

Journées Scientifiques Internationales

N° 1

Mélanges
offerts à Irina Mavrodin

Université « Lucian Blaga » de Sibiu
Département d'Études françaises et francophones

**Journées Scientifiques
Internationales**

N° 1
Mélanges
offerts à Irina Mavrodin

Sous la direction de Mircea Ardeleanu

Editions Universitaires « Lucian Blaga »
Sibiu, 2010

Journées Scientifiques Internationales (Sibiu) ISSN 2068 – 2506

est la publication scientifique du Département d'Études françaises et francophones de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu.

Le N° 1, *Mélanges offerts à Irina Mavrodin*, accueille les Actes des Journées scientifiques internationales du Département d'Études françaises et francophones de Sibiu, les 19-20 novembre 2009, dédiées à Irina Mavrodin.

Membres fondateurs :

Irina Mavrodin
Mircea Ardeleanu
Dumitra Baron
Maria-Otilia Oprea
Emilia Vaida

Directeur de la série:

Mircea Ardeleanu

Rédaction :

Mircea Ardeleanu
Dumitra Baron
Maria-Otilia Oprea
Emilia Vaida

Maquette :

Teodora Stanca

Couverture :

Ana Alfianu

Editions Universitaires « Lucian Blaga » de Sibiu (Editura Universităţii „Lucian Blaga” din Sibiu)

Str. Lucian Blaga nr.2A, Sibiu, 550169, România

Tel: +40-(269) 21.01.22

E-mail: editura@ulbsibiu.ro

Web: <http://editura.ulbsibiu.ro>

Tous droits réservés.

Reproduction uniquement avec l'autorisation des auteurs et indication de la source.

Le comité de rédaction décline toute responsabilité au sujet des opinions exprimées par les auteurs dans leurs articles.

Table des matières

Mircea ARDELEANU Irina Mavrodin à Sibiu	9
Irina MAVRODIN L'impulsion originelle (Le paradigme proustien)	12

I. Irina Mavrodin – une vie dans les livres

Mircea ARDELEANU Irina Mavrodin – praxis et méthode	21
Dumitra BARON Confessions en raccourci – Irina Mavrodin et la poétique de l'entretien	34
Doina CONSTANTINESCU Approches poétiques et philosophiques de la créativité poétique	46
Rodica FOFIU Irina Mavrodin. Contributions à la théorie du fantastique	56
Maria-Otilia OPREA La poésie mavrodinienne en tant que prière	66
Mihaela-Gențiana STĂNIȘOR La poésie comme étonnement devant les mots et la mort	83
Eugène VAN ITTERBEEK Les voix de l'âme	90
Irina MAVRODIN/Dumitra BARON, Maria-Otilia OPREA « La poésie est l'essentiel de l'essentiel... » Entretien avec Irina Mavrodin	95

II. Langue française, linguistique, linguistique appliquée

Jan GOES	
La place de l'adjectif en français moderne et la prototypie	109
Adrian IANCU	
Composition et créativité lexicale – aspects et tendances	126
Robert MASSART	
Écrire le français. Passé – Présent – Avenir	131
Rodica MIHULECEA	
Particularités syntaxiques de la construction factitive.	
Approche contrastive : français-roumain	145

III. Littérature et civilisation françaises

Alexandra Olga ANTONESCU	
Le bonheur et le sentiment de l'absurde chez	
Saint-Exupéry et Camus	159
Francis CLAUDON	
Beyle et Haydn	167
Cecilia CONDEI	
Écritures du moi, images de soi et configurations	
auctoriales (pré)textuelles	186
Oana-Cristina DIMA	
L'impressionnisme chez Guy de Maupassant	196
Elena-Daniela GRIGORESCU	
Le mythe napoléonien chez Stendhal et Balzac. Lecture	
inspirée par les <i>Mythologies</i> de R. Barthes	207
Alexandra JELEVA	
De l'utopie au fantastique : les terres australes dans <i>L'histoire</i>	
<i>des Sévarambes</i> (1677-79) de Denis Vairasse et <i>La Découverte</i>	
<i>australe</i> (1781) de Restif de la Bretonne	221
Ioana Eveline MĂRCULESCU	
L'éloquence amoureuse et politique chez Vauvenargues :	
naturel de la passion et artifice du discours	236
Roxana MONAH	
Couleur(s) d'Orient : nommer l'innommable, représenter	
l'irreprésentable	251
Philippe MUSTIÈRE	
Entre île, caverne et volcan. Méthodologie mythocritique	
du récit vernien	260
Vera PIȚ	
Bernanos : la grâce de l'écriture	276

Cristina POEDE	
L'Italie de Gracq	283
Iulian TOMA	
Quel statut pour les <i>Poésies</i> d'Isidore Ducasse (Comte de Lautréamont) ?	290
Emilia-Ioana VAIDA	
Le concept d'impersonnalisation dans la <i>Correspondance</i> de G. Flaubert	296

IV. Littératures et civilisations francophones

Briana BELCIUG	
Assia Djebar : <i>La disparition de la langue française</i> ou la force de la mémoire	311
Florina CERCEL	
Amin Maalouf. La quête de l'identité à travers l'art	319
Eva DE RONNE	
Fragments d'un discours sur la création au féminin	331
Brîndușa-Petronela IONESCU	
Identité et altérité dans <i>La Vallée de la</i> <i>Jeunesse</i> d'Eugène	344
Lucia ZAHARESCU	
La commémoration de la bataille des Plaines d'Abraham	356

V. Didactique du FLE

Sylvain AUDET	
Les voyelles orales du français prononcées par des apprenants roumains. Enjeux psycholinguistiques et réflexions didactiques	365

VI. Théorie et pratique de la traduction

Jan GOES, Doina ZAMFIR-GOES	
<i>La nausée / Greața</i> : structures métaphoriques et traduction(s)	383
Ariane LÜTHI	
Roubaud « trans-créant » Pétrarque	402
Marilena MILCU	
La qualité de la traduction : méthodologie d'évaluation	412
Les auteurs	420

Irina Mavrodin à Sibiu

C'est dans le contexte des traductions et des études cioraniennes, lancées au début des années 90, qu'Irina Mavrodin commença sa collaboration avec le Département d'Études françaises et francophones de Sibiu : Au début comme coorganisatrice des Colloques Cioran, avec Eugène Van Itterbeek au Département d'Études françaises et francophones, puis bientôt, sur la base de cette affinité et de ce même intérêt scientifique, au fur et à mesure du développement du Département d'Études françaises et francophones et sur proposition de ce département, comme enseignante et directrice de thèses. Cette collaboration dure donc, à ce jour, depuis plus de 15 ans, et cette longue et constante fidélité réciproque nous permet de mesurer ce qu'elle signifie effectivement pour nous. À l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu, Irina Mavrodin a dirigé 3 thèses remarquables, elle en dirige une 4^e qui va arriver bientôt à échéance et nous ne doutons pas de son succès.

On peut se méfier des statistiques à cause de leur sécheresse, elles n'en disent pas moins ce qu'elles disent : 4 thésards dans un collectif de 15 enseignants, cela veut dire qu'un quart du collectif du DEFF Sibiu porte le label d'Irina Mavrodin, sans parler du rayonnement de sa personnalité sur les autres membres du collectif. Car, au-delà des statistiques, une vraie petite école s'est constituée autour d'Irina Mavrodin pour la recherche cioranienne et pour la poïétique, mais aussi

pour la poétique, pour les études littéraires en général, pour la traduction littéraire et la théorie de la traduction.

En fait, à une autre échelle, un double phénomène d'essaimage et de spécialisation s'est produit autour d'elle. Plusieurs universités ont invité Irina Mavrodin à y dispenser son enseignement : Braşov, Craiova, Sibiu et Suceava etc. En chacune de ces universités, l'esprit mavrodinien a trouvé un terrain fertile et a porté des fruits. A Craiova s'est développée plutôt la théorie poétique/poétique ; à Suceava, plutôt la traduction ; Sibiu a favorisé les études cioraniennes, mais aussi la traductologie. L'approche cioranienne du noyau de chercheurs de Sibiu, formés autour du professeur Irina Mavrodin, est devenue connue dans le monde, grâce à la participation internationale de ces colloques. Mais l'influence d'Irina Mavrodin sur le collectif de Sibiu ne s'arrête pas à ces « intermittences » spécifiques des rencontres périodiques sur des thèmes déterminés : grâce aux enseignements dispensés, elle est continue, elle a une densité, elle forme une atmosphère. Voici autant de raisons pour le Département d'Études françaises et francophones de Sibiu de rendre hommage à Irina Mavrodin à ses 80 ans et de mettre en exergue cette durable et fructueuse collaboration dans le cadre d'un colloque qu'il lui a dédié et qui a eu lieu en novembre 2009.

L'intention, le souci des organisateurs du colloque a été, certes, de créer l'occasion d'une exploration plus systématique de l'œuvre d'Irina Mavrodin, afin de bien fixer sa place dans le système de production, de circulation et de validation des idées littéraires, et, en même temps, de proposer aux jeunes enseignants et chercheurs de Sibiu et d'ailleurs, l'exemple vivant de quelqu'un qui a énormément travaillé, qui a mis toute sa vie au service de l'enseignement, de la recherche et de la création littéraire. Nous avons donc essayé de regrouper les interventions sur ces thèmes sous le générique : « Irina

Mavrodin – une vie dans les livres ». Cependant, les autres sections participent également et au même titre de cet hommage rendu à Irina Mavrodin, même si leur objet est plus vaste ou plus vague : langue et didactique de la langue, littérature, civilisation, traductologie.

Ces différents essais forment désormais le petit volume d'offrandes que voici, doublement nourri de la curiosité scientifique de chercheurs de Sibiu, du pays et de l'étranger, de la gratitude et de la vénération envers son dédicataire, Irina Mavrodin.

Remercions Irina Mavrodin de tout cœur, souhaitons-lui une vie longue et fructueuse et bonne lecture de ces contributions réunies en son hommage !

Mircea ARDELEANU

L'impulsion originelle (Le paradigme proustien)¹

Irina MAVRODIN

Université de Craiova
irinamavrodin13@yahoo.fr

Résumé : Le modèle de comportement auctorial que je propose, et que je désigne par le syntagme : le paradigme proustien, a pour point de départ la traduction des *Carnets* de Proust que je viens de finir (cf. l'édition Florence Callu et Antoine Compagnon, Gallimard, 2002). Il pourrait avant tout être défini par une sorte d'indifférence par rapport à la phrase « bien écrite », que Proust sacrifie souvent à ce qu'il nomme la « traduction » de sa « vérité » à lui (fondée, à l'origine, sur la « sensation » et l'« impression »). La lecture/la traduction de ses *Carnets* nous met en contact avec ce *primum movens*, avec la cellule génératrice même dont est né l'œuvre de Proust. On a là un Proust des commencements, avec ses maladresses, ses tâtonnements, un Proust qui n'est pas sûr qu'il trouvera ce qu'il cherche, mais qui continue à chercher, en nous entraînant nous-mêmes dans sa recherche, un Proust qui nous purifie de tout cliché, et qui nous place, par un geste suprêmement authentique, dans la joie de l'impulsion originelle.

Mots-clés : impulsion, originel, Proust, poïétique, vérité

Hésitation, tâtonnement, recherche

Nous sommes habitués à lire et à citer – lorsqu'on a parcouru une certaine distance sur notre trajet de lecteurs de moins en moins innocents – les mêmes « grands » textes de nos « grands classiques » de la littérature. Devenus des paradigmes pour leur auteur, de tels

¹ Conférence inaugurale des Journées scientifiques (les 19-20 novembre 2009).

textes nous rendent leurs prisonniers, nous saisissent – et ne nous lâchent plus – dans leur piège magique.

Nous voudrions sortir de ce piège doré, mais comment ? Nos tentatives s'avèrent être inutiles, l'habitude – qui nous entraîne vers le péché de la stéréotypie – avec son bon côté et son mauvais côté (comme la voit et l'analyse dans beaucoup de pages Proust), ne nous le permet pas, car, en fait, nous sommes ses prisonniers. Elle, qui, au début – avant de devenir « habitude », routine, stéréotypie – a été le moment de grâce d'un heureux et tendre *événement*, est devenue, par la répétition du geste, physique et/ou mental, un bien à nous très important, un paradoxe dont nous avons besoin pour pouvoir avancer dans la vie, dans notre vie de lecteur/auteur de littérature. Nous avons acquis une sorte de dépendance vis-à-vis de ce paradoxe, et toute dépendance exige un antidote plus fort qu'elle.

L'un des possibles antidotes, car je ne veux pas dire qu'il n'y en a qu'un, on a toujours – cette vérité est déjà devenue un lieu commun – à notre portée un choix. À condition qu'il existe toujours un *primum movens*, une impulsion originelle, où le hasard, mais aussi la volonté de provoquer ce hasard, peuvent parfois se rencontrer.

Maintenant, dans mon cas, je participe à la rencontre de la lecture/la traduction d'un texte très rarement vraiment lu – quoique très souvent cité – : Les *Carnets* de Proust. Moi-même je me suis trouvée dans cette situation précaire et déséquilibrée, jusqu'au moment où la laborieuse traduction, qui est implicitement aussi la laborieuse, l'extrafine et la matériellement palpable herméneutique dans laquelle je me trouve immergée, a changé mon état d'habitude par rapport à l'œuvre proustienne en un état de tendre renouvellement, en un jeu et une invention étonnée.

Je trouve, dans ces incroyables *Carnets*, comme dans un magma, comme dans une gangue, des particules de matière originelle, des cellules germinatives jetées sur le papier tout spontanément, dans une sorte de désordre primaire (souvent sans ponctuation aucune, avec

une orthographe erronée, avec une syntaxe discutable et, par-dessus le marché, avec beaucoup de ratures – marquées dans l'édition sur laquelle je travaille – Florence Callu et Antoine Compagnon – et de rajouts) par un moi auctorial en état d'urgence, par un moi auctorial enceint et qui doit bientôt accoucher, et qui craint qu'un événement maléfique (maléfique par rapport à l'œuvre qui doit naître, œuvre qu'il menace dans son existence même) pourrait interrompre le cours normal de cette naissance. Cette crainte oblige l'auteur à mettre sur le papier, comme s'il le crachait, comme s'il le vomissait dans une suprême crise, un texte difficilement déchiffrable, presque toujours sans nul contexte (et qu'est-ce qu'on peut faire en tant que lecteur et surtout en tant que lecteur/traducteur sans nul contexte ?), souvent si bizarrement abrégé qu'il faut presque le deviner.

On a là un « modèle » de comportement auctorial que nous rencontrons chez Proust et dans le cycle de romans *À la recherche du temps perdu* (surtout dans la partie qu'il n'a pas eu le temps de vérifier et qui a été publiée après sa mort), car pour lui ce qui a de l'importance ce n'est pas la phrase « bien écrite », mais la « vérité » (qui est toujours celle d'une conscience auctoriale, concrète, créatrice d'une nouvelle « vision », d'un nouvel « univers ») profonde qui se trouve en nous et que telle phrase ou suite de phrases ne fait que « traduire ». Le « bien écrire », pour Proust, est synonyme de cette capacité de réaliser cet état d'impersonnalisation qui puisse mettre l'auteur dans l'état de mettre au monde (de « traduire », en termes proustiens) sa « vérité » à lui (fondée, à l'origine, sur la « sensation », sur l'impression).

Mais laissons plutôt nous parler les *Carnets* de Proust eux-mêmes, à savoir l'une de leurs zones les plus coagulées (pour les zones très discontinues on a besoin de citations bien plus nombreuses et qui s'étendent sur des surfaces bien plus étendues), où nous pouvons identifier la cellule dont est née toute l'œuvre de Proust :

Pour ajouter dans la dernière partie ma conception de l'art./ Ce qui se présente ainsi obscurément au fond de la conscience, avant de le réaliser en œuvre, #
~~fait~~ avant de le faire sortir au dehors il faut le <ui> faire traverser une région intermédiaire entre notre moi obscur, et l'extérieur notre intelligence mais

comment l'amener jusque là, comment le saisir. On peut rester des heures à tâcher de se répéter l'impression première, le signe insaisissable qui était sur elle et qui disait : approfondis moi sans s'en rapprocher, sans la faire venir à soi. Et pourtant c'est tout l'art, c'est le seul art. Seul mérite d'être exprimé ce qui est apparu dans les profondeurs et habituellement sauf d^s ~~des~~ — l'illumination d'un éclair, ou par des temps exceptionnellement clairs, enivrants, ces profondeurs sont obscures. Cette profondeur, cette inaccessibilité pour nous même est la seule marque de la valeur – ainsi peut' être qu'une certaine joie. Peu importe de quoi il s'agit. Un clocher s'il est insaisissable pendant des jours a plus de valeur qu <une> théorie complète du Monde.²

On a là un Proust des commencements, avec ses maladresses, ses tâtonnements, un Proust qui manque de la certitude qu'il trouvera ce qu'il cherche, mais qui continue à chercher, en nous entraînant nous-mêmes dans sa recherche, un Proust qui nous purifie de tout cliché, et qui nous place, par un geste suprêmement authentique, dans la joie de l'impulsion originelle.

« Une longue hésitation entre le son et le sens »

Je propose donc cette assertion, que nous devrions écrire en grosses majuscules sur le mur qui se trouve devant notre table de travail : Rien ne renouvelle davantage les idées, mais aussi l'âme (et pourquoi pas, en bonne logique, le corps), que le retour aux textes, leur cyclique re-lecture, située chaque fois sur un autre palier.

Ces *Carnets* de Proust (dans l'édition citée un peu plus haut), que je viens de traduire (pour Polirom), opération infiniment laborieuse, qui m'oblige à rester longtemps et en profondeur connectée à ce texte bizarre et fort précieux pour tous ceux qui s'intéressent à la poïétique et à la génétique, éveillent mon esprit – et, chose encore plus importante, mes sens – à une autre réalité, la réalité proustienne, qui devient mienne, intimement mienne. Au fur et à mesure que j'entre dans la logique discontinue de ces pages, je m'identifie avec la création originelle, primordiale, naïve et pourtant savante (c'est le paradoxe sur lequel s'institue toute création), hésitante et pourtant munie d'une confiance en soi sans faille.

² *Carnet 1*, 41-41 v°, éd. établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon, Gallimard, 2002.

À la page 110 de l'édition des Carnets de Proust citée, je tombe sur le passage suivant :

~~Qua~~ Il avait certaines particularités de langage, une manière de balancer les mots qui interrompait suppléait à la pensée, et <qu> même † <que> s'il l'en avait une, il lui préférerait dans son besoin d'en ressentir la cadence qui est un trait ancré à lui comme les grains de beauté, q. q. chose qui marque la peau, la personne, c'est son grain de peau.³

Ce texte est ma grande toute dernière découverte. Je le trouve très important pour plusieurs raisons : il propose un tout autre éclairage de l'œuvre de Musset, dont la lecture est renouvelée de la sorte ; il peut en même temps s'appliquer – beaucoup ou seulement dans une certaine mesure – à tout écrivain. Ce qui veut dire que tout écrivain s'est vu à un certain moment confronté au dilemme : « une longue hésitation entre le son et le sens » (cette formule appartient à Valéry, qui définit de la sorte la poésie. Dans le cas de Musset, le cliché qui circule c'est le mot fameux que Rimbaud a jeté comme un anathème sur l'œuvre de Musset : « Musset est quatorze fois exécration pour nous, générations douloureuses et prises de visions, - que sa paresse d'ange a insultées [...] le beau mort est mort, et, désormais, ne nous donnons même plus la peine de le réveiller par nos abominations ! »⁴

Or, Proust essaie de « réveiller le mort », d'attirer l'attention de sa génération sur ce qui est vivant dans l'œuvre de Musset (il faut rappeler que dans le « Questionnaire » que lui propose Antoinette Faure, le jeune Proust marque sa préférence pour l'œuvre de Musset).

Cette re-lecture (ce nouveau mode de lire) de Musset n'a pas « révolutionné » - comme on le sait - l'exégèse mussettienne. Mais elle a sûrement joué un rôle dans la configuration d'une nouvelle critique littéraire, en préfigurant les « évidences », les intuitions de beaucoup d'autres écrivains et théoriciens de la littérature, qui viendront après Proust, et, tout comme lui, seront très sensibles à cet équilibre entre *ce qu'on dit* et *la façon dont on le dit*, entre « la pensée » et le son, la cadence, les mots. C'est à la suite de cette réflexion sur ce rapport que

³ *Ibid.*, 45 v°.

⁴ La lettre du 15 mai 1871, adressée à Paul Demeny.

l'on a abouti à surprendre et à théoriser cette dimension spécifiquement littéraire : le texte comme construction qui *produit* de la connaissance.

« Les négligences de style »

L'un des thèmes qui paraît tout d'abord dans la pratique de ces *Carnets*, inscrite dans leur texture même, mais qui est aussi de temps à autre théorisé explicitement, c'est le thème de ce que nous nommons couramment « un style peu travaillé », un texte « mal écrit », opposé à un mode du « bien écrire ». Comme un leitmotiv dans une symphonie, ce thème occupe une place centrale dans ces *Carnets* par lesquels Proust prépare son œuvre et met à la fois à l'épreuve ses forces créatrices, à un moment où il n'est pas encore tout à fait sûr que sa « vocation » est celle d'être écrivain. Ce thème des « négligences de style » est d'ailleurs indissociable du thème de la Vérité d'une conscience concrète, vérité unique, irréductible à une autre, que l'écrivain s'efforce à mettre au monde (cette analogie sera évoquée dans *Le Temps retrouvé*), tout comme une femme qui accouche dans de terribles douleurs.

Voilà ce que nous trouvons dans le *Carnet 2*, 31 v^o :

Il est extraordinaire que M. Souday me reproche d'être incorrect quand c'est l'effort exagéré de logique que je fais qui me fait écrire en un style si désagréable./ Effort peut' être vain. Car ~~œ~~ combien sont savoureuses certaines incorrections (non pas celles qu'on lui reproche et qui n'en sont pas) de S^t Simon, ~~car si l'ex~~ certaines choses en retour certains carambolages de l'expression comme q^d il dit de Barbezieux. Son humeur était terrible et fréquente.⁵

Un tel texte, vraie profession de foi *anticalophyle*, peut nous fournir beaucoup de renseignements à propos de l'œuvre proprement dite. Si Proust parle de son *style*, il le fait dans un sens très spécial, car il n'est pas un *romancier du style* (au sens classique du terme), mais un *romancier de l'écriture*. C'est que lorsqu'il se rapporte au style, il le met en relation avec la *vision*, avec une vision métaphorique, analogique, qui construit des ensembles. Proust compare – comme on l'a d'ailleurs

⁵ Éd. cit., p. 199.

beaucoup remarqué – sa création avec une symphonie ou avec une cathédrale, en nous suggérant (comme le faisait aussi Flaubert, auteur très affectionné par Proust), qu'elle doit être vue comme tout, comme totalité, et non pas comme une multitude hétérogène de *belles figures de style*. Or, cette idée de totalité entre dans l'ordre de celle d'écriture, concept qui n'avait pas encore été théorisé et qui était – grosso modo – couvert par celui de style. D'ailleurs, chez Proust – comme on le voit si bien des *Carnets* – le style ne sera jamais beau, pour la simple raison que, dans la conception proustienne, il doit avant tout avoir la capacité d'extraire – des profondeurs d'une conscience concrète – la vérité et rien que la vérité (cf. « l'effort exagéré de logique que je fais »). Il faut noter en même temps que cette conscience concrète de l'écrivain est le lieu de rencontre de beaucoup de consciences concrètes (conformément à la théorie de l'impersonnalisation créatrice).

En guise d'argument final et de conclusion à la fois, je préfère donner une nouvelle citation de ces *Carnets* proustiens, dont on peut dire qu'ils sont assez peu connus. On y remarquera des maladresses et même des fautes de grammaire, sur lesquelles Proust passe cavalièrement, parce que ce qu'il poursuit ce n'est pas l'expression correcte et belle, mais l'expression qui dit – ne fut-ce qu'en partie et maladroitement – la VÉRITÉ :

Et ce témoin perpétuel que nous avons devant nous quand nous créons et qui comme notre pilote nous aligne à tout moment le point que nous choisissons entre toutes celles sic que nous évitons, c'est-à-dire notre route, ce témoin ce n'était plus lui-même c'était ses lecteurs, au goût d'ailleurs plus facile desquelles sic, il était heureux de pouvoir, dans sa production plus médiocre, pouvoir en appeler de sa sévérité pour lui-même. Un trait ne lui plaisait pas mais il le laissait, ne pouvant plus faire mieux et par ce que Me Swann trouverait cela « humain ».⁶

⁶ Éd. cit., 32 v°, p. 200-201.

I.

Irina Mavrodin – une vie dans les livres

Irina Mavrodin – praxis et méthode

Mircea ARDELEANU

Université « Lucian Blaga » de Sibiu
mirceardeleanu2000@yahoo.fr

Résumé : Partant de deux concepts qu'Irina Mavrodin utilise pour intituler son étude sur Poussin, publiée en introduction à l'album paru chez « Meridiane » en 1981 et dont les avatars reviennent dans maints chapitres de son volume *Punctul central* [Le Point central], l'auteur propose et soutient l'hypothèse que, dans la conception d'Irina Mavrodin, ils constituent un couple inséparable et nécessaire, l'envers et l'endroit de tout processus créatif. On constate, en effet que, pour Irina Mavrodin, ils marquent les deux pôles d'un continuum de pensée qui s'actualisent et/ou se virtualisent réciproquement et indéfiniment, car toute pratique contient sa « méthode » implicite, et toute théorie tend à se concrétiser comme pratique. Ils sont le fondement sur lequel va s'élever, plus tard, la subtile et fertile dialectique poétique-poïétique.

Mots-clés : Poussin, praxis, méthode, poétique, poïétique

Le *Poussin*¹ d'Irina Mavrodin paru en 1981 est, de tous les points de vue, une œuvre particulière : il n'a ni précédent ni successeur dans l'œuvre d'Irina Mavrodin, dans le genre de l'album d'art, du commentaire pictural. Ce texte préface une suite de textes fondamentaux de la réflexion mavrodinienne sur les problèmes théoriques de la littérature : *Modernii, precursori ai clasiceilor* [Les modernes, précurseurs des classiques], 1981, *Poietică și poetică* [Poïétique et Poétique], 1982, *Stendhal – scriitură și cunoaștere*

¹ Irina Mavrodin, *Poussin*, București, Ed. Meridiane, coll. « Clasicii picturii universale », 1981.

[Stendhal – écriture et connaissance], 1985, *Punctul central* [Le Point central], 1986. Enfin et tout spécialement parce que la réflexion sur la peinture y devient la pierre de touche de concepts de théorie littéraire qu'Irina Mavrodin crée, met en circulation, approfondit. Le texte d'accompagnement devient donc, implicitement et naturellement, une « poïétique » de la poétique propre de l'auteure. Enfin, il présente un « trou noir », un point aveugle, un point de fuite ou de chute, par où il se réfléchit et se met en abyme, s'ouvrant à une réverbération qui en amplifie infiniment la portée.

Ce texte a un complément car, cinq ans plus tard, en 1986, l'auteure publie un commentaire sur Félibien, fort heureusement intégré dans le volume *Punctul central*, intitulé « Félibien : teoria ascunsă » [« Félibien : la théorie cachée » ou, plus volontiers : « Félibien : le métatexte dissimulé »]. Et ce sera tout. Plus besoin de parler de peinture pour parler de littérature. La preuve par la peinture aura eu lieu.

Mais de quoi ?

Le texte sur Poussin s'intitule « Praxis et méthode ». Il fixe d'emblée les pôles du binôme fondamental de la création artistique, le travail concret, déterminé par l'instrument et la matière d'un côté, l'horizon théorique, les repères de la réflexion, la raison cartésienne, l'assise philosophique, de l'autre. Ou, comme le dit si bien le texte même, le *faire* et la *réflexion* sur ce faire. Remarquons en passant que les deux termes du binôme n'ont pas prétention philosophique, étant choisis dans le vocabulaire de l'artisanat plutôt que dans celui de la métaphysique. Ceci étant, et cela est significatif, ils mettent en vedette une conception artisanale de l'œuvre et du faire artistique, exigeant un retour aux sources de la réflexion, où poétique et poïétique ne font qu'un.

En philosophie, « praxis » s'oppose à « gnosis » (connaissance) et à théorie ou méthode comme « activité physiologique et principalement psychique, ordonnée à un résultat »². La praxis se dévoile immédiatement par sa fin : « La détermination future du champ des possibles est posée, dès le départ, par un dépassement projectif des

² Paul Foulquié, Raymond Saint-Jean, *Dictionnaire de la langue philosophique*, PUF, 1962.

circonstances matérielles, c'est-à-dire par un projet.»³ Le « projet », c'est la méthode, à laquelle toute praxis est liée de manière indestructible. La pensée cartésienne met la méthode au centre de sa démarche rationnelle destinée à découvrir et à démontrer la vérité, par les voies déductive, dialectique, inductive, d'abstraction, d'analyse, de raisonnement. C'est la manière de conduire et d'exprimer sa pensée conformément aux principes du savoir. Elle est ensemble des principes requis pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences en divisant tout sujet « en autant de parties qu'il est nécessaire pour faire de chacune d'elles un inventaire complet », comme il est dit dans le *Discours de la méthode*.

En dehors de son sens général et abstrait, « méthode » ne relève pas moins de l'individu, de ses traits personnels. Elle se prête, s'adopte et s'adapte, on peut la suivre dans tous ses points ou la changer par simplification ou complication. Toute modification engendre une nouvelle méthode, la méthode de celui qui l'a engendrée dans son faire, « sa » méthode. La méthode ne relève pas absolument d'une science, de la science, mais d'un savoir, voire d'un savoir-faire. Dans l'artisanat, la méthode inclut l'ensemble des moyens permettant d'obtenir un résultat quelconque. Elle est synonyme de procédé. Méthode relève toujours de l'expérimental, du phénoménologique, puisqu'elle requiert l'observation, la classification, l'hypothèse et la vérification par l'expérience. Ouverte à la Réalité, la méthode se fait souvent analogique à force d'extrapoler d'un domaine à l'autre. Surtout, la méthode est attentive aux variations des phénomènes, à leur connexion causale. C'est dans ce sens que Valéry parle de la « Méthode de Léonard de Vinci » et Irina Mavrodin de la « Méthode de Nicolas Poussin »⁴ comme somme de démarches raisonnées, fondées sur un ensemble cohérent d'hypothèses ou de principes et répondant à un objectif déterminé.

En proposant comme dispositif d'attaque les deux concepts liés, l'essayiste plonge d'emblée au cœur du débat esthétique. Pendant des siècles l'œuvre de Poussin a été reçue selon le cliché durable de son « classicisme », de son « intellectualisme », voire de son caractère « français ». Maintes circonstances ont favorisé ce cliché, l'ont maintenu, hissé au rang de formule exhaustive irréfutable : le

³ *Ibid.*

⁴ Irina Mavrodin, *op. cit.*, p. 12.

développement de l'œuvre sur fond de classicisme littéraire, le rationalisme cartésien contemporain, les divers retours théoriques empreints de rationalisme philosophique simplificateur, tout le dispositif culturel valorisant l'« idée » et dédaignant le « travail », toute l'idéologie de l'« effacement » de l'artiste, pendant des siècles, a favorisé – quelque peu frauduleusement – cette réception.

L'essai d'Irina Mavrodin, dans ce contexte, a le mérite d'ajouter la « picturalité » à l'« intellectualisme » et de rétablir un double éclairage simultané de l'œuvre poussinienne, appliquant à l'analyse de cette œuvre les concepts et les démarches des poétiques littéraires modernes. Voici comment s'explique sa démarche :

Nous nous attacherons à montrer qu'il est possible d'entreprendre une nouvelle « lecture » de l'œuvre de Poussin en fonction de nouveaux paramètres déduits des poétiques et des poétiques modernes, en fonction de maintes homologues décisives entre le modèle Poussin et celui offert par la série typologique des poètes modernes « intellectuels » tels Mallarmé et Valéry. Notre tentative est de même nature que *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* et l'on pourrait y voir une « Introduction à la méthode de Nicolas Poussin ». ⁵

Irina Mavrodin conteste l'analogie exclusive entre la peinture de Poussin et la série littéraire synchrone du classicisme littéraire et dramatique français du XVII^e siècle au nom d'un principe de décalage, de « jeu » entre l'esthétique formaliste du temps et la pratique proprement dite conjuguée aux éléments du hasard. De Félibien aux auteurs modernes, maints esthéticiens ont fait de leur cette grille de lecture dans laquelle l'accent tombe sur le caractère dramatique de la composition, sur l'agencement et la gradation des éléments, sur la tension dramatique de la « fable ». Démarche rédhibitoire, selon l'auteure, car

[C]ette lecture qui interprète la peinture de Poussin en termes d'« épisodes », d'« aventures » surpris dans leur succession ignore une chose essentielle : l'art du peintre Poussin consiste précisément en ce que, tout en communiquant une aventure, il le fait de manière spécifiquement picturale, modelant la suite événementielle de la narration en fonction d'eurythmies compositionnelles qui l'entraînent dans leur direction spécifique, lui imposant leurs propres exigences spécifiques. Ce ne sont pas « l'aventure », « le sujet », « la narration » qui prévalent dans la peinture de Poussin, mais un certain équilibre de l'emplacement des formes dans l'espace pictural, équilibre obéissant à un jeu de symétries et de dissymétries savamment calculées pour l'œil qui sait *voir*, c'est-à-dire pour l'œil sensible à la plasticité et capable de mettre en suspension ses préjugés livresques. ⁶

⁵ *Ibid.* La traduction de tous les fragments cités ici nous appartient.

⁶ *Ibid.*, p. 12-13.

Pour Irina Mavrodin, la lecture en grille dramatique de l'œuvre de Poussin est datée historiquement. Le public est déterminé historiquement, et la réception de l'œuvre l'est aussi. Le spectateur moderne, ayant presque totalement perdu le sens du mythe et la culture mythologique, est totalement inapte à une telle réception. Mais à la faveur de cette ignorance, Poussin devient un contemporain, et son œuvre est soumise au test de lecture d'un public doté d'une autre sensibilité :

Pour un sujet connaissant la peinture moderne mais se trouvant en dehors des préjugés livresques engendrés par une culture classique, la peinture de Poussin [...] est construction rigoureusement rythmée. En tant que narration, elle n'existe même pas pour lui.⁷

Rien de plus éloquent à cet égard que l'approche de la notion de vraisemblance, clé de voûte de la poétique classique. Le traitement du vraisemblable chez Poussin semble à Irina Mavrodin particulièrement éloquent du point de vue artistique, notamment dans la mesure où il implique un processus d'actualisation/virtualisation dans lequel les techniques de métier doivent intervenir pour corriger l'excès de rationalité – ceux-ci risquant de déboucher, paradoxalement, sur l'invraisemblable le plus absurde –, et réinstaurer l'équilibre entre la raison et la sensation ou entre le dessin et la couleur. Poussin, était parfaitement conscient que le vraisemblable était affaire de trompe-l'œil, d'apparences, d'effets de perspective, d'ombres et de lumières, donc de « trucs » de métier, et non d'imitation, de *mimesis* rationnellement médiatisée. « Les couleurs dans la peinture sont semblables à des leurres qui persuadent les yeux, comme la beauté des vers dans la poésie », écrit Poussin. Se détournant de l'immense bibliographie, savante mais somme toute assez conformiste, accumulée le long des siècles, Irina Mavrodin s'en remet aux aveux et déclarations de Poussin, notamment dans sa lettre du 1^{er} mars 1665, véritable *ars poetica* du peintre, regard aigu survolant l'œuvre d'une vie au seuil de la mort. À contre-courant de la critique d'autorité, Irina Mavrodin en

⁷ *Ibid.*, p. 13.

commente les points principaux avec une intuition admirable et dans les termes les plus précis :

Pour Poussin, la peinture est une praxis (« Rien ne se dévoile sans l'outil »), un faire, un art qu'on invente à son propre usage. [...] Cette conception vient dès le début en contradiction avec l'idée d'une peinture où prévaut un savoir acquis d'avance, une « méthode » donnée une fois pour toutes. L'outil, le matériau utilisé entrent en une relation dialectique avec le produit artistique ayant leur part d'« initiative » dans l'engendrement de l'œuvre (Mallarmé communiquant explicitement une expérience poétique similaire dit que le poète « doit laisser l'initiative aux mots »). Quand les exégètes de Poussin donnent la priorité au discours théorique préexistant, à une « méthode » préexistante par rapport à la praxis de la peinture, ils s'avèrent par là être tributaires d'une grille de lecture imposée par les XVII^e et XVIII^e siècles ; en fait, comme tout artiste véritable, Poussin bâtit sa méthode incessamment à travers sa pratique picturale tout en la corrigeant sans cesse.⁸

L'ordonnancement des éléments, la sensibilité, le naturel, la légèreté ne sauraient être figés dans les linéaments d'un savoir théorique, ni ne peuvent faire objet de quelque apprentissage. Ils relèvent de la maîtrise de l'artisan, de l'art du métier. C'est, dit Poussin, « le rameau d'or de Virgile que personne ne peut trouver ou cueillir autrement que guidé par la destinée »⁹. Au terme de cette démarche, la conclusion s'impose :

La méthode de Poussin est inventée pas à pas, toile par toile, en fonction des nouveaux paramètres qui interviennent en cours de route et qui l'empêchent de déchoir au rang de recette ; elle est faite ouverte prévisible seulement en partie. C'est là qu'intervient la principale distinction entre Poussin et ses successeurs français du XVII^e siècle, actifs artisans d'une peinture d'après recette, anoblies du titre de classique. Entre le classicisme de ceux-ci et celui de Poussin il y a toute la distance qui sépare le grand artiste novateur de ses épigones.¹⁰

Mais l'essai d'Irina Mavrodin a une autre portée. Il tente de dépasser non seulement les attitudes contradictoires concernant la primauté du faire ou de la méthode dans l'œuvre de Poussin, mais aussi bien celles qui jalonnent le champ esthétique-littéraire des années 70-80 coïncidant avec la fin du structuralisme et la montée des théories postmodernistes, de la théorie de la réception, des théories textualistes, etc.

L'épithète de « littéraire » appliquée si fréquemment à la peinture de Poussin permet une heureuse articulation avec un modèle littéraire, elle y oblige même, pourrait-on dire. [...] nous avons privilégié dans notre analyse la lecture de la peinture de Poussin par la grille que nous offrent les poétiques littéraires modernes parce que nous considérons que la littérature, en comparaison avec

⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 16.

les autres arts, est parvenue au degré le plus avancé de conscience autoréflexive, engendrant une théorie à même de proposer les modèles les plus élaborés du produit et de la production artistique en général.¹¹

Cette approche se fonde sur l'idée « d'isomorphisme du produit et de la production de tous les arts » à telle ou telle époque, et c'est sur cette assise que l'esthéticien est appelé à « fonder une poïétique, une poétique et une esthétique »

lesquelles se constitueraient comme des sciences générales capables de contrôler les domaines particuliers de chaque art séparément. Cet essai se fonde précisément sur cette possibilité, visant en même temps à contribuer à sa réalisation par une démarche particularisante¹².

La querelle de la praxis et de la méthode se trouve ainsi reformulée, élevée au rang de débat de la poétique et de la poïétique sur le terrain de l'esthétique générale. Et si Irina Mavrodin prend position maintes et maintes fois, implicitement ou explicitement en faveur de la visée « poïétique », ce n'est nullement pour évincer la poétique, mais pour conférer une assise plus stable au concept somme toute assez nouveau de « poïétique » que René Passeron et J.-J. Nattiez venaient de lancer et qu'elle reprend avec enthousiasme et esprit de créativité. Cinq ans plus tard, dans son essai sur Félibien, Irina Mavrodin, parlant de la dialectique de la praxis et de la méthode dans l'essai de Félibien sur Poussin, elle ne perd pas l'occasion de se positionner de manière polémique sur ce terrain :

*Quelquefois il faut se conduire contre les règles ordinaires de l'Art, dit Félibien dès sa Préface, soutenant un point de vue qui devrait fournir matière à réflexion à ceux qui absolutisent une seule des dimensions de la doctrine classique, à savoir celle qui rapporte tout à la conformité au canon.*¹³

En effet, s'il semble à Félibien devoir donner « quelquefois » priorité à la praxis car, dit-il, « l'exécution est au-dessus de la théorie », Irina Mavrodin se saisit de cette affirmation quelque peu péremptoire et problématique pour avancer des conclusions qui dépassent largement les cadres étroits d'un débat abstrait du XVII^e siècle, ouvrant des perspectives sur l'art contemporain et sur les données éternelles de l'art :

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹² *Ibid.*, p. 19-20.

¹³ *Idem, Punctul central*, București, Ed. Eminescu, 1986, p. 86.

Des paradoxes de ce type-là – la relation dialectique entre la théorie et la pratique, la théorie opérant sur la pratique, laquelle, à son tour et tout en sortant de sous son contrôle, opère sur la théorie et la modifie –, sont spécifiques de toute activité de production artistique, indifféremment de son appartenance ou non appartenance au classicisme. Les ignorer signifie simplifier, dénaturer totalement, une pensée théorique extrêmement complexe que les attitudes polémiques des différentes doctrines qui se sont opposées à elle le long des siècles ont réduite à une batterie de clichés dont nous nous servons aujourd’hui avec une trop grande confiance en la vérité qu’elles seraient censées contenir.¹⁴

Il y a une raison à la préférence – pourtant très discrètement marquée – d’Irina Mavrodin pour la praxis : toutes les théories et toutes les méthodes déclarent forfait devant un obstacle infranchissable : leur impuissance à rendre compte des circonstances particulières, du hasard, de la trace du corps, dans la création artistique. La théorie, la méthode sont inflexibles dans leur logique. Seule la *praxis* est susceptible d’intégrer dans l’œuvre le frisson du corps, les « intermittences du cœur », le « tremblement de la main », la trace physique de la commotion du faire artistique qui dépasse l’entendement humain. Car le tremblement de la main, comme les intermittences du cœur ne sont pas formalisables, ce sont des accidents personnels, clinamen à la croisée d’une destinée personnelle et des valeurs esthétiques universelles. La théorie est épure. Le « tremblement de la main » inscrit sur la toile ou dans le texte le corps qui le porte au même titre que le décret des cieux, la volonté des étoiles, le *fatum*, le poétique et le poïétique, la fabrication et la méthode. Hasard et destin, le clinamen est marque de l’ordre humain. La *praxis*, tout en ayant sa part de réflexion, est aussi l’élément qui permet de retrouver le début dans la fin, de boucler la boucle de la quête de langage et de sens, de retrouver le début dans la fin, de fêter l’éternel retour et de glorifier l’unité de l’homme et de l’art. Car c’est dans la pratique concrète du processus créateur que l’illumination rejoint la chair et que tous deux se fondent en le style. Le rituel créateur est le point central, le lieu commun des deux nébuleuses opposées, origine de l’acte créateur. Loin d’être le champ dévasté d’un conflit entre un idéalisme et un matérialisme, l’artiste tient les deux à juste distance, filtre et surveille le dosage de leurs contributions. Cette réserve de l’artiste s’exprime souvent physiquement. Le cas de Poussin est éloquent dans le commentaire d’Irina Mavrodin. Présentant de la manière la plus classique, la plus neutre, la trajectoire de la vie du

¹⁴ *Ibid.*, p. 86-87.

peintre, Irina Mavrodin dit que Rome aura été pour l'artiste « le lieu neutre où il pouvait édifier son œuvre, dans une sorte d'anonymat spirituel appelé de tous ses vœux, programmatique, voué à lui garantir la plus grande disponibilité artistique »¹⁵.

Quelques lignes plus bas, elle reformule : l'artiste se trouve ainsi « dans un espace d'étrangeté », d'« éloignement par rapport à la phénoménalité, à une distance propice à une vue en profondeur (artistique) du monde »¹⁶. Ce « lieu » – j'allais dire « ce point » – est central, et ce « dénuement » du contingent et de phénoménalité est la condition de la nécessaire conjonction entre une praxis et une méthode qui est une poïétique (la biographie du moi profond créateur). Et la vocation du vrai artiste est d'être à jamais un véritable autodidacte, qui invente lui-même sa méthode et sa technique. Sa devise pourrait être : « J'apprends à regarder ».

Cet accent d'insistance sciemment mis par l'exégète sur la conjonction des deux concepts marque une étape dans la pensée esthétique d'Irina Mavrodin. Désormais on s'achemine vers une « pratico-théorie », on va de la volonté de conjuguer étroitement deux concepts qui restent, malgré tout, séparés, opposés, étrangers l'un à l'autre, indépendants, vers l'intégration, vers une « pratico-théorie » telle qu'elle s'esquisse notamment à partir de l'époque des « Ateliers de traduction » de Suceava. Irina Mavrodin met en relief la quête de Poussin d'une nouvelle science de la composition qu'il édifie avec chaque nouvelle toile. Ce point de vue montre avec exactitude comment elle se représente le rapport entre praxis et théorie. Car, comme en témoigne l'œuvre de Poussin, chaque toile nouvelle met en œuvre une nouvelle méthode et dégage sa propre théorie et plus d'une fois, ce chemin est réitéré aboutissant à des solutions picturales différentes (polyvalence de la praxis), suscitant des retours théoriques innovants (polyvalence de la théorie, de la méthode).

Mais la difficulté d'organiser l'espace dans sa profondeur, d'éviter le déséquilibre qu'engendre l'espace vide d'un fonds de toile demeure et, selon certains commentateurs, elle n'a jamais pu être dépassée par Poussin. [...] La solution de ce problème préoccupe Poussin dès sa première jeunesse, preuve la toile *Moïse frappant le rocher de son bâton* de la collection Rohan-Chabot, où il ne trouve pas la solution adéquate.¹⁷

¹⁵ Idem, *Poussin*, p. 5.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

C'est le point d'indétermination où la théorie ne mène à aucune pratique précise, mais à toutes, où la pratique ne correspond nommément à aucune théorie disponible. Telles sont les impondérables de l'art.

Magistral dans sa démonstration, dans ses conclusions, l'essai d'Irina Mavrodin présente un point aveugle, un trou noir : dans tout l'ouvrage, il n'y a pas une proposition explicite, pas une allusion à l'une de toiles les plus renommées de Poussin : *Paysage avec Orphée et Eurydice* (datée avec approximation : 1648), toile qui occupe le mitan de la carrière et de la réflexion artistiques de Poussin. Sans doute, ce lapsus n'est-il pas imputable à l'auteure, étant l'effet d'une de ces contraintes absurdes de l'ancien régime dont la grisaille de la plupart des reproductions (43 sur 60 en blanc et noir contre 17 sur 60 seulement en couleurs) est la plus éloquente glose, au même titre que les sources des reproductions (Musée de l'Hermitage, Leningrad, 17 reproductions, Scala et Fratelli Alinari, Firenze, respectivement, une reproduction : 19 reproductions intégrales au total, 41 détails des mêmes toiles). Or cette toile, la grande absente du « bouquet », est celle qui éclaire d'une lumière éclatante le dilemme poussinien et celui de tout artiste véritable. Mais, comme le dit Maurice Blanchot, « Un livre même fragmentaire a un centre qui l'attire. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. »¹⁸ Dans les deux cas – de Maurice Blanchot et d'Irina Mavrodin –, ce « point central » est le mythe d'Orphée et d'Eurydice.

On connaît la fable, traitée à l'envi par les auteurs anciens et classiques. Dans un paysage bucolique, le jour de son mariage, Orphée chante, entouré d'une petite cour de « fans ». Le jour décline, l'ombre gagne du terrain. Sur l'autre rive, la vie se poursuit banale, ne fussent les deux volutes de fumée qui s'échappent du château. Au premier plan, le drame se joue en dehors du champ de vision d'Orphée. Le serpent mord Eurydice et s'enfuit dans l'ombre. Un pêcheur est là, seul témoin. La morsure est mortelle. Le mythe dit qu'Orphée en fut inconsolable. Il descendit aux enfers pour y réclamer sa femme et réussit à gagner par ses chants Pluton et Perséphone. Il obtint qu'Eurydice lui fût rendue.

¹⁸ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (« Avant-propos »), Paris, Gallimard, 1955.

Mais les dieux infernaux y mirent pour condition qu'il marcherait devant elle et ne se retournerait pas avant d'arriver sur la terre des mortels. Orphée manqua à sa promesse, et, de nouveau, perdit Eurydice. Virgile reprend et complète cette légende et, apparemment, c'est plutôt lui qui inspire Poussin. Mais Euripide savait déjà qu'Orphée avait charmé les puissances infernales et Platon avait raconté son voyage aux enfers où les dieux, par leur grâce et puissance, ne lui avaient laissé voir qu'un fantôme d'Eurydice. Tenons-nous en au fil principal du mythe : grâce au pouvoir de son chant et de sa musique, Orphée réussit à faire plier les dieux et obtient de ramener Eurydice dans la lumière, mais sous condition de ne pas la regarder au moment du passage du royaume des ombres au monde terrestre. Tout va bien pendant longtemps. La catabase d'Orphée est une réussite. Perséphone rend l'ombre d'Eurydice à son époux. Eurydice marche derrière Orphée, obéissante, dans l'interminable vallée de l'Averne.¹⁹ Soudain, Orphée n'y tient plus. Au seuil de la délivrance, il se retourne. Or ce regard est interdit. Cette fois il la perd définitivement et, il se perd soi même.

La teneur du mythe est immense, et le problème de la création artistique y est central. Eurydice est, comme le rappelle Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire*, et comme le donne à voir Poussin, image, c'est-à-dire « la forme d'une absence », une vierge de tout regard qui dialectise sans fin présence et absence, présence de l'absence. Le regard d'Orphée, central dans l'œuvre de Blanchot, est l'idée même de la littérature, de l'art. Blanchot distingue deux figures d'Eurydice : l'Eurydice familière perdue, celle que l'on viendrait chercher par-delà la mort ; il y a également un autre visage, la nuit d'Eurydice, ce point obscur qui échappe à tout regard, qui n'existe que dans son impossibilité. Orphée voudrait voir au-delà du regard, comme il chante au-delà du chant, en dehors de toute loi. Ce qu'Orphée veut voir, c'est l'*invisible*, l'étrange, l'altérité radicale d'Eurydice. Ce désir d'Orphée est magistralement condensé par cette formule de Blanchot : Orphée veut « non pas la faire vivre, mais voir vivante en elle la plénitude de sa mort »²⁰. C'est ce qui fonde le désastre. Voir apparaître la disparition signifie d'abord pour Orphée le passage du divin à l'humain, et d'autre part la conscience du point inouï de l'art. C'est dans la perte, la mort, le

¹⁹ « Ne flectat retro sua lumina », Ovide, *Métamorphoses*, X, 50-51.

²⁰ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 226.

désastre, c'est dans la confrontation à l'absence que l'œuvre devient possible ; mais possible dans ce qu'elle révèle d'impossibilité. Pour que le miracle puisse s'accomplir, il faut que l'artiste regarde toujours de l'avant, se désintéresse des effets comme des causes. Il doit être tout à soi. Mais cela est intenable. Au risque de tout perdre, dans un instant de faiblesse, d'oubli, de folie ou d'euphorie, l'artiste ouvre les yeux et regarde ce qu'il est tenu de ne pas voir. Fait significatif, le nom d'Eurydice est composé de *heur-/eur-* (harmonie, mais aussi, découverte) et *dikè* (loi). Voir Eurydice veut donc dire saisir *la loi* de l'œuvre, le point absolu – le point central – où la possibilité et l'impossibilité de l'œuvre convergent. L'art est avant tout confrontation à la mort, à l'impossibilité d'en fixer une image stable, d'où la nécessité d'œuvrer ce point aveugle. Voir Eurydice, c'est voir cette disparue incarnant dans sa nuit la part d'ombre de l'art, celle qui fait apparaître les choses en tant que disparues.

Poussin traite la matière mythique d'une manière personnelle, il déplace les enjeux, fait un détour par rapport à la *doxa*. Chez lui, il ne s'agit pas de ce qui se passe aux enfers, mais d'un drame de ce monde. Orphée ne regarde pas sa jeune mariée en ce monde. Eurydice n'occupe pas dans le tableau une place marginale ou aléatoire, elle est au centre du tableau. Elle est surprise dans l'instant même de sa mort. L'invention de Poussin comble une lacune des textes donnant à voir là où les textes sont muets, puisque ni le mythe ni les écrits de Virgile et d'Ovide n'évoquent l'activité d'Orphée au moment de la mort d'Eurydice. Dans le tableau de Poussin, Orphée ne regarde pas Eurydice. Il est tout à son chant, il n'a d'yeux que pour le ciel des muses. Il n'a pas à s'intéresser aux conditions et conditionnements concrets. Trop de lucidité tue l'œuvre. Représentant la mort d'Eurydice, Poussin met en scène la naissance de l'image. La mort est là, au cœur de l'art. Mais l'allégorie rend compte également du binôme mavrocinien : les dieux ont de secrets qu'on ne peut percer impunément. Toute image a son ombre, son fantôme, toute image est l'ombre d'une image à venir. Orphée est chanteur, musicien et poète. Il est fils de muse et son regard est pour les muses. Les yeux ne voient pas l'essentiel, et le sens de l'œuvre se situe moins dans ses parties visibles que dans le rapport à une unité invisible que suggère pour nous l'image. Eurydice est la figure absolue de l'altérité. Poussin saisit du même coup Orphée dans le soleil et

Eurydice au royaume des ombres, le chant de celui-là et la mort incessante de celle-ci. Le couple antinomique praxis/vs/méthode, qui donne le titre de l'essai, redistribue paradigmatiquement les mêmes rôles. Toute création a sa part d'ombre, son mystère. Mais il y a un « point central » : l'œuvre qui se fait, point de croisement du travail et de la méthode, du poétique et du poïétique, lieu géométrique où les deux s'actualisent et se virtualisent indéfiniment. Mais cette idée n'est-elle pas à l'œuvre dès le début, sous divers angles, sous forme d'avatars, n'accompagne-t-elle pas et ne rythme-t-elle pas toute la création mavrodinienne dans *Stendhal – scriitură și cunoaștere, Poietică și poetică, Modernii, precursori ai clasicilor* ? Et n'est-elle pas sous-jacente dans les autres essais, dans les volumes de vers, dans les cours, les discours et les interviews d'Irina Mavrodin ?

Références bibliographiques :

a. Ouvrages d'Irina Mavrodin

Poussin, București, Ed. Meridiane, coll. « Clasicii picturii universale », 1981.

Modernii, precursori ai clasicilor, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1981.

Poietică și poetică, București, Ed. Univers, 1982.

Stendhal – scriitură și cunoaștere, București, Ed. Albatros, 1985.

Punctul central, București, Ed. Eminescu, 1986.

Mâna care scrie: Spre o poietică a hazardului, București, Ed. Eminescu, 1994.

Cvadratura cercului, București, Ed. Eminescu, 2001.

b. Autres

Foulquié, Paul ; Saint-Jean, Raymond, *Dictionnaire de la langue philosophique*, PUF, 1962.

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

Confessions en raccourci - Irina Mavrodin et la poétique de l'entretien

Dumitra BARON

Université « Lucian Blaga » de Sibiu
dumitra.baron@ulbsibiu.ro

Résumé : Nous proposons la lecture des ouvrages *Convorbiri cu Al. Deşliu* (2004) et *Cvadratura cercului* (2001) dans un double but : premièrement, pour identifier dans les recueils d'entretiens avec Irina Mavrodin les points centraux de son œuvre et de sa personnalité et deuxièmement, pour approfondir divers aspects de l'entretien en tant que genre de caractère hybride. Dans quelle mesure l'auteur conçoit l'entretien et y voit une véritable expérience de dialoguer avec les autres et de se construire une image de soi, quelle est la posture de l'auteur en entretien, quelle valeur pourrait-on assigner à ce type de document et comment se tissent les rapports entre la vie matérielle et la vie de l'esprit ? Autant de questions dont les réponses se trouvent plus ou moins avouées dans les pages de ces entretiens qui se donnent à lire en tant que « lignes de vie », constituant une exploration *in statu nascendi* de l'espace du dedans.

Mots-clés : entretien, paratextualité, autoportrait, point central, Irina Mavrodin

Le titre choisi pour cet article, « Confessions en raccourci », renvoie précisément à un chapitre des *Exercices d'admiration* de Cioran, auteur dont l'étude a convoqué, il y a 10 ans, le heureux hasard de notre rencontre avec Irina Mavrodin. L'idée de « confession » est reprise en quelque sorte dans l'« Argument » de son livre d'entretiens et d'essais, couvrant la période 1978-2001, *Cvadratura cercului* (2001) :

Ce livre *semble* s'être fait – à ma plus grande surprise – par soi-même. En relisant les textes qui le composent [...], j'ai constaté avec une sorte d'étonnement qu'ils forment un tout plus cohérent que je ne l'avais soupçonné à première vue, tant par le caractère homogène de leur écriture, mais aussi et surtout, par la récurrence de certaines idées, et aussi par ce que l'on pourrait nommer de vagues intuitions, des états, des choses vécues au niveau de l'imaginaire, une nébuleuse d'où surgissent par-ci, par-là, des figures aux lignes nettes, contenues dans quelques syntagmes obsédants.

[...] Organisés dans une *confession*¹ *sui generis*, ils réalisent le paradoxe du phénomène qui donne l'illusion d'avancer, tout en restant pourtant immobile. Le temps est comprimé, il devient circulaire, et moi, qui *confesse*² pour toi, mon lecteur, je me trouve dans le même lieu, dans un seul lieu, dans un passé qui est le présent, dans un présent qui est le passé, incapable de comprendre véritablement, pareil à chaque être incapable de comprendre, que les années passent les unes après les autres, s'accumulent, en nous conduisant *quelque part*.³

Souvent considéré comme un genre de caractère hybride, l'entretien retient notre attention tout d'abord parce qu'il pourrait être un indicateur important dans l'identification des constantes du discours d'un auteur. Louis Marin a consacré un ouvrage entier (*De l'entretien*, Éd. de Minuit, 1997) à ce sujet (surtout à l'entretien d'art) et a observé que celui-ci serait une véritable forme ou un genre de discours (avec sa logique, sa rhétorique et son histoire).

Les entretiens font partie de la catégorie des paratextes⁴ que Gérard Genette analyse dans son ouvrage *Seuils* (1987). Les paratextes représenteraient cette « zone indéfinie » (C. Duchet), « intermédiaire entre le hors-texte et le texte » (A. Compagnon) :

entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute lecture ». [...] Cette frange, en effet, toujours

¹ Nous soulignons.

² Nous soulignons.

³ En original : « Această carte s-a făcut – spre propria-mi surpriză, *parcă* de la sine. Recitind textele care o alcătuiesc [...], am constatat cu un fel de stupeoare că ele formează un tot mai coerent decât îl bănuisem într-o primă selecție, atât prin caracterul omogen al scriiturii lor, cât și, mai ales, prin recurența unor idei, dar și a ceea ce am putea numi vagi intuiții, stări, trăiri la nivelul imaginarului, o întregă nebuloasă din care se ivesc ici-colo figuri cu linii nete întruchipate în câteva sintagme obsedante. [...] Constituite într-o confesiune *sui generis*, ele realizează paradoxul fenomenului care dă iluzia că înaintează, stând totodată pe loc.

Timpul este comprimat, devine circular, iar eu, care *mărturisesc* pentru tine, cititorule, mă aflu în același loc, într-un singur loc, într-un trecut care este prezent, într-un prezent care este trecut, neputând să înțeleg cu adevărat, așa cum o ființă nu poate înțelege, că anii totuși se înșiruie unul după altul, se adună, *ducându-ne undeva*. », Irina Mavrodin, « Argument », *Cvadratura cercului*, București, Ed. Eminescu, 2001, p. 5. Les traductions en français des citations roumaines nous appartiennent.

⁴ « [...] autrement dit, pour les amateurs des formules, *paratexte* = *péritexte* + *épitexte* », Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 2002, p. 11. Dans la perspective genettienne, le *péritexte* serait ce qui se trouve « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes », tandis que l'*épitexte*, se trouverait « autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres) », *ibid.*

porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimée par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés.⁵

Pour compliquer un peu les choses, mais également dans le désir d'être extrêmement précis, on pourrait affirmer que les entretiens appartiennent aux épitextes, selon la même perspective genettienne qui voit dans l'épitéxte : « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. »⁶

La question du sujet est fondamentale dans ce contexte, l'auteur se trouvant au cœur même de l'œuvre et de la conversation, de l'écriture et de la pensée. Le sujet, c'est l'œuvre en train de se faire et, en même temps, c'est l'auteur avec son corps, sa voix, sa parole qu'il échange avec un autre. Cet aspect dialogique retient notre attention et sera exploré dans un cadre plus large de discussion.

On trouve, en général, dans les entretiens, des explications que l'auteur propose à son public et à ses lecteurs contemporains et à venir. Le statut de l'auteur est ainsi convoqué et, sous diverses formes (écrit, transcrit, oral, réel ou imaginaire), l'entretien représente une sorte de « conversation recomposée » :

Genre généralement déconsidéré par les écrivains⁷, il présente néanmoins un intérêt certain qui le rend digne d'une étude autonome. Car grâce à son format dialogal⁸ et à ses fonctionnements dialogiques, il est producteur d'informations et de significations qui dépassent souvent ce qui se dit sur la personne de l'interviewé et sur ses ouvrages dans les biographies et les ouvrages critiques qui lui sont consacrés.⁹

⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 346.

⁷ On y voit un simple instrument de consécration, voire un outil de promotion commerciale qui met l'accent sur la personne de l'écrivain.

⁸ Galia Yanoshevsky fait la distinction entre « dialogal » et « dialogique » : « le premier étant le format du dialogue, c'est-à-dire deux interlocuteurs en position d'échange de paroles immédiat (Lochard & Boyer 1998 : 19), tandis que le dialogique n'implique pas nécessairement ce format, mais peut inclure la parole de l'autre dans sa propre parole. Ainsi, l'essai n'est pas dialogal, mais peut être dialogique, tandis que l'entretien est à la fois dialogal et dialogique », « L'entretien d'écrivain et la co-construction d'une image de soi : le cas de Nathalie Sarraute », *Revue des Sciences Humaines*, n° 273, janvier-mars 2004, p. 1.

⁹ *Ibid.*

Edgar Morin soutenait, en 1966, l'idée que l'interview est un dialogue qui dépasse le niveau d'une « conversation mondaine », étant plutôt une « recherche en commun ». Plus qu'une recherche en commun, nous y voyons, sous la lumière des théories poïétiques, une véritable co-création, un travail mené en collaboration : « L'interviewer et l'interviewé collaborent à dégager une vérité qui concerne soit la personne de l'interviewé, soit un problème. »¹⁰

L'entretien vise aussi à révéler « l'homme » derrière l'« œuvre », comme si l'auteur était la réponse à la question que pose son texte. C'est ce que Philippe Lejeune appelle « l'illusion biographique » : le lecteur est d'autant plus tenté de chercher les clés de l'œuvre dans la personnalité de l'auteur telle qu'elle s'exprime à travers les médias, que celui-ci est « par définition, quelqu'un qui est absent » du texte qu'il écrit¹¹.

Les entretiens d'Irina Mavrodin permettent de voir chaque projet dans le contexte des autres et aussi de discerner les grandes articulations de son œuvre et de son parcours biographique. Les deux volumes qui constituent le corpus de notre étude correspondent à la catégorie des « livres-entretiens » (Jean Royer¹²), et se distinguent par l'aspect suivant : tandis que le volume de 2004 a un interviewer unique, Alexandru Deşliu, le volume de 2001 est un recueil d'entretiens avec divers journalistes, professeurs ou anciens étudiants de l'auteur.

Dans ces recueils, vie et œuvre se présentent comme deux formes d'une même intention : un dialogue entre la biographie et l'exposé des idées, théories, pensées, réflexions et inquiétudes. L'auteur est amené à retracer en profondeur la genèse et l'évolution de ses écrits, l'entretien devenant, à la limite, une possible « (auto)biographie littéraire » : « C'est d'ailleurs au départ le but que poursuit le journaliste : retracer le portrait de l'écrivain, ou plutôt provoquer ses confidences jusqu'à l'autoportrait. »¹³ Ce n'est pourtant pas une vraie biographie ou autobiographie, les lignes de vie dévoilées dans les entretiens pouvant

¹⁰ Edgar Morin, « L'interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision », *Communications*, n° 7, p. 69.

¹¹ Philippe Lejeune, « L'image de l'auteur dans les médias », *Pratiques*, Metz, n° 27, 1980, p. 31.

¹² Citons à titre d'exemple d'autres livres-entretiens mentionnés par Jean Royer dans son étude : Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, entretiens avec Mathieu Galey (Le Centurion), Edmond Jabès, *Du désert au livre*, entretiens avec Marcel Cohen (Belfond), André Frénaud avec Bernard Pingaud, intitulé *Notre inhabileté fatale* (Gallimard) ou Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego* (Folio/Gallimard), in Jean Royer, « De l'entretien », *Études françaises*, vol. 22, n° 3, 1986, p. 120.

¹³ *Ibid.*

se combiner toujours dans un ordre différent dans d'autres entretiens.

L'entretien littéraire permet au lecteur de prendre contact avec l'auteur en chair et en os (c'est-à-dire de rencontrer « la personne derrière l'œuvre ») : « C'est une question très difficile. Vous m'obligez de me la poser, de me clarifier certains sentiments, des expériences que j'ai dans mon sous-conscient, dans mon inconscient [...] »¹⁴

Consciente qu'un écrivain, un artiste ne devrait jamais faire son autoportrait¹⁵, cette entreprise étant vouée à l'échec¹⁶, Irina Mavrodin se conforme toutefois aux règles du jeu et cède à la tentation, nous livrant une belle image de soi :

je suis quelqu'un qui essaie de maintenir l'état de concentration sur ce point d'où je sens que jaillissent toutes mes énergies qui se diversifient dans ma création de poète, d'essayiste, de traducteur et de professeur. Quoique je sente de plus en plus que le centre, pour moi, commence d'être un seul : la poésie.¹⁷

La famille, les valeurs incarnées par ses parents, les livres au milieu desquels elle a grandi, tout cela a compté sans doute dans son évolution et mérite une évocation émouvante et lucide à la fois. Dans les *Entretiens avec Al. Deșliu* (juillet 2003-octobre 2004), nous retrouvons quelques thèmes récurrents : sa famille, son éducation, ses lectures, sa jeunesse, son parcours biographique, ses amitiés, ses débuts en littérature, sa façon d'écrire, ses projets littéraires (traductions, essais, poésie), son chantier de travail, sa devise de vie (« patience, espoir, amour, foi »¹⁸), les concepts fondamentaux de son œuvre (par exemple, « l'impersonnalisation créatrice »¹⁹, la nature duale de l'écrivain : « il est

¹⁴ En original : « E o întrebare foarte grea. Mă obligați să mi-o pun, să-mi clarific niște trăiri, experiențe pe care le am în subconștientul, inconștientul meu [...] », Irina Mavrodin, *Convorbiri cu Al. Deșliu*, Focșani, Ed. Pallas, 2004, p. 120.

¹⁵ *Ibid.*, p. 183.

¹⁶ « J'ai l'impression que tout essai de construire un personnage ou une situation – avec un matériau autobiographique, bien entendu, à l'oral ou à l'écrit, sera ratée. J'essaierai pourtant de le faire, peut-être à un autre moment. » En original : « Am impresia că orice încercare de a construi un personaj sau o situație – cu material autobiografic, se înțelege, oral sau în scris, va fi ratată », *ibid.*, p. 124.

¹⁷ En original : « [...] sunt cineva care încearcă să mențină starea de concentrare pe acel punct din care simt că izvorăsc toate energiile care se diversifică în creația mea de poet, eseist, traducător și profesor. Deși simt din ce în ce mai mult că centrul, pentru mine, începe să fie unul singur: poezia », *ibid.*, p. 183.

¹⁸ *Ibid.*, p. 59.

¹⁹ *Ibid.*, p. 60.

homme et auteur à la fois [...]. Ces deux moi coexistent [...] »²⁰).

Parler de soi imposerait un exercice de dépersonnalisation, selon la formule rimbaldienne *Je est un autre*. Comme l'affirmait d'ailleurs Tzvetan Todorov, « à partir du moment où on parle de soi, on se dédouble. L'objet a souffert mais le sujet est heureux : il est engagé dans un acte de création. Je peux signaler mes faiblesses, je ne me mets pas moins en valeur : la personne-objet est diminuée, mais la personne-sujet ressort grandie. »²¹ Dans ce contexte, loin d'offrir à l'écrivain une simple occasion de se présenter sous un jour favorable, l'entretien offre le cadre où s'opposent d'une part, la volonté de l'interviewé et les exigences de l'interviewer et d'autre part, l'image préalable de l'auteur et celle qui se construit lors de l'entretien. Ainsi, l'image préexistante est sans cesse confrontée à l'image discursive de l'auteur, recherchée tantôt par l'interviewé que par l'interviewer.

La place centrale accordée à la construction commune du sens dans le dialogue apparaît clairement lorsqu'on examine la façon dont s'élabore l'image de soi de l'écrivain dans les divers entretiens accordés à travers le temps. Dans la perspective de l'interaction qui se crée avec différents interviewers, à différentes occasions et dans des contextes variés, cette image s'avère être complexe et pluri-dimensionnelle. Cet aspect de l'échange est pleinement privilégié, puisque :

Seuls quelques genres, comme l'entretien d'auteur, lui permettent une présentation de soi qu'il peut tenter de gérer au sein d'une interaction régulée avec l'interviewer. Les écrivains se prêtent avec plus ou moins de bonne grâce à cet exercice, où l'image qu'ils entendent projeter d'eux-mêmes doit être incessamment négociée avec leur partenaire, journaliste, interviewer professionnel ou figure plus ou moins dominante de la scène culturelle.²²

Signalons toutefois que ce n'est pas simplement une seule image qui est mise en jeu dans l'entretien, mais une multitude d'images. Par conséquent, au lieu d'obtenir ce qu'on aurait pu considérer comme le but et le résultat de l'entretien, à savoir une image (superficielle) de la personne de l'écrivain évoquée pour fournir des clés d'interprétation à son œuvre, on est plutôt confronté à une multitude d'images qui se

²⁰ En original : « [...] el este *om* și totodată *autor* [...] Aceste două euri coexistă [...] », *ibid.*, p. 112.

²¹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 383.

²² Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009. URL : <http://aad.revues.org/index662.html>, consulté le 10 novembre 2009.

déploient au cours de l'entretien :

Vous m'évoquez ici un fragment énorme de ma vie – probablement l'un des plus signifiants – qui m'apparaît à l'instant même comme une immense fresque, sans début, ni fin, avec (pour reprendre une image de Stendhal de *La Vie de Henry Brulard*) des espaces blancs (des zones de l'oubli total, même si peut-être seulement provisoires) et d'autres, plus pâles ou plus colorées, en fonction de leur pouvoir d'être dans une mémoire affective en action.²³

ou

L'image que vous me proposez et qui coïncide en grande partie (au delà de la subtilité de votre formulation) avec celle que d'autres anciens étudiants me l'ont décrite, m'est en quelque sorte familière, elle ne contredit pas ma façon de me voir de « l'intérieur » du professeur.²⁴

Constatons en égale mesure que la lecture des entretiens suppose en quelque sorte la signature de la part des lecteurs d'un contrat « autobiographique » avec l'auteur :

L'écrivain interrogé qui accepte de parler plusieurs heures de son œuvre et de sa vie, et de voir ses propos publiés en livre, engage quelque peu sa responsabilité : même embryonnaire et limité, c'est une forme de contrat autobiographique vis-à-vis du public. Quant au journaliste, son ambition n'est plus de faire un portrait d'actualité. Il se transforme en critique. Son but est de rendre intelligible le développement d'une œuvre tout entière, en construisant un livre d'initiation et de synthèse sur l'auteur interrogé.²⁵

L'écrivain produit et assume son image d'auteur, dans une stratégie de positionnement plus ou moins délibérée. En reprenant les théories de Jérôme Meizoz sur la « posture littéraire » (*Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève-Paris, Slatkine EruditiMon, 2007), Ruth Amossy affirme à son tour :

La posture est le fait de l'écrivain. Elle désigne les modalités selon lesquelles il assume, reproduit ou tente de modifier la façon dont les discours d'accompagnement le donnent à voir. Aussi n'est-elle pas l'indicateur d'une position mais bien plutôt le levier d'un positionnement. Ces notions de position et de positionnement mises en jeu par la « posture » déplacent les distinctions entre l'extra- et l'intra-textuel, à savoir entre ce qui se trame dans les discours comme la critique, l'interview, etc. qui construisent le champ, d'une part, et ce qui émerge dans le texte de l'œuvre dite littéraire, d'autre part. En d'autres termes, elles impliquent qu'il n'est pas possible de

²³ En original : « Îmi evocați aici un enorm fragment din viața mea – unul dintre cele mai semnificative, probabil – ce-mi apare în această clipă ca o nemărginită frescă, fără început, fără sfârșit, cu (spre a relua o imagine a lui Stendhal din *Viața lui Henry Brulard*) spații albe (zone ale uitării totale, deși poate numai provizorii) și altele, mai pal sau mai intens colorate, în funcție de puterea lor de a ființa într-o memorie afectivă în acțiune. », Irina Mavrodin, *Cvadratura cercului*, éd. cit., p. 39-40.

²⁴ En original : « Imaginea pe care mi-o propuneți și care coïncide în bună măsură (dincolo de subtilitatea formulării dumneavoastră) cu cea pe care mi-au descris-o alți foști studenți ai mei, îmi este într-un fel familiară, nu contrazice modul meu de a mă vedea dintr-un 'înăuntru' al profesorului. », *ibid.*, p. 40.

²⁵ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 109.

dissocier les images que l'écrivain projette dans son discours (et dans ses conduites) pour se positionner, des images d'auteur qui contribuent à lui conférer une position dans un état donné du champ.²⁶

Lisons le fragment suivant dans lequel on peut observer le rapport qu'Irina Mavrodin entretient avec sa propre image (toujours en train de se modifier, de maintenir son indépendance, de fuir toute pétrification et tout contour précis) :

[...] je constate que je me suis éloignée en quelque sorte de votre question, [...], puisque d'un certain point de vue très profond j'y suis toujours là, en essayant de me clarifier tout d'abord moi-même. [...] une image a déjà été créée par la réception collective, ce que je fais n'est que mettre au point certains détails, en montrant en même temps comment cette image se voit de mon point de vue. Or, de mon point de vue, la perspective est différente [...] je ne peux pas encore m'assumer en tant qu'image entrée dans la conscience publique [...]. Je me sens encore vivante, l'idée d'image *figée* est tellement loin de moi [...]. En fait, maintenant je pense que nous avons atteint le point sensible, le point originaire, le point sensible de notre démarche commune, Monsieur Alexandru Deșliu, qui consiste dans le fait que c'est vous qui me posez les questions, et moi j'essaie, j'essaie seulement de vous donner les réponses. Vous vous trouvez sur le terrain plus ferme de l'image, moi, je me trouve sur le terrain glissant et instable de ce qui se trouve derrière l'image, je me trouve dans l'espace chaotique et imprévisible [...] de la vie, qui se laisse difficilement formaliser, qui s'oppose de toute force à son récit, le récit étant une manière de formaliser, d'ordonner ou de pétrifier.²⁷

En essayant de transcrire/écrire sa propre vie, l'auteur risquerait d'imposer un certain ordre à sa vie, de lui « imposer une forme »²⁸. Le hasard se transforme en nécessité et l'écriture-confession aurait comme but majeur l'inscription d'une trace dans la mémoire collective : « J'écris ici sur tout cela puisque je veux qu'il en reste une trace, afin que la souffrance ne se perde dans un oubli total. Mais la main est comme paralysée, comme désarmée d'avance devant ce qui ne pourra jamais

²⁶ Ruth Amossy, art. cit.

²⁷ En original : « [...] constat că am deviat oarecum de la întrebarea dumneavoastră, [...] căci dintr-un punct de vedere al meu foarte profund sunt tot în ea, încercând să mă clarific mai întâi pe mine însămi. [...] o imagine a fost deja creată de receptarea colectivă, eu nu fac decât să pun la punct unele detalii, arătând totodată cum se vede această imagine dinspre mine. Or, dinspre mine perspectiva e alta, [...], eu nu mă pot încă asuma ca imagine intrată în conștiința publică. [...] Eu mă simt încă vie, ideea de imagine *figée* e atât de departe încă de mine [...]. De fapt, acum cred că am atins punctul sensibil, punctul originar, punctul central al demersului nostru comun, domnule Alexandru Deșliu, care constă în aceea că dumneavoastră îmi puneți întrebările, iar eu încerc, doar încerc să vă dau răspunsurile. Dumneavoastră vă aflați pe terenul mai ferm al imaginii, eu mă aflu pe terenul alunecos și instabil al ceea ce se află îndărătul imaginii, mă aflu în spațiul haotic și imprezibil [...] al vieții pur și simplu, care se lasă greu formalizată, care se opune din răspuțeri povestirii ei, povestirea fiind un mod de a formaliza, de a ordona, de a pietrifica. », Irina Mavrodin, *Convorbiri cu Al. Deșliu*, éd. cit., p. 122-123.

²⁸ Tzvetan Todorov, *Devoirs et délices*, Paris, Seuil, 2002, p. 383.

être dit. »²⁹ Le geste d'écriture est souvent arrêté, il y a des choses qui ne se laissent pas facilement notées sur le blanc de la page.

C'est dans cet échange verbal que l'image préalable de l'auteur, telle qu'elle s'esquisse à travers ses écrits, se confronte à celle qui se construit dans la conversation avec l'interviewer :

Mais il est fort possible que cette image ne coïncide pas avec celle que le public a de moi, public qui, à son tour, peut avoir pris une image imposée par la critique à travers les années. [...] Même la façon dont vous avez posé la question est symptomatique [...]. Je devrais (ou j'aurais dû) détruire l'image de traducteur et de professeur, pour que l'image de poète et/ou d'essayiste s'impose librement, mais je ne veux pas faire cela (et je ne l'ai pas voulu), même si depuis beaucoup de temps je me confronte avec le rejet d'une image pluridimensionnelle de mon moi créateur.³⁰

L'entretien offre également l'occasion pour l'auteur de réviser son statut, ses préférences, mais aussi de faire l'analyse du discours de l'autre, d'en identifier les perspectives, l'interviewer devenant petit à petit la personne dont le discours est soumis à l'étude. Nous constatons en même temps un autre fait : Irina Mavrodin conforte toujours son interlocuteur, l'assurant par exemple de la pertinence d'une question, d'un détail observé. Dans ce sens, l'interviewer se sent à l'abri, il se laisse en quelque sorte guidé, à son tour, par l'interviewé ou au moins, trouve sa démarche justifiée et ses hypothèses confirmées ; ainsi, à la question posée par Alexandru Deșliu, « L'homme de nos jours est plutôt un homme des images ou un homme de l'imaginaire ? », Irina Mavrodin répond : « Quelle question extraordinaire ! On pourrait écrire un grand essai sur ce thème. »³¹ C'est de cet échange permanent de rôles et de points de vue que chacun des acteurs d'un entretien trouve une

²⁹ En original : « Scriu aici despre toate acestea pentru că vreau să rămână o urmă, să nu se piardă în totală uitare atâta suferință. Dar mâna îmi este ca paralizată, ca dinainte dezarmată în fața a ceea ce nu va putea fi niciodată cu adevărat spus. », Irina Mavrodin, *Convorbiri cu Al. Deșliu*, éd. cit., p. 12.

³⁰ En original : « Dar este posibil ca această imagine să nu coincidă cu cea pe care o are publicul despre mine, care public, la rândul-i, poate să fi preluat o imagine impusă de critică de-a lungul anilor. [...] Chiar felul în care mi-ați pus întrebarea este simptomatic [...]. Ar trebui (sau ar fi trebuit) să-mi distrug imaginea de traducător și de profesor, pentru ca să se poată impune în voie imaginea mea de poet și/sau de eseist, dar eu nu vreau (și nu am vrut) să fac asta, deși de multă vreme mă confrunt cu neacceptarea de către mulți a unei imagini pluridimensionale a eului meu creator. », idem, *Cvadratura cercului*, éd. cit., p. 23.

³¹ En original : « Ce extraordinară întrebare ! S-ar putea scrie un mare eseu pe această temă », idem, *Convorbiri cu Al. Deșliu*, éd. cit., p. 134-135.

explication, voire une révélation, par rapport à son propre travail : « La priorité que vous accordez dans l'ordre de vos questions à cet aspect de mon activité³² me fait voir dans quelle mesure il est perçu comme étant, à ce moment, extrêmement important, pour la culture roumaine. »³³

Le bilan que l'auteur est souvent « obligé » de faire ne serait probablement qu'une autre façon de chercher la quadrature du cercle, de « résoudre un problème insoluble ». Nous constatons que les travaux et les écrits d'Irina Mavrodin se situent dans un véritable « espace continu », où chaque activité converge vers le « point central » :

Je ne fais pas d'efforts pour « concilier » l'activité de l'écrivain à celle du professeur, et dans le cadre de la première, la création du poète à celle de l'essayiste et du traducteur. Il y a un « point central » où tout cela trouve son origine, une énergie auctoriale indistincte, qui étant la même, se manifeste sous diverses formes. [...] Chaque livre – poésie, essai, traduction – est né de l'autre, lui est consubstantiel. [...] C'est ma façon – presque synesthésique – de me rapporter à ce que je fais.³⁴

L'unité de son parcours est évoquée à plusieurs reprises et s'érige en véritable loi de vie, construite selon les préceptes de la théorie à laquelle Irina Mavrodin a consacré une partie essentielle de ses études - la poïétique/poétique :

Les cours, les séminaires et les doctorats que je dirige, les livres d'essais, ont tous pour moi une unité, se construisent en général dans le même domaine : celui de la poïétique/poétique et sur la base des mêmes prémisses théoriques. Cette cohérence me donne un sentiment bénéfique, un sentiment de plaisir, qui me facilite la communication avec mes étudiants et mes doctorants, en la faisant, j'oserais dire, naturelle. J'introduirais en fait dans cette équation ma poésie, et mes traductions, qui donnent une base pratique à mes 'spéculation' théoriques.³⁵

Malgré le fait que l'auteur déteste commenter ses livres et

³² Il s'agit de la traduction.

³³ Irina Mavrodin, *Cvadratura cercului*, éd. cit., p. 20.

³⁴ En original : « Eu nu fac un efort spre a 'împăca' activitatea scriitorului cu cea a profesorului, și, în cadrul celei dintâi, creația poetului cu cea a eseistului și a traducătorului. Există un 'punct central' în care toate acestea își au comuna origine, o indistinctă energie auctorială care, fiind una și aceeași, se manifestă în multiple feluri. [...] Fiecare carte – poezie, eseu, traducere – crescut din cealaltă, îi este consubstanțială. [...] Acesta este modul meu – sinestezic aproape – de a mă raporta la ceea ce fac », Irina Mavrodin, *Cvadratura cercului*, éd. cit., p. 22-23.

³⁵ En original : « Cursuri, seminarii și doctorate pe care le conduc, cărți de eseuri, toate au pentru mine o unitate, se construiesc preponderent în același domeniu : al poieticii/poeticii și pe baza acelorași premise teoretice. Această coerență îmi dă un sentiment benefic, un sentiment de plăcere, care îmi facilitează comunicarea cu studenții și cu doctoranzii, o face, aș îndrăzni să spun, naturală. Aș introduce de fapt în această ecuație și poezia mea, și traducerile mele, care dau o bază practică 'speculațiilor' mele teoretice. », idem, *Convorbiri cu Al. Deșliu*, éd. cit., p. 36.

« orienter la lecture »³⁶ en quelque sorte, nous trouverons dans les entretiens des clés de lecture qui sont offertes au lecteur. C'est l'avantage de parler de l'intérieur du phénomène littéraire, du cœur même de la création (soit-elle littéraire/critique/poétique/traduisante) en train de se faire. Ainsi, nous constatons que ses poèmes restent sous le signe de « l'épiphanie des UNITÉS OXYMORIQUES : vie et mort, calme et angoisse, joie et désastre, commencement et fin, lumières et ténèbres, le même salut par l'installation au cœur de la contradiction »³⁷, tandis que ses essais restent, d'une part, sous le signe de l'entreprise de décrire des comportements auctoriaux (la relation de l'auteur avec son œuvre en train de se faire), et d'autre part, sous le signe de l'intertextualité, de cet « espace continu » ou les modernes sont les précurseurs des classiques³⁸). C'est dans cette perspective qu'un modèle intertextuel apparaît comme possible grille de lecture ouverte, plurielle, de l'œuvre, un prisme qui reflèterait constamment une autre facette de la même personnalité protéiforme : poète, essayiste, critique, théoricienne de la littérature, professeur, traducteur.

Les volumes d'interviews d'Irina Mavrodin constituent un véritable « entretien infini » (Maurice Blanchot), une confession basée sur l'« exercice de la mémoire affective »³⁹ et font partie intégrante d'un processus créateur complexe, placé toutefois sous le signe tutélaire de la poésie : « je n'ai pas commencé par la traduction, je n'ai pas commencé par l'essai, j'ai commencé par la poésie. »⁴⁰

Dans les presque silences contenus inévitablement entre les lignes des entretiens, dans le tremblement de la main ou de la voix, l'entretien ne remplace pas le livre, mais nous invite discrètement à le parcourir.

Puisque le thème de cette section est « Irina Mavrodin - une vie

³⁶ *Ibid.*, p. 39.

³⁷ En original: « [...] epifanie a UNITĂȚILOR OXIMORONICE: viață și moarte, calm și angoasă, bucurie și dezastru, început și sfârșit, lumină și întuneric, aceeași salvare prin instalarea în inima contradicției », *ibid.*, p. 38.

³⁸ *Ibid.*, p. 39.

³⁹ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁰ En original: « Nu am început cu traducerea, nu am început cu eseul, am început cu poezia. », idem, *Cvadratura cerului*, éd. cit., p. 108.

dans les livres », nous proposons, en guise de conclusion, un exercice paratextuel, notre *exercice d'admiration*, réalisé à partir des titres (et de certains thèmes fondamentaux) des livres écrits par Irina Mavrodin.

Constamment *étonnée* par la *monotonie*, la *main qui écrit* s'esquisse à l'horizon de l'*espace continu*, cherche le *point central*, cède *en partie* ou *en entier* l'initiative aux mots *froids et limpides*, pour les laisser se promener en tant qu'*obsessions fragmentaires* sur la *quadrature du cercle*, oscillant entre *écriture* et *connaissance*, avec de la *méthode* et à force de *pratique*, en évitant les *pièges* de toute *traduction*, pour y inscrire le *roman poétique*, construit par la *mise en abîme* des *voix*, des *gouttes de pluie*, des *arbres fleuris*, qui ne font que dire, entre/inter-dire *patiemment* le *grand*, sublime et nécessaire *jeu* du *hasard* de la vie et de la mort.

Références bibliographiques :

- Amossy, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009.
URL : <http://aad.revues.org/index662.html>
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, (1987) 2002.
- Lejeune, Philippe, « L'image de l'auteur dans les médias », *Pratiques*, Metz, n° 27, 1980.
- Idem, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.
- Marin, Louis, *De l'entretien*, Paris, Éd. de Minuit, 1997.
- Mavrodin, Irina, *Cvadratura cercului*, București, Ed. Eminescu, 2001.
- Idem, *Convorbiri cu Al. Deșliu*, Focșani, Ed. Pallas Athena, 2004.
- Morin, Edgar, « L'interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision », *Communications*, n° 7, 1966.
- Royer, Jean, « De l'entretien », *Études françaises*, vol. 22, n° 3, 1986.
- Todorov, Tzvetan, *Devoirs et délices*, Paris, Seuil, 2002.
- Yanoshevsky, Galia, « L'entretien d'écrivain et la co-construction d'une image de soi : le cas de Nathalie Sarraute », *Revue des Sciences Humaines*, n° 273, janvier-mars 2004.

Approches poïétiques et philosophiques de la créativité poétique

Doina CONSTANTINESCU

Université « Lucian Blaga » de Sibiu
doina.constantinescu@gmail.com

Résumé : Comme acte de *produire, de faire* l'œuvre, la discipline poïétique concerne également l'attribut philosophique du savoir qui concerne l'art qui se fait faire. Étant donné que la réflexion philosophique sur la création combine déjà une double expérience du monde sensible (poétique et philosophique), le poète illumine cet horizon avec la pratique de son art. Cette disposition mimétique du poète est une virtualité poétique qui se manifeste dans l'acte de la création, comme acte de l'énergie créatrice et de son intelligence esthétique. Dans les limites du for de la ressemblance, le privilège de la poésie est pour Aristote un produit de la fiction. Donc, le problème de la création poïétique comportera également la nature de son propre art.

Mots-clés : poïétique, poétique, création, philosophie du langage

Dans la nature une sorte d'art est à l'œuvre, une sorte de capacité technique orientée qui travaille la matière du dedans.¹

Dans ses grandes lignes, l'histoire de la poétique coïncide avec les règlements de la *Poétique* d'Aristote, qui représente la plus ancienne théorie philosophique de la création artistique.² *La Poétique* d'Aristote

¹ Aristote, *Poétique*, traduction, notes et commentaires par R. Dupont- Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980.

² *Ibid.*, 51a, p. 36-38. La philosophie d'Aristote se divise en trois grandes catégories : la philosophie *théorique* (physique, mathématique et théologie), la philosophie *pratique* (économique, éthique, politique, rhétorique) et la philosophie *poïétique* (une philosophie de la créativité qui comprend toutes les activités qui produisent une œuvre).

étudie divers aspects de l'art poétique, comme la tragédie et l'épopée. Et pourtant, si la tragédie exprime l'art de purifier l'âme humaine de ses passions négatives (*catharsis*), l'analyse de la production artistique ne se limite au processus *poétique*, parce que l'attention générale est constamment détournée vers la dynamique de la création *poiétique*. C'est, peut-être, pour cela que les termes *créateur*, *création* et *créativité* sont si souvent dénués de leurs véritables perceptions et de leur sens authentique.

La *poiétique* est un mot dérivé du *poiein* (en grec signifie *produire, faire*) qui désigne l'art de créer le génie alvéolaire de la structuration artistique. Comme acte de faire l'œuvre d'art, comme processus de l'ensemble de la création et discipline qui nous renvoie aux sources mêmes de notre tradition de la pensée, la *poiétique* représente la promotion philosophique des sciences de *l'art qui se fait*, mais, comme *praxis* de la création en train de se faire, elle se propose de surprendre le souffle promoteur de la création dans la genèse de l'œuvre d'art.

La maîtrise et les techniques de la création sont des forces qui exploitent ce murmure souterrain qui aspire à la parole, ce pré-discours secret qui aspire au discours authentique. Cette forme embryonnaire de la création poétique relie quelques concepts-clés, reçus comme patrimoines complémentaires : celui de *poiesis*, celui de *dynamis*, (une potentialité active ou passive qui sera désignée plus tard comme *energeia* par Wilhelm von Humboldt, dans la même filiation aristotélique) et celui de l'imitation ou *mimesis*. Comme l'art n'est pas considéré une simple copie de la nature ou de l'apparence, cette faveur de la réalité devient pour Aristote une production de la fiction à l'intérieur des limites de la vraisemblance : « De ce qui a été dit, il apparaît que le rôle du poète n'est pas de dire les choses qui arrivent, mais celles qui pourraient arriver et les choses possibles selon ce qui est vraisemblable ou nécessaire. »³

³ *Ibid.*, 51a, 36-38.

Cette disposition mimétique, c'est-à-dire la capacité et le besoin de créer en mots, en sons, en rythmes ou en images, comme une virtualité poïétique, est signalée par Aristote dans la potentialité créative de la fiction : « Le poète, lui, en tant que mimèsis, construit, selon une rationalité qui est de l'ordre du général et de la nécessité, une histoire (*muthos*)... Le poète est donc avant tout celui qui modèle son histoire comme une figure dont on épure le trait : au sens étymologique, son travail est de fiction. »⁴

Les principes de l'esthétique aristotélicienne qui interviennent au cœur de sa poïétique sont directement tributaires à l'ontologie qui consacrait le primat perceptuel et intelligible de l'unité formelle d'un tout bien délimité. Parce que le beau se trouve dans la grandeur et l'arrangement, il doit respecter l'ordre et l'harmonie des choses dans la promotion d'une vision magnifique : « Quand il y a du beau, soit chez le vivant, soit dans toute chose composée d'éléments, il faut non seulement que ceux-ci soient disposés en ordre, mais aussi qu'il s'y trouve une grandeur, mais non au hasard. »⁵

Si toute beauté n'est que le reflet de l'infinité du beau, présent dans le monde des phénomènes et compris comme distribution harmonieuse des proportions, alors le beau dépend d'une certaine limite de grandeur qui se définit en fonction du regard humain, car la beauté n'existe qu'à l'échelle humaine. Aristote apprécie que le phénomène de l'art est une manière agréable d'apprendre les choses : « En effet, c'est en cela qu'on se réjouit en voyant des images, du fait qu'en les contemplant, on apprend... Apprendre est un agrément non seulement pour les philosophes, mais pour les autres également. »⁶

Dans la *Physique*, Aristote nous dit que *l'art ne prétend pas imiter rigoureusement la nature, mais rivaliser avec elle.*⁷ Ce qui le mène à soutenir que non seulement l'art, en occurrence, la poésie, est

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, 50b, 34-36.

⁶ *Ibid.*, 4, 48b, 12-16.

⁷ *Idem*, *La Physique*, traduction Barthélemy Saint-Hilaire, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion/Philosophie », 1999.

philosophique (comme on peut le voir dans les livres 4 et 9 de la *Poétique*), mais également l'idée que *l'art découvre des choses que nous ne savions pas voir dans la nature*. Dans l'observation naturelle ou empirique des phénomènes, l'art poétique voit même les choses « cachées », mais *la poïétique* surprend le processus de la création et de la réalité de l'art *en train de se faire*. *La poïétique* explique la création de l'œuvre d'art comme un acte d'intelligence esthétique, un acte créateur de beauté artistique. C'est pour ça que pour Valéry présume que les œuvres de l'esprit sont « le résultat d'un travail, d'un faire, d'une activité, voire d'une fabrication, processus qui comporte son côté matériel, de même qu'une technique qui le rend possible ». ⁸ Au sens large du terme, la *poïétique* ne s'adresse pas seulement aux procédés techniques qui entrent en jeu dans l'écriture, mais aussi à son *poiein*, à la cohérence et à la cohésion de l'œuvre, parce qu'une œuvre d'art « digne de l'artiste, serait celle dont l'exécution serait aussi une œuvre d'art ». ⁹

Donc, Valéry confirme une autre vision sur la création poétique : « Ma manière de regarder les choses littéraires c'est sous l'espèce du travail, des actes, des conditions de fabrication. » ¹⁰ L'action de faire chez Aristote relève du domaine de l'art, au sens large du terme, qui se définit comme une capacité poïétique accompagnée d'un jugement sur une forme de création. Les Grecs distinguaient entre la *praxis* (le savoir-faire) et la *poïesis* (l'acte de création) et toute tournée vers la fonction esthétique de l'œuvre d'art nous dévoile l'harmonie et l'équilibre de la beauté et sa propension de produire une émotion artistique. Mais, tout art poïétique découle d'une faculté active et ordonnée, comme une prédisposition de la mise en œuvre, qui fait la supériorité *de l'artisan* et sa théorie sur le savoir et l'abstraction qu'il demande pour comprendre ce qu'il fait, ainsi que les causes qui président nos actions quotidiennes. De ce point de vue, Aristote apprécie l'idée que « l'homme qui se guide

⁸ Paul Valéry, *Cahiers II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 997.

⁹ *Ibid.*, p. 987.

¹⁰ *Ibid.*, p. 997.

par les données de l'art est supérieur à ceux qui suivent exclusivement l'expérience ; l'architecte est au-dessus des manœuvres ; et les sciences de théorie sont au-dessus des sciences purement pratiques ». ¹¹

Le nom qui désigne *l'artiste* et *l'artisan* étant le même, la nature de leurs productions ne distingue pas les nuances, au point que la langue doit les spécifier, parce qu'entre l'artiste et l'artisan s'insinue une différence essentielle. L'artisan opposa à l'artiste la production d'objets utiles, à la différence des objets esthétiques destinés exclusivement à la contemplation. Jusqu'au Moyen Age, l'artiste et l'artisan étaient confondus, et, seulement vers le XVII^e siècle, les techniques utilitaires se sont séparées de celles de beaux-arts. Comme l'art, en général, se rapporte à la création, *l'art et la technique* ont la mission de produire quelque chose d'inédit, c'est-à-dire des œuvres qui puissent s'ajouter à la nature. En conséquence, *l'art se définit dans le processus de la création, comme une création dirigée par le jugement de la connaissance implicite, et non une création laissée aux caprices du hasard*. Du côté de la personne qui observe ou qui accueille l'ouvrage achevé, du point de vue *esthétique* ou *poïétique*, l'élément de connaissance n'est rien d'autre que la re-connaissance de ce que représente ou imite l'œuvre d'art par la médiation de son aspect formel, l'agrément associé aux composantes matérielles étant pour Aristote d'ordre second. ¹²

Comme effet de l'ouverture poïétique, la poétique nous renvoie à l'existence de l'œuvre en tant que *praxis* de l'écriture et *summum* de potentialités organisées dans le discours littéraire. Le travail créateur de *l'artiste* est dominé par la sensibilité poétique qui transforme l'espace de la réalité en fonction de ses attentes poïétiques. À la définition des concepts qui complètent et organisent la théorie générale de la poïétique, les études de Irina Mavrodin ont contribué d'une manière décisive. Étant donné que les vrais poètes détiennent un *magister*

¹¹ Aristote, *La Métaphysique*, Livre A, ch. I, Paris, Éd. Presses Pocket, coll. « Agora », 1991, p. 43.

¹² Voir Aristote, *Poétique*, éd. cit. 4, 48b 15-1900.

interium qui voit plus juste l'intimité de la création poétique, nous pouvons réaffirmer que les écrits de Irina Mavrodin combinent la lucidité du spécialiste avec l'intuition de l'artiste dans un assortiment conceptuel d'inspiration valéryenne. Stabilisée sur l'œuvre, cette perspective échange la direction du regard critique pour l'orienter sur la chimie du savoir de « faire l'œuvre ».¹³

Heidegger a voulu savoir comment on peut comprendre cette dimension de l'œuvre, étant donné que ce qui constitue l'œuvre « comme ouvrage » c'est bien la production (*das Werkschaffen*) réalisée par l'artiste. Il soulignait qu'on ne peut « contourner l'activité de ce dernier, ni le processus de création si on veut rejoindre l'origine de l'œuvre d'art », car l'activité de l'artiste ne renvoie seulement au travail manuel de celui-ci. De ce fait, « l'aspect *confection* de la création artistique est déterminé et accordé de l'intérieur, par l'acte créateur, et demeure retenu en lui ».¹⁴

Dans *L'Origine de l'œuvre d'art* (1936), la configuration intime de sa pensée porte la marque de son ancien maître, Aristote. Les éléments essentiels de sa poétique se trouvent dans les deux premiers paragraphes du livre, dans lesquels Heidegger se demande sur la signification du mot « origine », vocable qu'il faudrait traduire par « source originelle »¹⁵. La définition qu'il en apporte s'attache à l'idée que « l'origine » signifie ici « ce d'où et par où une chose est ce qu'elle est et comme elle est »¹⁶. Pour Heidegger, l'œuvre d'art est une vérité mise en œuvre, une vérité qui nous apprend quelque chose sur le sens de l'être, puisque « l'œuvre d'art reproduit l'essence des choses et nous dévoile la vérité »¹⁷.

¹³ Voir Irina Mavrodin, *Poietică și poetică*, București, Ed. Univers, 1982, p. 10 ; Voir aussi : *Modernii, precursori ai clasicilor*, Cluj, Ed. Dacia, 1981 ; *Mâna care scrie. Spre o poietică a hazardului*, București, Ed. Eminescu, 1994.

¹⁴ Martin Heidegger, *L'origine de l'œuvre d'art*, dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Fr. W. Brokmeier, Paris, coll. « Idée », 1962, p. 66.

¹⁵ *Ibid.*, paragraphes I et II.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.* Cette idée correspond assez bien à ce qu'Aristote entend par *cause*, terme du vocabulaire juridique, qui désigne le premier responsable de ce qui « a lieu », de ce qui « advient » ou de ce qui « est ».

Le philosophe allemand renforce l'idée que l'art de l'artisan et l'art du poète sont désignés en grec par *tekhnè*. Et pourtant, il recommande de ne pas traduire ce *tekhnè* de l'artiste par *technique* – ou ce qui relève du savoir-faire – mais de comprendre ce concept comme un moyen du savoir, car *l'œuvre en tant qu'œuvre est un produit et une création*. Le matériau sur lequel s'exerce l'art est toujours le sensible spiritualisé, puisque loin d'être des apparences ou de simples illusions, les manifestations de l'art renferment une réalité plus haute et une existence plus vraie. Comme l'œuvre d'art est toujours liée à un *support matériel, que l'artiste travaille et façonne inlassablement*, il doit aborder cette œuvre dans sa réalité immédiate mais dans un double sens : *au sens d'un simple objet* qu'on déplace, qu'on accroche au mur, qu'on transporte, qu'on entrepose, *et au sens où l'œuvre, en tant que telle, est un ouvrage dans la matière modelée, un ouvrage d'art qui dévoile, révèle, veut dire autre chose qu'elle-même, parce qu'elle exprime à la fois allégorie et symbole*. Cette valeur de la matière façonnée de l'art poïétique n'est plus la beauté, comme chez Aristote, mais *l'art du signe, l'art qui serait par essence signification ou création de signe*.

Ce que l'œuvre d'art « signifie » pour Heidegger, c'est l'être même de la chose figurée. L'ouvrier n'est pas tout simplement celui qui produit des œuvres, mais, en les produisant, *il fait* en premier lieu un *travail de soi*. *Dans le processus de l'autopoièse, une telle « production » de soi peut manifester le caractère d'intimité qui lie l'ouvrier à sa production* et qui insiste sur l'autonomie de la créativité dans le travail. Comme la poïétique est la mise en œuvre de la création de l'art et de la création de son être, Heidegger s'en remet à l'art poïétique, à la faculté créatrice spontanée qui nous renvoie à l'autre, au cœur du même, pour y dévoiler le monde auquel le phénomène interpellé appartient et qui lui donne sens.

Se dressant en soi-même, l'œuvre d'art ouvre un monde et le maintient en sa permanence dominante pour garder toujours ouvert

« l'ouvert du monde ». Finalement la thèse de Heidegger s'attache à l'idée que l'œuvre d'art nous apprend quelque chose sur le sens de l'être, que l'œuvre d'art reproduit l'essence des choses et que l'œuvre d'art nous dévoile la vérité. Par une méthode d'analyse qui permet de faire entendre la spécificité d'un « logos » fidèle à la dimension qui le sous-tend, la réflexion philosophique ouvre à l'interprétation de multiples exemples poétiques. La méditation sur *l'opération créatrice* et la méditation sur *l'ontologie du sensible*, c'est une double expérience qui permet au poète et au penseur de fonder la pertinence de son propos comme *poésie et ontologie, objectif ancré dans un dire et un faire qui sont aussi être et penser*.

L'œuvre d'art a souvent prétendu être un moyen d'atteindre l'absolu qui est de l'ordre du suprasensible. La théorie de Eugenio Coseriu sur le langage poétique s'accorde avec sa vision intégraliste, représentée par la forme plénière du langage et l'absolu de la poésie. Dans l'acceptation de cette vision, *la création de la poésie*, elle seule, est une création absolue, puisque le langage absolu et la poésie s'identifient dans la plénitude fonctionnelle du langage, totalité qui dépasse la forme utilitaire de la communication verbale. Cette alliance se distingue dans les actes imaginaires de la création poétique et renvoie littéralement vers une virtualité infinie. Si la poésie est un tissage infini de perplexités, la mise en œuvre d'un texte poétique contient l'exercice de la respiration du langage qui combine la rigueur et le vague de la mesure pour atteindre son absolu. L'instrument de la langue, cette langue encyclopédique de l'Histoire, est un instrument de travail que le poète, contaminé par le monde, la contaminera à son tour, pour qu'il y ait le passage d'une langue en une autre et pour la formation des langues littéraires et des langages successives.

Dans l'équivalence de la poésie, une œuvre d'art peut nous offrir l'accès à ce qui est « transcendent », car le dire poétique privilégie la polyvalence, la communion, la richesse, la profondeur et renvoie vers l'indicible qui déborde toujours les clôtures totalisantes. Coseriu

entrevoit l'absolu dans les formes du langage en tant qu'*ἐνέργεια*, c'est-à-dire en tant qu'*activité de création*. D'une part, le signifié est toujours l'œuvre d'un sujet doté d'altérité, tandis que la poésie, comme art en général, est l'œuvre d'un sujet absolu qui se pose comme absolu. D'autre part, le langage en tant que tel n'est que signifié lexical, catégoriel, grammatical, ontique, tandis que *la poésie est un dire avec sa substance propre*. Une œuvre qui n'est pas faite avec des sentiments mais aussi avec sentiments, une œuvre qui ne se fait pas avec des expériences mais aussi avec l'expérience, au-delà de l'expérience que l'œuvre est en soi, une œuvre qui se fait avec des mots, une espèce de « métier de potier » où se mêlent l'argile des mots et les eaux du sentiment et de l'expérience, contiennent la mer et les larmes de chacun, parce que tous les mots sont pluriels. Et comme la nature poétique du langage absolu est identique à la poésie, Coseriu élargit l'échafaudage de la poéticité dans l'esprit du concept aristotélique d'*ἐνέργεια* et celui de la fonction de signification comme activité de connaissance et processus essentiel de la créativité. Pour le grand linguiste roumain, le langage est une activité créatrice et, par là, activité culturelle infinie : « En tant qu'activité créatrice, le langage est analogue aux autres activités libres de l'homme, telles que l'art, la science, la philosophie, etc. »¹⁸ Dans la vision de Humboldt, cette créativité linguistique définit toutes les formes de culture.¹⁹ Humboldt ne dit pas seulement *Werk* (produit) et *Tätigkeit* (activité), il ajoute les termes techniques grecs d'Aristote *ἔργον* et *ἐνέργεια*, en montrant clairement que l'activité de ce type est une activité antérieure à la puissance, c'est-à-dire l'activité créatrice est *libre* dans le sens philosophique du terme.

Si Paul Valéry proposa en 1937 l'idée de *poïétique* comme « l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, celui de l'imitation, celui de la culture et du milieu » et

¹⁸ Eugenio Coseriu, *L'homme et son langage*, textes réunis par H. Dupuy-Engelhardt, J.P. Durafour et F. Rastier, Louvain, Paris, Éd. Peeters, 2001.

¹⁹ Dans son traité fondamental sur la philosophie du langage, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, 1836, Humboldt confirme l'idée de son maître Aristote : « Le langage en soi-même n'est pas un produit (*ἔργον*), mais une activité (*ἐνέργεια*) ».

d'autre part comme « l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action », aujourd'hui, la poïétique détient le statut d'une véritable science et philosophie de la création.²⁰

Le poète est celui qui trouve un nouveau rythme, une nouvelle méthode langagière et un autre monde, car la poésie est depuis toujours, parmi d'autres choses, un *ars moriendi*. Elle est aussi une recherche d'originalité et un autre moyen de voir quelque chose qui n'a pas encore de nom, bien que cela soit sous les yeux de tous. En ce sens, les poètes sont les porteurs d'une espèce de *mimésis* de la sensibilité *chaotique* du monde tragique, comme la parole poétique contient le silence vide de l'indicible. Dire l'indicible, le révéler, l'illuminer, chercher en lui la vérité qui n'existe pas, tel est l'objectif de la poésie et l'obsession de celui qui va être poète, toujours en quête du moment fondateur de la poïétique comme théorie philosophique de la création linguistique.

Références bibliographiques :

- Aristote, *Poétique*, trad., notes et commentaires par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980.
- Aristote, *La Métaphysique*, Paris, Éd. Presses Pocket, coll. « Agora », 1991.
- Idem, *La Physique*, traduction Barthélémy Saint-Hilaire, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion/Philosophie », 1999.
- Mavrodin, Irina, *Poietică și poetică*, București, Ed. Univers, 1982.
- Idem, *Modernii, precursori ai clasicilor*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1981.
- Idem, *Mâna care scrie. Spre o poietică a hazardului*, București, Ed. Eminescu, 1994.
- Valéry, Paul, *Œuvres 1*, éd. établie et annotée par Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1957.
- Idem, *Cahiers II*, Paris, Gallimard, 1974.

²⁰ Voir *Discours sur l'esthétique*, (1937) dans Paul Valéry, *Œuvres 1*, éd. établie et annotée par Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1957, p. 1331. Paul Valéry explique « à quoi sert une *esthétique* qui renvoie directement à l'*aisthesis* grecque », mot qu'il ajoute ensuite celui de « poïétique », étant donné qu'il faut au moins « un troisième tas où s'accumuleraient les ouvrages qui traitent des problèmes dans lesquels mon *Esthétique* et ma *Poïétique* s'enchevêtrent. »

Irina Mavrodin. Contributions à la théorie du fantastique

Rodica-Maria FOFIU

Université « Lucian Blaga » de Sibiu
rfofiu@yahoo.com

Résumé : Nous nous proposons de mettre en évidence la contribution importante d'Irina Mavrodin à la théorie du fantastique réalisée par deux études : la préface au volume *L'élixir de longue vie. Prose fantastique française* (București, Minerva, 1982) et « Mirare, uimire, uluire, stupeare și genul fantastic », parue dans le volume *Uimire și poiesis* (Craiova, Scrisul românesc, 1999). Dans ces deux études, Irina Mavrodin fait l'analyse des principales perspectives sur le fantastique et observe les éléments définitoires, indispensables, successivement repérés par les chercheurs. Une excellente analyse est consacrée à la contribution de Todorov dont le mérite est d'avoir défini le fantastique de l'intérieur de sa spécificité littéraire et de son fonctionnement, en opérant avec des catégories poétiques. À notre avis, Irina Mavrodin reprend et approfondit le problème de l'hésitation du héros et du lecteur quant à la nature des événements et la complète de façon personnelle : l'hésitation todorovienne pourrait également être lue comme étonnement, surprise, ébahissement, stupeur. Pour compléter donc, la définition mavrodinienne, aux éléments déjà évoqués : « rupture instaurée dans le réel par l'intrusion d'une anormalité » on pourrait ajouter les critères todoroviens (peur, épouvante et hésitation), mais surtout cet état d'étonnement avec toutes ses modalités.

Mots-clés : fantastique, hésitation, rupture, étonnement, surprise, Irina Mavrodin

Nous nous proposons de mettre en valeur la contribution importante d'Irina Mavrodin à la théorie du fantastique qui s'est constituée, surtout en France, à partir des années 1970, par les études de Pierre Georges Castex, Roger Caillois, Louis Vax, Irène Bessière, Joël Malrieu, Tzvetan Todorov, etc.

Cette contribution s'est concrétisée en deux études (que nous nous proposons de présenter et de commenter) éditées à assez longue distance : la « Préface » au volume *Elixirul de viață lungă. Proză fantastică franceză* (*L'élixir de longue vie. Prose fantastique française*) parue en 1982 à la

Maison d'Édition Minerva, Bucarest, et « Mirare, uimire, uluire, stupoare și genul fantastic » (« Étonnement, surprise, ébahissement, stupeur et le genre fantastique ») parue dans le volume *Uimire și poiesis*, publié en 1999 à Craiova, chez « Scrisul Românesc ».

Les deux études réalisent une analyse très pertinente du concept de fantastique, tel qu'il a été défini par les théoriciens de marque (et là Irina Mavrodin n'omet aucun nom). À part cette approche de type présentation, l'auteur fait des précisions et met des accents personnels qui configurent, à notre avis, une perspective originale, pertinente, capable de faire avancer la théorie de ce genre protéiforme qui a fait couler tant d'encre, mais dont l'essence n'est pas encore définie, de façon convenable, c'est-à-dire proposant des critères universellement valables dans toute approche.

De façon évidente, les deux textes sont différents du point de vue de leur but, mais aussi de leurs méthodes. La « Préface » est contrainte aux rigueurs de toute préface qui, par son statut même, comme dit l'auteur, suppose un point de vue, un détachement des parties d'un ensemble cohérent et leur réunion dans un ensemble nouveau qui serait tout aussi cohérent que le premier.

La nécessité d'un éclaircissement du contenu du concept est due à l'évidence de l'existence d'un genre fantastique. S'il n'y a pas consensus là-dessus, il existe au moins, de façon évidente, « une modalité commune à des textes très divers » appartenant à une même série typologique, celle de la littérature fantastique. L'auteur constate l'inexistence d'une définition « classique », « opérable » dans toute approche. Ce manque s'explique par le fait que le fantastique appartient à ces zones d'hésitation et d'incertitude qui sont spécifiques aux catégories qui sont propres à l'activité artistique et à son produit. C'est pour cette raison aussi que le choix des textes est difficile à faire. À la question si les textes de Nerval et de Lautréamont sont des proses fantastiques ou des poèmes fantastiques, la réponse de l'auteure est la suivante : « Si nous acceptons comme prémisse les affirmations des poéticiens actuels (que nous acceptons, en fait), ces textes-ci sont des poèmes. Dans le sous-titre sous-entendu de notre

anthologie, le terme de prose doit être remplacé par celui de littérature... »¹

À la question « Comment définir le fantastique ? », l'auteure constate d'abord la diversité extrême des points de vue :

Les tentatives de définition sont nombreuses, certaines issues du désir de mettre de l'ordre dans une matière encore trop peu classifiée, certaines autres animées par l'ambition des nouvelles approches de recherche littéraire de postuler comme démarches scientifiques. Or, toute science, y compris « une science de la littérature » ne saurait non plus se soustraire à une telle exigence et devrait opérer avec des concepts clairement définis et avec une terminologie unitaire et désambiguïsée.²

Dans n'importe quel type d'approche, *un critère fondamental de définition* devrait porter, selon Irina Mavrodin, sur le rapport fantastique/merveilleux, critère essentiel, surtout dans une définition de type diachronique. Par rapport au merveilleux, le fantastique se trouve en rapport d'analogie, mais aussi d'opposition. L'émergence du genre correspond à l'apparition, vers la fin du XVIII^e siècle en France, mais aussi en Europe en général d'un nouveau type de conte, le conte fantastique issu du conte merveilleux, mais correspondant à une période profane. La distinction que fait Irina Mavrodin est claire : « la littérature du merveilleux tient de la sphère du sacré, tandis que celle fantastique tient de la sphère du profane ». Pour distinguer les deux genres, Irina Mavrodin précise d'abord le contenu large de la littérature du merveilleux qui réunit des œuvres dans lesquelles prévaut « l'effet d'imaginaire » telles : la légende, le mythe, le voyage imaginaire, l'utopie, les différentes modalités du SF. Pour certains critiques, le concept s'appliquerait également aux romans de Jules Verne. Plus encore, observe Irina Mavrodin, on devrait y intégrer, d'après certains, le conte onirique ou celui qui relate des expériences extraordinaires frisant le pathologique ou l'hallucination spontanée ou provoquée. Les textes de ce genre – tels ceux de Nerval, Lautréamont ou Maupassant – se trouvent, croit Irina Mavrodin, « dans une très délicate

¹ Irina Mavrodin, « Prefață » apud *Elixirul de viață lungă. Proză fantastică franceză*, București, Ed. Minerva, 1982, p. VIII : « Dacă acceptăm ca premisă susținerile poeticienilor de azi (or, noi le acceptăm), atunci aceste texte sunt poeme. În subtitlul neexprimat al antologiei noastre termenul de proză trebuie deci înlocuit cu cel de literatură... » (notre trad.)

zone de frontieră où ils interfèrent avec la nouvelle psychologique ou le poème visionnaire »³.

Si le conte merveilleux construit un univers hétérogène par rapport à l'univers réel et sans communication avec lui, le fantastique représente, au contraire, l'intervention brutale, surprenante, de l'élément surnaturel dans la vie quotidienne (cf. à Castex, Caillois, Claude Roy, etc.).

Parmi les points de vue importants, Irina Mavrodin s'arrête davantage dans son analyse sur celui de Roger Caillois, chercheur qui élargit cette catégorie aux formes d'expression d'autres arts. Plus encore, Caillois définit le fantastique comme expérience existentielle déclenchée par le contact avec certains objets naturels dont la forme étrange agit sur le sujet avec une efficacité infiniment plus grande que toute œuvre d'art fantastique.

Un autre critère valable dans toute théorie et récurrent dans toute approche porte sur la présence obligatoire du terme « rupture » (avec quelques-uns de ses synonymes), observe Irina Mavrodin. Castex parle de « scandale, rupture, interruption insolite, presque insupportable dans le monde réel ». Pour Claude Roy, le fantastique est « une rupture dans le cadre naturel » et pour Louis Vax « une rupture intervenue dans les constantes du monde réel ».

Le troisième élément, toujours obligatoire dans la théorie, tient des moyens littéraires proprement dits. Tous les chercheurs, observe Irina Mavrodin, se sont aperçus du fait que, en tant que catégorie du vraisemblable, le fantastique est mis en relation avec un art très savant, très conscient de ses moyens et généralement présenté comme « art réaliste », étant donné que la transition du réel au merveilleux se fait de façon insensible. L'effet de surprise, insiste Irina Mavrodin, doit « être le résultat de changements infimes réalisés par d'infimes accumulations de détails ». C'est justement ce réalisme – observe la théoricienne – qui

² *Ibid.* : « Tentativele de definire sunt numeroase, unele născute din dorința de a pune ordine într-o materie încă prea puțin clasificată, altele mănate de ambiția noilor demersuri de cercetare a literaturii de a postula ca demersuri științifice. Or, orice știință, și o „știință a literaturii” nu se poate nici ea sustrage de la o atare exigență, trebuie să opereze cu concepte clar definite și cu o terminologie unitară și dezambiguizată. » (notre trad.)

³ *Ibid.*, p. X : « într-o foarte delicată zonă de frontieră unde se interferează cu nuvela sau schița „psihologică” sau cu poemul vizionar. » (notre trad.)

assure le contraste nécessaire à saisir la différence entre les deux milieux incompatibles ou ressentis comme tels : le naturel et le surnaturel. Quant aux écrivains français du XIX^e siècle, celui qui a prêté le plus d'attention au passage insensible du réel au surnaturel est Mérimée, croit l'auteur.

La définition proposée par Irina Mavrodin dans la première étude porte d'abord sur ce rapport réel/surnaturel. La voilà : « le fantastique est précisément ce rapport (qui est une rupture, un divorce) entre le réel et le surnaturel. » Quant au statut du surnaturel, observe Irina Mavrodin, son existence n'est que « subjective, illusoire, comme effet d'un rapport d'incompatibilité »⁴.

Une analyse très attentive et détaillée est consacrée à la théorie de Todorov qui, soutient l'auteure, définit le fantastique de l'intérieur de son spécifique strictement littéraire en opérant avec des catégories esthétiques et non psychologiques. Cette théorie, croit Irina Mavrodin, n'est différente, en fait, qu'à première vue, des théories antérieures. Les critères antérieurs sont gardés (la catégorie du vraisemblable, le réalisme fantastique et l'idée de rupture instaurée dans les cadres du réel). La nouveauté de l'approche todorovienne consiste dans une définition faite de l'intérieur du spécifique littéraire et de la théorie de la réception. Cette approche est résumée de la sorte : le fantastique réside dans le fait que le héros du conte hésite en ce qui concerne la nature exacte des événements en se posant la question s'ils peuvent s'expliquer par des causes naturelles, normales, ou, au contraire, par des causes surnaturelles. C'est un dilemme qui se transfère aussi au lecteur, les deux s'identifiant, observe Irina Mavrodin, en vertu d'un mécanisme intrinsèque au texte même. Leur hésitation commune se résume finalement par une certitude, moment où le fantastique passe soit dans l'étrange, soit dans le merveilleux :

Si le lecteur décide que les lois de la réalité restent intactes et permettent une explication des phénomènes décrits, l'œuvre tient d'un autre genre, c'est-à-dire de l'étrange. Si au contraire, il décide qu'on devrait admettre de nouvelles lois de la nature par lesquels le

⁴ *Ibid.*, p. XVI : « subiectivă, iluzorie, ca efect al unui raport de incompatibilitate. » (notre trad.)

phénomène pourrait s'expliquer, nous entrons dans le merveilleux.⁵

En commentant la théorie de Todorov, Irina Mavrodin accepte le nouveau critère de l'hésitation qu'elle considère valable pour n'importe quel texte fantastique, mais reproche la déficience de cette théorie qui confère au fantastique un statut totalement éphémère durant autant que dure l'hésitation : « une fois l'explication survenue, le texte s'hypostasie (fonctionne) comme texte étrange ou merveilleux. »⁶

Irina Mavrodin approfondit, croyons-nous, le problème de l'hésitation todorovienne en constatant la fonctionnalité différente d'un même texte fantastique à partir du moment de la révélation de la cause et de la suspension de l'hésitation. Cette approche fonctionnaliste pourrait balancer le statut « évanescent » du fantastique envisagé par Todorov moins comme un genre « autonome », mais comme une « frontière » idéale, virtuelle entre l'étrange et le merveilleux.

Notre solution fonctionnaliste pourrait avoir l'avantage de stabiliser le genre fantastique théorisé par Todorov, en le définissant comme applicable aux textes qui suscitent l'hésitation (...) et qui, une fois celle-ci résolue par une réponse, fonctionnent tout en restant identiques à eux-mêmes dans leur matérialité soit comme textes étranges, soit comme textes merveilleux.⁷

Un autre critère todorovien – celui de la lecture référentielle – distingue ce point de vue-ci par rapport à ceux de Castex, Caillois, etc. La condition nécessaire d'un texte fantastique est qu'il soit « référentiel, descriptif, représentatif », obligeant à « une lecture littéraire ». Ces observations supposent l'inscription dans une science du texte, dans une théorie du texte. L'adoption ou la non-adoption, au cours de la lecture, d'un critère de « référentialité » pourrait expliquer, selon Irina Mavrodin, le caractère volatil du fantastique dans les textes antérieurement désignés

⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, apud Irina Mavrodin, *op. cit.*, p. XVI, notre trad. : « Dacă cititorul hotărăște că legile realității rămân intacte și permit o explicație a fenomenelor descrise, spunem că opera ține de un alt gen, și anume de genul bizar. Dacă, dimpotrivă, hotărăște că trebuie să admită noi legi ale naturii prin care fenomenul poate fi explicat, intrăm în genul miraculos. »

⁶ Irina Mavrodin, *op. cit.*, p. XVII : « Odată explicația survenită, textul se ipostaziază (funcționează) ca text bizar sau miraculos. » (notre trad.)

⁷ *Ibid.*, p. XVII : « Rezolvarea noastră funcționalistă ar putea avea avantajul de a stabili genul fantastic teoretizat de Todorov, definindu-l ca aplicabil textelor ce suscită ezitarea (...) și care, odată aceasta rezolvată printr-un răspuns, funcționează, rămânând identice cu ele însele în materialitatea lor, fie ca texte ținând de genul bizar, fie ca texte ținând de genul miraculos. » (notre trad.)

comme appartenant à la catégorie des poèmes « visionnaires » : « Si notre lecture est de type référentiel, ils deviennent vraiment fantastiques ; si elle est de type non-référentiel, c'est-à-dire productif (de nouveaux sens), on devrait les lire comme poèmes. »⁸ Un autre critère qu'Irina Mavrodin distingue dans la perspective de Todorov porte sur la peur, « critère important, mais non absolument nécessaire ».

En concluant sur cette théorie si importante, venant de la perspective de la réception, Irina Mavrodin apprécie qu'elle est, comme toute autre théorie, attaquable dans sa cohérence et à amender dans le sens qu'il n'y a pas d'identité d'hésitation personnage/lecteur. En réalité, observe Irina Mavrodin, cette identité ne se réalise pas dans la plupart des cas, étant donné que le lecteur connaît d'avance la réponse et détient également d'avance une explication que le personnage ne détient pas.

Irina Mavrodin constate également que, en dernière instance, Todorov arrive à définir le fantastique comme ses prédécesseurs en termes de « *rupture* » intervenue dans le système des règles préétablies, la littérature fantastique « postulant l'existence du réel, du naturel, du normal pour pouvoir ensuite les détruire »⁹.

Après avoir commenté tous les points de vue importants enregistrés dans la théorie, Irina Mavrodin définit elle-même le fantastique de façon simple et claire, comme étant « „*rupture*” instaurée dans le réel par l'intrusion brutale d'une anormalité »¹⁰. Cette constante, manifestée plus ou moins intensément dans le texte concret, soutient la théoricienne, caractérise avec la plus grande stabilité le genre fantastique.

Une démarche diachronique complémentaire devrait s'ajouter à celle synchronique. Dans ce sens, elle distingue, dans l'évolution du genre fantastique français, trois périodes : l'époque romantique (Nodier, Gautier, Balzac, Mérimée), la période 1850-1880 (correspondant à l'avènement du

⁸ *Ibid.*, p. XVII-XVIII : « dacă lectura noastră este de tip referențial, ele devin, într-adevăr, texte fantastice ; dacă este de tip nonreferențial, adică de tip productiv (de noi sensuri) le citim ca poeme. » (notre trad.)

⁹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, apud Irina Mavrodin, *op. cit.*, p. XVIII : « postulând existența realului, a naturalului, a normalului pentru a putea apoi să le distrugă. » (notre trad.)

¹⁰ *Ibid.* : « „*ruptura*” instaurată în real prin intruziunea brutală a unei anormalități. » (notre trad.)

réalisme, du Parnasse et du symbolisme) et la période 1881-1900, se caractérisant par un « fantastique intériorisé » dont l'auteur majeur est Maupassant, mais aussi Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, etc.

La seconde étude « Étonnement, surprise, ébahissement, stupeur et le genre fantastique » trouve admirablement sa place dans le livre *Uimire și poiesis* dont le but avoué est de conceptualiser l'étonnement, sa structure et sa fonction dans l'écriture de l'œuvre, dans l'œuvre elle-même et dans sa relation avec le lecteur. En s'appuyant sur un corpus significatif de textes, l'auteur propose comme dénominateur commun de la définition l'état d'étonnement, de surprise, d'ébahissement ou de stupeur que l'œuvre fantastique nous inspire. Ce sont des états synonymes, précise l'auteur, mais marquant des degrés d'intensité différents par rapport au premier.

Venant d'une poïétique/poétique de la littérature où l'étonnement joue un rôle essentiel, ce concept a l'avantage d'être étroitement lié à la dimension poétique.

En actualisant la série des théoriciens, Irina Mavrodin insiste sur la position de Jean Muno, auteur fantastique belge qui définit lui-même le fantastique en terme de « brèche, frontière, ailleurs, écart », en y voyant avec humour « une façon de prendre distance par rapport au réel sans cesser de l'appréhender ». Par cette « distanciation parodique » et « identification autoironique » sont désavoués « le conformisme, la médiocrité, l'inanité des préjugés et des ambitions du milieu petit bourgeois ». ¹¹

Si le terme de rupture (avec tous ses synonymes) apparaît constamment chez chacun des théoriciens, celui d'étonnement et de « surprise » n'apparaît jamais, observe Irina Mavrodin, bien que le concept ait déjà été défini par Jankelevitch dans les termes suivants : « *L'étonnement, cette interruption de la coïncidence stérile de l'homme*

¹¹ Jean Muno, *Écarts d'imagination*, in Rodica Lascu-Pop et Gwenhaël Ponnau, *Le Fantastique au carrefour des arts*, Actes du colloque international de Cluj-Napoca, 22-23 oct. 1997, Ed. Clusium, Cluj-Napoca, 1998, p. 127, apud Irina Mavrodin, « Mirare, uimire, uluire, stupoare și genul fantastic », dans le volume *Uimire și poiesis*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1999, p. 72 : « conformismul, mediocritatea, inanitatea prejudecăților și a ambițiilor mediului mic burghez. » (notre trad.)

avec soi-même. »¹² Dans cette définition, Irina Mavrodin constate la présence aussi bien de l'idée de rupture que celle d'issue du quotidien et du conformisme stérile.

En retournant à l'idée, essentielle pour toute définition, de la nécessité d'une transition insensible du réel à l'inhabituel, Irina Mavrodin est d'avis que les moyens dits réalistes assurent le contraste nécessaire à saisir la différence entre les deux milieux incompatibles (ou plus exactement ressentis comme tels) que la théoricienne appelle, plus clairement encore, le réel et le surnaturel, le dernier n'étant, en fait, qu'un surréel. En outre, l'auteur fantastique use à chaque fois de cette « science » du passage insensible du réel au surnaturel et non du réel au fantastique, comme on dit souvent, car – souligne Irina Mavrodin – « le fantastique (...) est justement ce rapport (qui est une rupture, un divorce) entre réel et surnaturel »¹³. Quant au surnaturel, l'auteur redit que son existence n'est « qu'illusoire, effet de ce rapport d'incompatibilité perçu par la conscience de quelqu'un entré en état d'étonnement, de surprise, d'ébahissement, de stupeur ». Le moment de la réception est donc décisif, vu qu'il témoigne de l'impact entre « le mécanisme intrinsèque du texte lui-même » et une conscience concrète.

Comme Todorov, Irina Mavrodin définit le fantastique à travers la perspective de la réception qui pourrait intégrer, parmi ses critères, celui de l'étonnement, de la surprise, du héros et surtout du lecteur. Ce nouveau critère rejoint « l'étonnement comme évidence, comme épiphanie spécifique à la création artistique »¹⁴ et remet en question la capacité de l'homme de s'étonner devant les mystères de la vie qui sont à l'origine de l'œuvre d'art.

À la définition antérieure : « „rupture“ instaurée dans le réel par l'intrusion d'une anormalité », Irina Mavrodin considère bon d'ajouter les critères todoroviens (peur, épouvante et hésitation), mais surtout cet état

¹² Cité par Irina Mavrodin, *op. cit.*, p. 72 : « uimirea, această întrerupere a sterilei coincidentă a omului cu sine. » (notre trad.)

¹³ *Ibid.*, p. 75 : « fantasticul (...) este tocmai acest raport (care este o ruptură, un divorț) între real și supranatural. » (notre trad.)

d'étonnement avec toutes ses modalités : « Pourquoi n'introduirions-nous pas également dans cette équation compliquée à côté des éléments peur, épouvante et hésitation, celui d'*étonnement* avec toutes ses modalités? »¹⁵

Références bibliographiques :

Mavrodin, Irina, « Prefață », dans le volume *Elixirul de viață lungă. Proză fantastică franceză (L'élixir de longue vie. Prose fantastique française)*, București, Ed. Minerva, 1982.

Idem, « Mirare, uimire, uluire, stupeur și genul fantastic » (« Étonnement, surprise, ébahissement, stupeur et le genre fantastique »), dans le volume *Uimire și poiesis*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1999.

¹⁴ *Ibid.*, *Epifaniile uimirii. În loc de argument*, p. 12 : « uimirea ca evidență, ca epifanie, specifică creației artistice. » (notre trad.)

¹⁵ *Ibid.*, p. 79 : « De ce nu am introduce în această complicată ecuație, pe lângă elemente ca acela de teamă, spaimă sau ezitare, și pe cel de *uimire* cu toate modurile lui de a fi ? » (notre trad.)

La poésie mavrodinienne en tant que prière

Maria-Otilia OPREA

Université « Lucian Blaga » de Sibiu
oti_maria_oprea@yahoo.com

Résumé : L'esprit dynamico-poétique d'Irina Mavrodin, extrêmement sensible et mystérieux, s'avère être au bout du compte un esprit profondément religieux. Sa vie s'identifie avec la poésie comme connaissance de la vie, chaque jour étant un „vers” béni de demande, de louange ou de remerciement adressé au Créateur suprême. Vivre c'est aussi écrire et écrire – « geste sacré » quotidien – représente une des multiples modalités de prier, susceptible d'intercéder la béatitude éternelle. C'est la révélation que nous partage notre poète même, par une mise en abîme spécifique, dans son merveilleux volume de vers *Capcana/ Le Piège* (București, 2002). Dans le monde de la contradiction absolue, le poème-matines agit comme une panacée miraculeuse des maux terrestres, vu son orientation libre et responsable vers « le Centre d'or » céleste, illuminateur et transfigurateur de la création entière. En fait, le monde vers lequel aspire l'âme poétique mavrodinienne est celui de la *kalokagathie* parfaite, où les mots finissent dans le silence de la contemplation.

Mots-clés : poésie/poème, prier/écrire, théandrie, kalokagathie, Irina Mavrodin,

prie Dieu/ et remercie-Le/
pour chaque journée/
qui t'a été donnée/
remercie-Le/
car tu vois avec tes yeux de chair/
les visages de ce monde/
et tu entends avec tes oreilles de chair sa musique¹

Le poème mavrodinien se prête également et, semble-t-il, le mieux, à une analyse théologique, vu que le poète Irina Mavrodin utilise,

¹ Irina Mavrodin, « prie », dans *Capcana/ Le Piège*, éd. bilingue, București, Ed. Curtea Veche, 2002, p. 75.

sous le signe du principe umbertien de l'*opera aperta*, des concepts qui sont opérables dans plusieurs domaines. Dans notre périple autour d'un mystérieux « piège » consciemment construit par le poète, on va tout d'abord mettre tête-à-tête poésie et poème afin de leur reconnaître leur légitime mariage au sein d'un *status orationis* incontestable, puis démontrer en bref la relation ontologique et paradigmatique entre le logos humain et le Logos divin, entre l'homme-rayon et Dieu-« Centre d'or » rayonnant, pour arriver ensuite au poème-prière, qui témoigne d'une vie passée dans les livres dans la lumière de la foi chrétienne en tant que somme de tous les arts : *ars vivendi, ars agendi, ars orandi, ars amandi, ars moriendi*.

Nous proposons donc un changement, au moins momentané, des lunettes auxquelles on est généralement habitué lorsqu'on fait l'herméneutique d'une création littéraire et de voir la réalité humaine du point de vue de la Réalité divino-humaine ultime, c'est-à-dire d'une autre perspective, d'ordre spirituel, laquelle ne supprime point les autres interprétations, mais les accomplit.

Poésie et poème. *Status orationis*

En partant de la constatation indéniable que la poésie constitue le côté fondamental de l'être humain, le chemin unique de toute une vie ou, selon Novalis, l'énergie motrice du tréfonds caché de l'âme, les poèmes seraient les arrêts où la poésie personnalisée qui jouit du don scriptural reprend son haleine, se replie sur soi-même pour s'analyser, se dénoncer ou se soigner *par la parole* à la vue et à l'ouïe de tous ses lecteurs plus ou moins initiés, dans l'intention cachée de sauver et de se sauver. La poésie ne se confine pas donc au phénomène strictement littéraire. Anhistorique, elle ne se fige pas dans le poème, c'est-à-dire dans l'histoire. Elle coule, toujours rafraîchissante, en tant que mouvement qui anime constamment nos existences, en laissant son empreinte sur les manifestations interdépendantes les plus poétiques et les plus profondes de l'esprit : religion, philosophie et art.

La particularité de la poésie consiste dans son *incidentalité* sur ceux qui sentent le monde plutôt que sur ceux qui l'expérimentent afin de le maîtriser. L'incidence de la poésie Irina Mavrodin sur le poème mavrodinien est l'incidence de l'homme sur l'homme, dans la vertu du principe de l'amour universel. Une intervention non-conquérante sur l'empire du réel, en raison du fait qu'elle n'est occurrente que par et pour des êtres humains. La poésie, qui traverse les poèmes et les vies, est aussi, et notamment, poursuite de la connaissance. Et la connaissance, à l'encontre du pouvoir, est d'un genre tout à fait différent.

À partir de ces prémisses, l'impact du poème en cause ne nous indique pas une méthode, mais nous dévoile *un état*. Un état qui rejoint une *praxis* à-part : *la prière* ; un état essentiellement durable, qui a son unicité et sa rigueur ascétique. Un état connaturel, puisqu'il engage ce qu'il y a de plus fondamental dans l'homme, en particulier dans la personne d'Irina Mavrodin. Un état en recherche perpétuelle, hors de la prétention de conquérir le monde, mais qui garantit cependant le connaître, d'une façon qui reste précisément valable dans sa capacité de révéler à l'homme le sens de son existence, le discernement du rêve d'avec le réel. On n'est pas à même d'assujettir ce qu'on vise, mais plutôt de sonder les attitudes devant la visée, de percevoir aussitôt sans pour autant comprendre, de connaître en profondeur sans pour autant dominer, de sortir triomphant sans pour autant vouloir en être sûr. Le moi poétique se soustrait en fait au compromis, à la compétition, au combat éternel des contraires, puisque « l'artiste se tient au-dessus des hommes, comme la statue sur son piédestal »². C'est une position qu'il ne se prépare pas lui-même, qu'il ne convoite guère, mais qui lui est offerte par la nature des choses.

Irina Mavrodin définit très précisément son poème : « piège » où le moi poétique se laisse attraper progressivement et y « reste fixé pour

² Novalis, *Historische Kritische Ausgabe* (HKA), éd. de référence « Novalis-Schriften », Stuttgart, W. Kohlhammer, 1960-1988, II, p. 534. Nous traduisons les extraits cités à partir du texte original.

l'éternité »³. Mais ce piège est, paradoxalement, le produit fini de sa propre main : *la main qui écrit* tournée vers l'infini et, en même temps, le signe visible de son monde intérieur riche, complexe, contradictoire, mais invisible. Démarrer la construction d'un tel piège, qui petit à petit prend la consistance d'une citadelle impérissable, tient d'une *impulsion originelle*, d'un incipit d'une mission sacrée : la mission de poète. Dans ses « Grains de pollen », Novalis écrit : « Nous sommes en mission : appelés à la formation de la terre »⁴. C'est une autre manière de semer sa semence, de certifier la brillante condition humaine dévoilée par le Christ : « Vous êtes le sel de la terre [...] Vous êtes la lumière du monde. » (Mt. 5, 13-14)⁵.

Il est évident que l'initiative prime vient de l'au-delà, d'une transcendance qui inonde tout (intériorité et extériorité humaine, mais non dans un sens panthéiste), d'une Source vivante et vivificatrice, du Poète des poètes dont le poème magnifique et inégalable est le cosmos, au centre duquel la plus noble des créatures, mieux dit, la poésie la plus belle : l'homme, dans son infinie multiplicité, est souverainement placé. Par la suite, la vocation de l'homme en tant qu'*homo faber*, artiste ou artisan, exige d'être envisagée en termes de *synergie*, d'énergie théandrique : l'agir humain à l'intérieur de l'agir divin. Deux initiatives, dont la matrice – *la grâce* est offerte en échange de notre oblation totale. Deux ailes dont on a besoin pour atteindre le ciel : la liberté et la grâce. Ou, plus clairement, « Dieu fait tout en nous » : la gnose, la glose, la vertu, la sagesse, la vérité, la bonté, la victoire, la contemplation, rien que nous amenons « la bonne disposition de la volonté »⁶. C'est la grâce divine qui se précipite à accueillir tout effort

³ Irina Mavrodin, « le piège », in *op. cit.*, p. 7.

⁴ Novalis, « Grains de pollen », dans le I^{er} cahier de l'Athenäum (mai 1798), *op. cit.*, II, p. 427.

⁵ « Évangile selon Matthieu », in *La Bible TOB (Traduction Œcuménique de la Bible)*, traduite en fr. sur les textes originaux hébreu et grec, Paris, Alliance Biblique Universelle – Le Cerf, nouvelle édition revue 1988, p. 1437.

⁶ St Maxime le Confesseur, « Quaestiones ad Thalassium (Răspunsuri către Talasie) », 54, in *Filocalia*, vol. 3, trad. en roumain, introd. et notes par Pr. D. Stăniloae, București, Ed. Harisma, 1994, p. 243 : « ... toată activitatea și contemplația, virtutea și cunoștința, biruința și înțelepciunea, bunătatea și adevărul, le săvârșește în noi, ca în niște organe, Dumnezeu, noi neaducând nimic decât dispoziția care voiește cele bune. »

humain de la volonté pour le soutenir. Autrement dit, Dieu œuvre et l'homme sue. On a à faire à deux causes confluentes, se révélant dans l'interaction dialogique, dans l'échange des idiomes.

Dans l'esprit de cet enseignement, la plupart des poèmes d'Irina Mavrodin sont des flèches envoyées vers l'Absolu ou des basiliques sous la voûte desquelles le Transcendant descend. Éprouvant « le sentiment/ d'être dans une salle d'attente », dans l'antichambre de l'éternité, le poète-pèlerin dans le monde d'ici-bas s'interroge « d'où vient cette force/ de regarder les êtres// qui entrent l'un après l'autre/ par cette porte/ et ne reviennent plus/ d'où vient cette science// de continuer ici/ avec joie et patience » pour se demander finalement « d'où vient la Grâce »⁷. Ce qui est extrêmement intéressant c'est que le poète, par le truchement de ses vers, pose au Ciel des questions et la réponse lui vient d'En Haut justement pendant l'acte de l'écriture : *la puissance et la science, la joie et la patience sont l'œuvre de la Grâce*⁸. Ce qui reste encore à Irina Mavrodin c'est d'apprendre d'où cette Grâce tire son origine. Sa curiosité naturelle la pousse vers le mystère de la vie de Dieu tri-solaire, après avoir quitté le plan des énergies divines incréées, c. à. d. les actions ad-extra de la Sainte Trinité. La réponse à cette dernière question placée à la fin du poème et restée en suspens a été peut-être offerte dans l'intériorité la plus profonde de l'âme par la Source Elle-même de la Grâce – le Saint Esprit, dans un silence divin spécifiquement parlant.

L'épiphanie devient finalement théophanie, inconcevable hors de l'état de prière pure. *Status cordis* coïncide au *status orationis* ou au *status perfectionis*. Au sens profond, prier c'est entrer dans une relation filiale et dialogique avec Dieu-Père et la preuve de la filiation divine c'est que « Dieu a envoyé dans nos cœurs l'Esprit de Son Fils, qui crie : Abba-

⁷ Irina Mavrodin, « la Grâce », p. 177.

⁸ Il y a des écrivains qui témoignent de la présence réelle de la Grâce dans leur œuvre poétique-poétique et Irina Mavrodin fait partie de cette catégorie, même si elle ne l'avoue pas directement. Toutefois, le fait qu'elle intitule l'un de ses poèmes « la Grâce » nous fait penser au parcours du moi poétique vers la source de son inspiration.

Père ! » (Ga. 4, 6)⁹. Il s'ensuit que la prière correspond à la vie du Saint Esprit ou, en d'autres termes, à l'aventure de la sainteté, de l'achèvement humain.

Le *logos* humain et le *Logos* divin. *Status cordis*

Le poème « le Centre d'or »¹⁰ – une sorte d'exhortation issue du Credo mavrodinien – montre encore une fois que l'homme de la culture chrétienne franchit les limites de l'homme de science et ne se contente pas d'affirmer seulement *Scio Deum esse*, mais il confesse sa foi : *Credo in Deum*. Irina Mavrodin croit dans « ce Centre d'or » – la cause prime et unique de la vie de tous les êtres et aussi dans la cause seconde et toujours immatérielle : l'âme – unique pour chaque être vivant et identifiée par notre poète à « la lumière » qui est donnée à l'homme lorsque sa mère le met au monde ou, plus précisément, selon l'enseignement patristique, même au moment de la conception. Nous voyons dans ce poème-confession l'emblème de tous les poèmes mavroдиниens gravitant autour du Centre d'or en qualité de verbes humains qui rendent témoignage au Verbe sans commencement ni fin. Ce *Verbum* divin bio-générateur est assimilé par l'évangéliste Jean à « la vie » et à « la vraie lumière qui, en venant dans le monde, illumine tout homme » (Jn. 1, 4-9)¹¹. En voilà donc un fondement biblique incontestable.

Père Dumitru Stăniloae parle admirablement de la puissance révélatrice du verbe humain. Étant donnée l'interdépendance entre la parole et l'âme humaine, car « ce que dit la bouche, c'est ce qui déborde du cœur » (Lc. 6, 45)¹², le Fils de Dieu S'est fait « le Modèle du vrai sujet humain parlant », tout en rétablissant ainsi la fermeté du sujet, par l'expérience de la certitude sur Dieu et, également, la puissance et la vérité de la parole. Il y a, en conséquence, une intime relation entre

⁹ « Épître aux Galates », in *TOB*, p. 1690.

¹⁰ « Crois/ dans la bénédiction du Jour/ dans ce Centre d'or/ dans la lumière/ qui t'a été donnée/ lorsque ta mère t'a mis au monde/ criant dans les douleurs de l'enfantement » (I. Mavrodin, *op. cit.*, p. 143)

¹¹ « Évangile selon Jean », in *TOB*, p. 1554.

¹² « Évangile selon Luc », in *op. cit.*, p. 1518.

Le Logos divin-le Christ et le logos humain, puisque tous les deux sont à même de ressusciter les morts. Mais dans ce don suprême qu'est la parole, dont seul l'homme a été doué, se cache aussi le suprême péril, raison pour laquelle la responsabilité vis-à-vis de son emploi est grande, ayant des conséquences voire eschatologiques¹³. C'est pour cela qu'Irina Mavrodin déclare dans son poème « les voix » qu'écrire et, également, ne pas écrire ce sont des gestes sacrés par lesquels l'homme-écrivain peut se sauver. Dans le poème « memento mori » elle incite toute main qui écrit d'écrire « n'importe où n'importe quand »¹⁴, mais elle ne dit pas « n'importe comment ». Ne ferait-elle pas parti ainsi, elle aussi, de la catégorie des artistes, et en particulier des gens de lettres, « pris entre deux feux » ? D'une part il y a *la certitude* qu'« il n'existe pas d'œuvre qui vaille en dehors de la soumission absolue à son objet qui est le cœur humain. Il faut avancer dans la connaissance de l'homme [par la connaissance de soi-même], se pencher sur tous les abîmes rencontrés sans céder au vertige, ni au dégoût, ni à l'horreur ». D'autre part il y a le sentiment de *la responsabilité*, « car pour les chrétiens, une seule âme troublée, une seule âme exposée à sa perte, voilà qui engage l'éternité ».¹⁵ Entretenir ces deux feux pour qu'ils ne s'éteignent pas tient de la condition de l'écrivain qui adhère volontiers à la foi chrétienne. Mais, paradoxalement, c'est pour cela qu'il souffre d'un perpétuel déchirement.

Les 4 poèmes successifs groupés sous le titre générique « épiphanie » confirment que les mots qui composent le poème sont porteurs de « lumière », quoique vacillante¹⁶. Les mots se constituent en réplique offerte au « petit animal » qui « vagit » « verrouillé/ au centre de l'être/ dans la chambre/ où jamais n'est/ entré le soleil »¹⁷ ou bien à

¹³ « Évangile selon Matthieu », in *op. cit.*, p. 1449 : « Or je vous le dis : les hommes rendront compte au jour du jugement de toute parole sans portée qu'ils auront proférée. »

¹⁴ Irina Mavrodin, *op. cit.*, p. 109.

¹⁵ François Mauriac, « Dieu et Mammon », in *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, vol. II, éd. établie, présentée et annotée par Jacques Petit, Paris, Gallimard, 1979, p. 806-808.

¹⁶ Irina Mavrodin, « épiphanie 2 », in *op. cit.*, p. 25.

¹⁷ *Ibid.*, « épiphanie 1 », p. 23.

« la créature/ aux multiples visages changeants/ qui halète/ dans le dos » de l'être¹⁸. Une question s'y impose : Qui serait cet animal indécis qui aime davantage « l'obscurité froide » ? Qui serait la créature caméléonesque génératrice de peur ? C'est le moi dédoublé de l'être déchu en permanence poursuivi par le Malin, le plus grand expert dans le changement de son identité, vu son désir ardent de tromper à tout prix l'être créé à l'image de Dieu ? La réponse chrétienne est carrément oui ! L'exposé vétéro-testamentaire de la chute de nos ancêtres dans le péché par la tentation du diable incarné dans un serpent en est la preuve la plus évidente. Dès lors, l'homme, chassé du Paradis et soumis à la maladie, à la souffrance et à la mort, s'est senti et se sent incessamment attiré par deux pôles contraires, divisé entre Lumière et ténèbres, Bien et mal, Dieu et Mammon. Cette réalité tragique de l'être humain a retenu l'attention des Saints Pères de l'Église, aussi bien que des romanciers existentialistes chrétiens, dont quelques idées essentielles se retrouvent chez bien des poètes. Écoutons l'écho de l'expérience mavrodinienne : « je suis dans un endroit/ où il pleut et où il fait beau temps/ à la fois/ dans le pays de la contradiction absolue// je m'avance à travers des forêts/ de paradoxes/ et simultanément je suis prise d'assaut/ par l'armée du oui et par l'armée du non »¹⁹. Où se déroule la bataille dans ce monde « brisé en deux »²⁰ ? Dans l'arène vitale de l'être, mentionnée ci-dessus, et représentée par *le cœur* – centre de la personne, siège de l'intelligence, de la volonté, de l'affectivité et potentielle demeure de l'amour *immitatio Dei*. De plus, même L'Amour suprême descend d'En Haut et S'y installe sous la forme d'une présence réelle et personnelle à condition que le cœur Lui ouvre largement et librement ses portes. Telle est l'expérience d'un Saint Augustin qui s'exclame dans la prière : « Fecisti nos ad Te, et inquietum

¹⁸ *Ibid.*, « épiphanie 4 », p. 29.

¹⁹ *Ibid.*, « l'ordre », p. 21.

²⁰ *Ibid.*, « la fissure », p. 153.

est cor nostrum donec requiescat in Te »²¹ ou d'un Pascal qui s'interroge en interrogeant implicitement les incroyants : « Si l'homme n'est fait pour Dieu, pourquoi n'est-il heureux qu'en Dieu ? »

Le poème-prière. Un pas magnifique vers *status perfectionis*

La voie la plus courte et la plus certaine pour instaurer en nous le Royaume des Cieux dès ici-bas est *la prière*, la prière qui procède du cœur. Irina Mavrodin a découvert en elle-même l'élan constitutif de l'être vers Dieu et, plus encore, l'a mis en pratique tant par la poésie de son existence que par l'existence de son poème. « Seigneur aide-moi ! » crie le poète des profondeurs de son âme, consciente que Dieu est le Seul qui puisse mettre « un peu d'ordre/ dans le peu de vie »²² qui lui est resté et qu'elle défend comme « un petit tas/ d'or et de rubis »²³. Cette image renvoie à deux épisodes bibliques représentatifs pour la condition humaine ancrée en Dieu fait homme : Pierre marchant sur la mer après avoir demandé la bénédiction de Jésus, mais qui, à la vue du vent, fut saisi de peur et, commençant à s'enfoncer dans l'eau, il s'écria : « Seigneur, sauve-moi ! » (Mt. 14, 28-30) et la Cananéenne qui supplie Jésus de lui guérir la fille, en disant : « Seigneur, viens à mon secours ! » (Mt. 15, 21-25)²⁴. Le premier est appelé « homme de peu de foi », tandis que la femme est louée pour sa grande foi. Deux attitudes voisines devant les essais et les chagrins de la vie. Ce qui est important de souligner c'est que la prière sincère est exaucée par le Destinataire, soit qu'elle est prononcée par l'expéditeur pour soi-même, soit qu'elle est la matérialisation verbale de l'amour envers son semblable.

« *Lex orandi, lex credendi* est un des axiomes de l'Église »²⁵. Le poème mavrodinien s'identifiant à la prière chrétienne naît

²¹ St Augustin, *Confessiones*, trad. fr. Arnauld d'Andilly établie par Odette Barenne, Paris, Gallimard, 1993, I, 1, p. 25 : « Vous nous avez créés pour vous, et notre cœur est toujours agité de trouble et d'inquiétude jusqu'à ce qu'il trouve son repos en vous. »

²² Irina Mavrodin, « l'ordre », p. 21.

²³ *Ibid.*, « la vie », p. 85.

²⁴ « Évangile selon Matthieu », in *op. cit.*, p. 1453, 1454.

²⁵ A. Hamman o. f. m., *Prières des premiers chrétiens*, Paris, Arthème Fayard, 1952, « Introduction », p. 12-13.

indubitablement de la foi, car il est impossible d'invoquer quelqu'un auquel on ne croit pas. Et, puis, l'invocation est spontanée, libre, jaillissant de cette vertu d'enfance qui nous a été affirmée de manière exemplaire par Dieu en tant que Fils. À ce Dieu qui a bien voulu être si proche de l'homme qu'Il S'est fait homme Lui-même, Irina Mavrodin sait qu'il faut s'adresser avec une confiante simplicité. « La prière, c'est un geste de l'homme tout court, dans toutes les religions – affirme l'archevêque de Vienne, Christoph Schönborn. Mais ce qui rend la prière chrétienne unique c'est que c'est la prière de Jésus : le Fils a prié le Père avec un cœur humain. Il est pour ainsi dire le lieu de la Rencontre intime et heureuse entre homme et Dieu ». Celui qui prie se trouve « comme un poisson dans l'eau », la prière étant « un bain d'amour dans lequel l'homme se plonge »²⁶ - ajoute le cardinal.

La prière est partie intégrante de la véritable ascèse ; elle atteste la grandeur de l'être humain dans son aspiration à la vraie nature, à laquelle lui est étranger le biologique-animal, introduit avant que l'homme n'arrivât à la domination du spirituel sur le matériel. La déchéance atteint l'esprit de discernement, la faculté axiologique d'appréciation²⁷, observe Saint Basile le Grand. Hors de Dieu, la raison ne désire plus ce qui est propre à sa nature. Platon même a constaté qu'il y a des désirs authentiques et des désirs faux, des passions bonnes et des passions mauvaises²⁸, et Saint Grégoire de Nysse allait y ajouter que toutes les impulsions instinctives sont convertibles en vertus, si elles se laissent dirigées par la dignité de la raison. Parlons de la concupiscence ou, en termes poétiques, du monde brûlant du corps ou de la vallée verte où le corps prend son désir.²⁹ Une fois épurée, elle peut devenir le désir ardent du divin, la nostalgie éperdue après le beau

²⁶ Christoph von Schönborn, *La prière chrétienne, bonheur sur la terre*, <http://news.catholique.org/26830-la-priere-chretienne-bonheur-sur-la-terre>

²⁷ St Basile, « Omilii la Psalmi », LXI, P. G. 29, 480 A, in *Scrieri*, I^e partie, trad. en roumain, introd. et notes par Pr. D. Fecioru, București, EIBMBOR, 1986, p. 333.

²⁸ Platon, « Phaidros », 254, trad. en roumain par Gabriel Liiceanu, in Platon, *Opere*, vol. IV, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1983, p. 454.

²⁹ Irina Mavrodin, « chanson », p. 179.

réel³⁰. La vision des Pères de l'Orient s'avère être, toutefois, d'un optimisme invincible, vu leur théologie de l'image, de la ressemblance, de la grâce et de la résurrection.³¹ La chute avait ébranlé la capacité créatrice des actes, avait détruit la ressemblance, mais n'a pas détruit l'image de Dieu dans l'homme et c'est pourquoi le Sauveur la retrouve, la guérit, en lui conférant une beauté plus grande que celle primordiale. La matière, de même que les passions, est réhabilitée par des moyens ascétiques par les maîtres de la vie spirituelle et la prière en est un fort efficace.

Sans doute, chacun d'entre nous s'est posé au moins une fois les questions suivantes : Pourquoi prier ? À quoi sert la prière ? Que nous apporte-t-elle ? N'est-il pas plus important de se dévouer au service des autres que de passer du temps à prier ?

Pour certains, la prière apparaît comme quelque chose d'inutile et du temps perdu ; de même, parler ou écrire de la prière. Il y a même des chrétiens qui tombent dans ce panneau rhétorique, en contractant l'àquoibonite : À quoi bon prier si Dieu sait tout et qu'Il connaisse nos besoins ? Il y a même des théologiens qui se résument à parler de Dieu, mais non pas avec Dieu. Or, Évagre le Pontique nous assure que le vrai théologien est celui qui s'entretient vraiment avec Dieu et que nous tous nous pouvons l'être³², par notre *modus vivendi*. La prière est recherche d'une relation avec Dieu. Elle peut nous apporter beaucoup : la guérison totale, la paix intérieure, une détente et des forces pour vivre ; elle nous met dans une attitude de confiance. Elle nous permet aussi de prendre

³⁰ St Grégoire de Nysse, « Despre facerea omului », in *Scrieri exegetice*, II^e partie, trad. en roumain et notes par Pr. Teodor Bodogae, PSB 30, București, EIB, 1998, p. 55.

³¹ Paul Evdokimov, par exemple, oppose la spiritualité orthodoxe au fatalisme gnostique ou à l'angoisse lancinante de la prédestination. On sait que le monde occidental a essayé d'effacer les quelques traces y existantes de la théologie de l'image en faveur de la théologie de la grâce créée, en signe de rejet du panthéisme et de conditionnement de la communion entre Dieu et l'homme (Albert le Grand). Chez M. Eckart même la sainteté risque d'être le produit d'un certain automatisme. Tout comme la grâce, la divinisation s'ajoute à l'homme sans le transfigurer réellement. De plus, la théologie de la croix l'emporte sur la théologie de la résurrection, tandis que l'Orient met l'accent sur cette dernière. (Voir *L'Orthodoxie*, préface par Olivier Clément, Paris, Desclée de Brouwer, 1979)

³² Évagre le Pontique, « De oratione (Cuvânt despre rugăciune) », 60, in *Filocalia*, vol. 1, trad. en roumain, introd. et notes par Pr. D. Stăniloae, București, Ed. Harisma, 1992, p. 99.

une distance par rapport à nos problèmes et de les voir d'une autre perspective. On y puise réconfort et espérance.

Les paroles détiennent-elles la force d'éradiquer le désespoir ? Oui, nous confirme Irina Mavrodin, qui nous partage son expérience : l'effet miraculeux des bonnes paroles adressées à ses proches pendant les moments difficiles à surmonter rencontrait l'effet immédiat des paroles de la prière de Jésus (« Seigneur, Jésus-Christ, Fils de Dieu, aie pitié de moi, la pécheresse ! ») que son cœur prononçait afin d'apaiser son angoisse devant les maladies et la mort.³³ La prière nous aide, en conséquence, à nous recentrer sur l'essentiel. Le recueillement, surtout *l'hésychia*³⁴, est nécessaire à la qualité de la vie humaine. La prière débouche sur un regard lucide et profond sur le sens de notre vie. Ne plus parler du fait qu'elle est le moyen le plus court pour atteindre finalement, grâce à la Grâce, le but de notre vie : *la déification*.

Ce qui est le plus important dans la vie chrétienne, c'est *l'amour*. « Toute ma poésie est une poésie de l'amour entre femme et homme, aussi bien que de l'amour, purement et simplement, envers la créature et envers Celui qui l'a créée. »³⁵ – nous déclare Irina Mavrodin. Le grand commandement c'est « aimer Dieu et son prochain ». Alors pourquoi prier ? On peut découvrir la nécessité de la prière pour aimer vraiment son prochain. Sans ce contact avec Dieu, notre service des autres peut devenir une activité extérieure qui a perdu son esprit. Sans la prière, l'action risque de dégénérer en agitation. La prière change aussi la qualité de notre relation avec ceux à qui nous nous dévouons et pour qui nous écrivons. Prier/écrire c'est aimer et se laisser aimer. C'est une attitude d'ouverture à quelqu'un qui nous dépasse infiniment. Elle est

³³ Irina Mavrodin, *Convorbiri cu Al. Deșliu*, Focșani, Ed. Pallas Athena, 2004, p. 164.

³⁴ *L'hésychia* consiste en un genre de vie, caractérisé par la retraite dans la solitude, et en l'attitude intérieure d'une âme établie dans la paix et le silence des pensées, appliquée à la contemplation divine. La voie hésychaste repose sur un double fondement : la doctrine de la déification de l'homme dans le Christ telle que les Pères de l'Église grecque l'ont formulée, et l'enseignement pratique des Pères du désert sur la garde du cœur et la prière continue.

³⁵ Irina Mavrodin, *op. cit.*, p. 118 : « Toată poezia mea este o poezie a iubirii dintre femeie și bărbat, dar și a iubirii, pur și simplu, față de creatură și față de Cel care a creat-o ».

une démarche de disponibilité et d'abandon en Dieu. Dans la prière on Lui demande de nous emplir de Sa présence. Elle nous dispose à entrer progressivement dans le projet de Dieu.

Le corps aussi est impliqué dans l'acte de la prière : les gestes qui l'accompagnent font y participer tout notre être. Chez Irina Mavrodin le membre le plus dynamique est la main, plus précisément *la main qui écrit*. La prière change son vêtement vocal, audible, avec un autre : scriptural et visible, mais qui rejoint à la fois la psalmodie de l'âme. La poïétique de la prière rejoint la poïétique du poème en tant que prière. En venant à la prière, le poète vient à la table à écrire, tout en élevant l'esprit vers Dieu avant les yeux, tout en présentant pour ainsi dire l'âme avant les mains, le cœur qui prie avant la main qui écrit. Prier et écrire se superposent en fin de compte dans un acte quotidien indispensable à la vie humaine noble, lequel n'a pas à attendre l'inspiration, car, paradoxalement, celle-ci arrive juste au moment où l'âme se défait du poids de la matière et le corps cède à sa main droite la conquête de la page blanche. La prière, qui se veut incessante, déborde dans l'écriture, qui se veut fragmentaire. Le signal d'alarme poussé par une conscience tellement éveillée : « tu n'as pas écrit ta page »³⁶ entraîne la remontrance « tu n'as pas fait ta prière ». Un tel être s'asphyxie faute de l'oxygène que lui procure cette « drogue »³⁷ sacrée qu'est la poésie et le poème, le tout et la partie.

L'âme vraiment suppliante se caractérise par un dynamisme spirituel profond qui englobe le cosmos entier et connaît la vie en tant que poésie. Chaque jour constitue une nouvelle occasion de s'adresser à Celui qui a créé le monde par amour, à ce grand poème divin en répondant comme des refrains des vers humains. Ces vers présentent différents modes de prière : *de demande* (« Seigneur/ aide ton esclave/ Irina Alexandrina »³⁸), *d'action de grâces* (« Je te remercie/ mon Dieu/

³⁶ Idem, « memento mori », in *op. cit.*, p. 109.

³⁷ Idem, *Convorbiri...*, p. 119 : « Îmi spun uneori că nu pot trăi fără munca mea literară, că am devenit dependentă de ea, că este pentru mine ca un drog. »

³⁸ Idem, « épigraphe », in *op. cit.*, p. 127.

de m'avoir donné la chance/ d'être »³⁹) ou *de louange* (« Bénie Soit/ Cette Matinée/ Cette Lumière/ Je Suis Vivante »⁴⁰). Dans ce dernier poème, « le commencement », la genèse du jour, la genèse du monde et celle du livre arrivent simultanément par le simple fait d'écrire. Le poète identifie la Lumière à Dieu, pratique qui remonte à Platon, qui voyait le Bien comme un Soleil, ou à Plotin selon lequel il était nécessaire de devenir pareil au Soleil pour le voir. Cela justifie une poésie fondée sur *claritas* ou plutôt *la mystique poétique solaire*. Qu'est-ce que c'est que l'homme ? Lumière de Lumière de Lumière : une mise en abîme ontologique et transcendante. Dieu-Lumière est pour Irina Mavrodin un Tu de dialogue et cela grâce à l'œuvre rédemptrice réalisée par le Christ pour la race humaine : l'Incarnation, la Croix, la Résurrection, l'Ascension. « Tu es lumière/ devant moi/ et je pleure et je me réjouis// avec mon corps de chair/ dans cette Matinée/ parfaite/ comme la Gloire/ où Tu T'es élevé » - s'exclame le poète dans un de ses poèmes christologiques⁴¹. « Si Christ n'est pas ressuscité, votre foi est vaine... » (I Cor. 15, 17)⁴², écrit l'Apôtre. Autrement dit, tout est remis en question ; tout s'écroule ; la foi chrétienne ne tient plus debout ; la soi-disante espérance chrétienne n'est qu'un leurre, une grossière tromperie imaginée par quelques fanatiques.

Dans l'Église en effet, Son humanité, qui est la nôtre, Son humanité à la fois crucifiée et glorifiée devient pour nous la source de la Vie. Et, certes, la mort règne toujours, et tout nous rappelle sa présence : la séparation, la tristesse, la disparition de ceux que nous aimons, les tragédies si souvent atroces de l'histoire, la haine de soi, des autres. Mais toutes ces situations, si nous les traversons dans la confiance au Ressuscité, si nous acceptons de nous recevoir de Lui, peuvent devenir des chemins de Résurrection. Le Christ est ressuscité, la mort spirituelle est vaincue, la mort n'est plus que le voile déchiré de l'amour. Alors, au fond de nous, l'angoisse devient confiance, nous n'avons plus besoin d'esclaves ni d'ennemis. On croyait qu'il n'y avait pas d'issue, mais Il est là, Lui, notre ami, notre lieu, et Sa présence est une ouverture de lumière. « Hier j'étais enseveli avec toi, ô Christ, disent les matines pascales. Aujourd'hui je me réveille avec toi, ô Ressuscité. » Oui,

³⁹ *Ibid.*, « la drogue », p. 79.

⁴⁰ *Ibid.*, « le commencement », p. 101.

⁴¹ *Ibid.*, « Tu es lumière », p. 119. Un autre poème de ce type est « transcriere » où, la main soumise aux voix célestes transcrit le Tropaire pascal : « Le Christ est ressuscité des morts,/ par sa mort il a triomphé de la mort,/ il nous délivre du tombeau/ pour nous donner la vie » - notre trad. (Idem, *Centre d'or*, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 2003, p. 40)

⁴² « Épître aux Corinthiens », in *TOB*, p. 1668.

nous nous réveillons comme des enfants, comme des convalescents, dans la lumière de Pâques.⁴³

Ressusciter suppose mourir, mourir suppose vivre⁴⁴, vivre c'est aussi écrire et écrire – « geste sacré » quotidien – représente une des nombreuses façons de prier, à même d'intercéder le salut éternel. C'est la révélation que nous partage notre poète, par une *mise en abîme* immanente, dans son poème « le commandement » : « écris un poème/ chaque matin/ une Prière/ remercie/ le Dieu vivant/ que tu as encore des yeux/ pour voir/ la Lumière Sainte du Jour »⁴⁵. Le même procédé s'applique avec le poème « prie » cité comme épigraphe. *Le faire du dire s'identifie avec le dire du faire* au sein même du poème mavrodinien.

Être poète à juste titre c'est être aimant et promoteur du Bien et du Beau dans la lumière du Vrai absolu : « je voudrais un monde de la bonté/ de la beauté dépourvue de mots »⁴⁶ - affirme Irina Mavrodin. Dans la conception de Socrate, l'homme modèle est *kalos kai agathos*, « l'homme bon et beau », c'est-à-dire l'homme « intègre », vertueux, « digne de toute l'estime »⁴⁷. La bonté et la beauté de l'âme se supposent réciproquement dans un tout moral unitaire : la bonté est belle, de même que la beauté intérieure est bonne. Mais l'idéal de la perfection humaine dans sa formule antique, humaniste-idéologique ou contemporaine n'a pas de valeur éternelle en dehors du Dieu tripersonnel où tout est bon et beau au-delà du plus haut degré, de Lui et par Lui. La *kalokagathie* mavrodinienne relève de la *sophianité* de l'âme roumaine qui transparait aussi dans l'écriture – sculpture des mots et peinture du monde intérieur et extérieur du moi poétique. C'est une autre manifestation de la « bienséance » dont parle Père Dumitru

⁴³ Olivier Clément, *Christ est ressuscité. Propos sur les fêtes chrétiennes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, p. 49.

⁴⁴ Idem, *Convorbiri...*, p. 17 : « [...] moartea nu-i decât celălalt chip al vieții. Poate că aceasta ar fi cheia pentru întreaga mea poezie » (« [...] la mort n'est que l'autre visage de la vie. Ce serait peut-être la clé pour ma poésie entière » - notre trad.)

⁴⁵ Idem, « le commandement », in *Capcana/ Le Piège*, éd. cit., p. 47.

⁴⁶ *Ibid.*, « je voudrais un monde », p. 199.

⁴⁷ Xenophon, *Amintiri despre Socrate*, trad. en roumain par Grigore Tănăsescu, București, Ed. Univers, 1987, p. 152-153.

Stăniloae ou de « la sagesse comme beauté » visible dans les paroles, les gestes et les actes.⁴⁸

Un poème authentique fait preuve du talent littéraire et on estime que ce talent n'est pas du tout l'œuvre du hasard ; il fait partie de la source inépuisable des dons divins. Irina Mavrodin en est certainement digne ; elle en est le témoin et, à la fois, le témoignage. L'homme authentiquement poète est moral, tout comme « l'homme authentiquement moral est poète »⁴⁹, en dressant son œuvre artistique de telle sorte qu'elle permette au lecteur « la liberté totale de se construire lui-même un sens moral au fur et à mesure qu'il la lit »⁵⁰. La moralité poétique relève de l'intégrité humaine ; c'est le marchepied nécessaire pour entrer, en tant que prêtre de la création, dans l'autel de ce monde afin de le transfigurer. La parole écrite serait l'encens mis par le poète-orant dans l'encensoir du temps, dont il embaume tout ce qui est vivant à l'intérieur du cosmos-église. Par conséquent, on définit l'acte chrétien du faire artistique et poétique comme un acte synergétique dialogique, fruit théandrique de la foi exprimée par la prière.

Références bibliographiques :

- La Bible TOB (Traduction Œcuménique de la Bible)*, traduite en fr. sur les textes originaux hébreu et grec, Paris, Alliance Biblique Universelle – Le Cerf, nouvelle édition revue 1988.
- Augustin, Saint, *Confessiones*, trad. fr. Arnauld d'Andilly établie par Odette Barenne, Paris, Gallimard, 1993.
- Basile le Grand, Saint, « Omilii la Psalmi », LXI, P. G. 29, 480 A, in *Scrieri*, I^e partie, trad. en roumain, introd. et notes par Pr. D. Fecioru, București, EIBMBOR, 1986.
- Clément, Olivier, *Christ est ressuscité. Propos sur les fêtes chrétiennes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000.
- Évagre le Pontique, « De oratione (Cuvânt despre rugăciune) », in *Filocalia*, vol. 1, trad. en roumain, introd. et notes par Pr. D. Stăniloae, București, Ed. Harisma, 1992.

⁴⁸ Dumitru Stăniloae, *Reflecții despre spiritualitatea poporului român*, București, Ed. Elion, 2001, p. 64.

⁴⁹ Novalis, *op. cit.*, II, p. 536.

⁵⁰ Irina Mavrodin, *Convorbiri...*, p. 115 : « Opera literară trebuie să fie astfel făcută încât să dea deplină libertate cititorului de a-și construi el un sens moral pe măsură ce o citește. »

- Evdokimov, Paul, *L'Orthodoxie*, préface par Olivier Clément, Paris, Desclée de Brouwer, 1979.
- Grégoire de Nysse, Saint, « Despre facerea omului », in *Scrieri exegetice*, II^e partie, trad. en roumain et notes par Pr. Teodor Bodogae, PSB 30, București, EIB, 1998.
- Hamman, A. o. f. m., *Prières des premiers chrétiens*, Paris, Arthème Fayard, 1952.
- Mauriac, François, « Dieu et Mammon », in *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, vol. II, éd. établie, présentée et annotée par Jacques Petit, Paris, Gallimard, 1979.
- Mavrodin, Irina, *Capcana/ Le Piège*, éd. bilingue, București, Ed. Curtea Veche, 2002.
- Idem, *Centrul de aur*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 2003.
- Idem, *Convorbiri cu Al. Deșliu*, Focșani, Ed. Pallas Athena, 2004.
- Maxime le Confesseur, Saint, « Quæstiones ad Thalassium (Răspunsuri către Talasie) », in *Filocalia*, vol. 3, trad. en roumain, introd. et notes par Pr. D. Stăniloae, București, Ed. Harisma, 1994.
- Novalis, *Historische Kritische Ausgabe* (HKA), 1960-1988, II, éd. de référence « Novalis-Schriften », Stuttgart, W. Kohlhammer.
- Platon, « Phaidros », 254, trad. en roumain par Gabriel Liiceanu, in *Platon, Opere*, vol. IV, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1983.
- Schönborn, Christoph von, *La prière chrétienne, bonheur sur la terre*, <http://news.catholique.org/26830-la-priere-chretienne-bonheur-sur-la-terre>
- Stăniloae, Dumitru, *Reflecții despre spiritualitatea poporului român*, București, Ed. Elion, 2001.
- Xenofon, *Amintiri despre Socrate*, trad. en roumain par Grigore Tănăsescu, București, Ed. Univers, 1987.

La poésie comme étonnement devant les mots et la mort

Mihaela-Gețțiana STĂNIȘOR

*Université « Lucian Blaga » de Sibiu
mihaela_g_enache@yahoo.com*

Résumé : Tout poète est le créateur d'un monde possible parmi d'autres mondes possibles. Et c'est par le langage poétique qu'il instaure un monde à lui. C'est la dimension solipsiste de la poésie d'Irina Mavrodin qui se configure autour d'une écriture de l'étonnement par laquelle l'auteure tente de s'étudier et de se comprendre. Il s'agit d'un étonnement ontologique, qu'elle vit et transcrit avec gravité. Ses recueils de poèmes composent le parcours d'une existence et d'une écriture, grâce à une approche tridimensionnelle ontologique, poétique, poïétique, dominée par la conscience de la mort. La poésie est sa manière de vivre et d'imaginer la fin, de maîtriser et d'intensifier à son propre gré cette peur accablante, ce mystère attirant et troublant que représente l'idée de la mort.

Mots-clés : langage poétique, étonnement ontologique, écriture, conscience de la mort

Tout poète est le créateur d'un monde possible parmi d'autres mondes. Et c'est par le langage poétique qu'il instaure un monde à lui. C'est la dimension solipsiste de la poésie d'Irina Mavrodin qui se configure autour d'une écriture de l'étonnement par laquelle l'auteure tente de s'étudier et de se comprendre. Il s'agit d'un étonnement ontologique qu'elle vit et transcrit avec gravité. La poétesse a le grand avantage de pouvoir faire appel à une riche expérience de vie qu'elle commence à exprimer poétiquement dès ses premiers volumes de vers,

et qui aboutit à la maturité formelle dans ses derniers volumes, parus en édition bilingue, où Irina Mavrodin s'autotraduit en langue française. Publiés selon une rythmicité enviable (*Poeme*, 1970, *Reci limpezi cuvinte*, 1971, *Copac înflorit*, 1978, *Picătura de ploaie*, 1987, *Vocile*, 1998, *Punere în abis*, 2000, *Capcana. Le Piège*, édition bilingue, 2002, *Centrul de aur*, 2003, *Uimire. Étonnement*, édition bilingue, 2007), ses recueils de poèmes composent le parcours d'une existence et d'une écriture par une approche tridimensionnelle – ontologique, poétique, poïétique – dominée par la conscience de la mort. La poésie est sa manière de vivre et d'imaginer la mort, de maîtriser et d'intensifier à son propre gré cette peur accablante, ce mystère attirant et troublant que représente l'idée de la mort. Tout poème véritable naît de l'angoisse et de la souffrance, le plus souvent cherchée, autoprovocée : « écorche-moi vivante/ pour que je sente/ que je suis ici/ et pas de l'autre côté ».¹

Surtout les trois derniers volumes de poèmes d'Irina Mavrodin apparaissent comme la quintessence de toute son activité créatrice, non seulement des autres volumes de vers, mais aussi des écrits théoriques et critiques, qui dévoilent tous une personnalité profonde, unitaire et complexe, d'une sensibilité toute particulière. Le volume *Centrul de aur* (*Le Centre d'or*)², complexe et pluridimensionnel, est difficile à encadrer parmi les tendances actuelles de la poésie. On devrait plutôt le placer à côté d'anciennes préoccupations de la poésie, qui avaient en vue de penser l'être et ses expériences, une poésie des réflexions et moins des réflexes. La démarche de la poétesse, lucide, poïétique et poétique, se propose de circonscrire, par des motifs qui reviennent de manière obsessive, l'univers fermé et accablant de l'être ravagé par la conscience de la limite, du vide et de la solitude, par l'étonnement devant chaque objet, chaque arbre, chaque animal, chaque mot, chaque silence. C'est

¹ Extrait du poème « qu'elle ne se déchire plus », in Irina Mavrodin, *Uimire/Étonnement*, édition bilingue, version française par Irina Mavrodin, București, Ed. Minerva, 2007, p. 89.

² Voir aussi notre article « În căutarea centrului de aur », (« À la recherche du centre d'or »), in *Euphorion*, nr. 9,10/septembrie, octombrie, 2004, Sibiu, p. 11.

l'univers familier de la chambre (espace-limite, quoique le seul accessible et accepté), tombeau désiré et répudié avec la même tension, mais ayant une grande valeur initiatique, véritable laboratoire où la vie et la mort s'expérimentent avec la même curiosité. D'ici toute une ambivalence des sentiments, des idées et des aspirations. Le « centre d'or », métaphore de l'espace où, comme dirait Heidegger, « poétiquement vit l'homme », n'est ni stable, ni parfait. Sa valeur ne se révèle qu'à celui qui s'abandonne à un jeu incantatoire par lequel l'abîme s'ouvre et des « voix » commencent à chanter le mystère. Le poème « vertij » (« vertige ») marque cette recherche en profondeur, par l'élimination acharnée des couches successives de la réalité.

Il y a, sans aucun doute, à travers tous ces recueils, la configuration d'une structure, d'une unité et d'une cohérence de la poésie de Mavrodin. On pourrait parler de ce que la poétesse appelle elle-même, en invoquant Marcel Proust, « la monotonie » comme « un *sine qua non* de l'œuvre d'art », « synonyme de la signature même d'un auteur »³, sa *marque* qui fait que le lecteur le reconnaisse et reconnaisse la valeur de son œuvre. Plus lyrique à ses débuts, la poésie de Mavrodin « apprend à s'écrire elle-même », à imposer ses propres lois, sa propre sincérité qui n'est plus celle de la subjectivité de l'auteure. Même si elle reste circonscrite autour du « je », indice du personnel, les traces de la subjectivité s'effacent peu à peu pour donner vie et voie à une voix impersonnelle, celle de l'être à la recherche du monde et du langage, qui devrait refaire le parcours cosmologique, biblique et ontologique, à ses propres frais, angoisses ou joies : « le Jour commence/ le Livre commence/ le Monde commence/ et Heureuse Je dis// Bénie soit/ cette Matinée/ cette Lumière/ Je suis Vivante ».⁴

La poésie revêt deux registres scripturaux, détectables surtout dans les deux volumes bilingues mentionnés : premièrement, celui de l'expression spontanée, non cherchée, lancée par un moi en proie à ses

³ Irina Mavrodin, *Operă și monotonie și alte eseuri din perspectivă poietică/poetică*, Craiova, Scrisul Românesc, 2004, p. 8-9.

⁴ « le Commencement », in Irina Mavrodin, *Uimire/Étonnement*, op. cit., p. 85.

propres constatations et inquiétudes : « Combien pervers sont/ ô mon Dieu/ les plaisirs de la vieillesse// pourquoi voudrais-je encore/ être jeune ? »⁵ ; deuxièmement, celui de l'expression travaillée, mise au service de la métaphore et de l'ambiguïté, qui révèle la force des passions maîtrisées et des idées macérées. L'entrée dans le poème ressemble à une descente aux enfers de sa propre intériorité, de son propre être : « j'entre/ dans ce piège/ que moi-même je me construis// j'entre/ mot après mot/ dans ce poème// j'y reste/ fixée/ pour l'éternité ». ⁶ La poésie surprend un moi métaphysique, transcendantal, un moi qui se fonde dans et se forme par les mots. Mais ce passage entre deux registres poétiques n'est pas sans conséquences pour le moi qui se sent égaré, étonné, sans racines, miroir d'une réalité qui s'écroule pour faire place à une autre, plus étonnante et douloureuse, mais plus fascinante encore. Le poème « la créature » versifie cette rupture, cette mise en abîme et en langage de l'existence : « pourquoi/ au fur et à mesure que le temps passe/ je regarde la créature/ avec des yeux toujours plus étonnés// pourquoi elle ne me/ semble plus *naturelle* ?/ mon étonnement n'a pas de limites// la faiblesse de la créature/ et sa cruauté ». ⁷ La poésie offre à celui qui l'écrit la possibilité d'harmoniser ses ruptures, ses antagonismes, de trouver le même sous l'image de l'autre. C'est une manière de varier les moi en vue de trouver et d'approfondir l'unité dans sa diversité : « la vieillesse me donne peut-être/ ce pouvoir/ d'aimer dans l'épouvante// la créature dans sa monotone/ diversité ? ». ⁸

Parfois, les poèmes dissolvent artistiquement des concepts comme monotonie ou ordre, en les orientant vers diverses acceptions. Le poème, résultant soit d'une lucidité amère, soit d'un jeu fabriqué, évoque lyriquement la lutte contre ses propres contradictions, contre « les forêts de paradoxes », si baudelairiens par sens et sonorité. Mais

⁵ « *delectatio morosa* », in Irina Mavrodin, *Capcana. Le Piège*, édition bilingue, version française par Irina Mavrodin, București, Curtea Veche, 2002, p. 71.

⁶ « le piège », in Irina Mavrodin, *Capcana. Le Piège*, op. cit., p. 7.

⁷ « la créature », in Irina Mavrodin, *Capcana. Le Piège*, op. cit., p. 31.

⁸ *Ibid.*, p. 77.

l'ordre ne peut venir, cette fois-ci, que de Dieu, invoqué par un moi qui ne peut pas (se) décider, trancher, ordonner : « je suis dans un endroit/ où il pleut et où il fait beau temps/ à la fois/ dans le pays de la contradiction absolue// je m'avance à travers des forêts/ de paradoxes/ et simultanément je suis prise d'assaut/ par l'armée du oui et/ par l'armée du non// Seigneur aide-moi/ et mets un peu d'ordre/ dans le peu de vie/ qui me reste ». ⁹

Irina Mavrodin peint le tableau de l'existence en déchirure, il y a derrière chaque mot qui s'ajoute sans repos à un autre (d'où le manque, dans sa poésie, de tout signe de ponctuation et la coupure souvent brusque, troublante des vers) une tension de la finitude de l'être ; c'est la mort qui guette partout, qui prend corps à l'intérieur du moi et du mot, qui s'infiltré dans chaque objet regardé, dans chaque animal décrit. L'étonnement devant la mort est parfois serein, comme devant quelqu'un de connu, de familier, mais qui apparaît soudainement devant les yeux. Il déclenche le côté mystérieux et le penchant religieux de la poésie de Mavrodin. La mort n'est que l'image de l'autre vie que les mots construisent et détruisent à la fois. C'est pourquoi la poétesse se sent plus seule et plus triste dans son écriture, c'est pourquoi elle y reste éblouie mais en même temps sauvée. Pratiquer l'écriture signifie exercer sa propre mort, la vivre intérieurement, s'accoutumer avec elle. En faire son partenaire, son double. La poésie est le *memento mori* toujours recommencé, toujours nuancé. L'acte d'écrire demande sacrifice et douleur : « fixons avec une aiguille/ le papillon/ sur ce papier/ plongeons-le// dans l'agonie infinie/ ni ainsi/ ni autrement/ mais comment ». ¹⁰

Ce n'est pas dû au hasard si le volume *Le Piège* contient quatre « épiphanies ». Or il ne s'agit peut-être pas de quatre révélations d'une réalité sacrée, mythique, mais de quatre révélations d'un monde invisible, de quatre étapes de la quête, toujours antagonique, de la béatitude ou de la vacuité. « L'épiphanie 1 » met en vers un

⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰ *Ibid.*, p. 213.

renversement dans l'ordre des sentiments. L'être semble préférer l'espace fermé et obscur de la chambre à la place de l'univers ouvert et lumineux. L'intimité noire et froide est l'espace le plus protecteur car le plus connu : « le petit animal/ verrouillé/ au centre de l'être/ dans la chambre// où jamais n'est/ entré le soleil/ je lui fais signe/ je touche sa chair// je te sortirai/ dehors dans la lumière/ l'animal vagit/ il voudrait// et ne voudrait pas sortir/ dans l'obscurité froide/ il se sent si à l'aise ». ¹¹
C'est l'être en retrait, en abandon à valeur initiatique.

Resté à l'abri de sa chambre, l'être donne vie à sa créature, c'est-à-dire au poème qui transpose ses états d'incertitude, de faiblesse, de (mal)chance : « Une lumière vacille/ dans quelques mots/ tout à coup elle s'arrête/ le poème est// je l'introduis dans le livre/ poème 13 ». ¹²

Isolé par sa propre volonté, l'être se dédie à une vie langagière, à une existence scripturale, devenant impuissant devant la force du mot, un esclave illuminé et conscient de ses dons : « la force/ et le supplice/ d'arrêter la main/ le mouvement// qui s'est déclenché/ de renoncer au mot/ force/ et au mot// supplice et au mot main ». ¹³

Mais les mots prennent l'initiative sur le vécu et rendent l'être étranger à lui-même. Le langage mortifie. Il ne reste plus rien à opposer à l'altérité du moi. La peur prend forme, la création met en fuite son créateur et s'installe confortablement à sa place : « tu pourrais vivre maintenant/ je ne sais pas combien de vies/ si tu regardais/ la créature// aux multiples visages changeants/ qui halète. Dans le dos// mais ta peur est/ trop grande/ plutôt barre-toi/ sans tourner la tête ». ¹⁴

Tout ce que le langage crée est artificiel, une sorte de copie sans vie mais qui montre, en toute lumière, l'éloignement du réel, du naturel. Un *ersatz* qui ne fait finalement qu'éblouir. « Un silence de la forme ». La poésie représente somme toute un abandon à l'air : « abandonnons-nous à l'air/ qui nous étrangle/ tout doucement/

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

¹² *Ibid.*, p. 25.

¹³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

rapprochons-nous// d'un endroit vide/ qui nous aime/ l'indifférence nous gagne/ et nous ne craignons plus rien// notre amour c'est l'insensibilité/ de la terre envahie par les herbes/ et qui subit les charognes putrides/ en pain avec amour les transformant ». ¹⁵ La sève de la création se trouve dans la double conscience dont parle la poétesse : « la douceur de vivre/ avec la double conscience/ de la vie et de la mort ». ¹⁶ Métaphoriquement, la poésie est un labyrinthe où l'auteure jouera « au cache-cache/ protégée contre la mort ». ¹⁷ Par la poésie, on apprend « à entrer le cœur apaisé/ dans la chambre de la mort ». ¹⁸

Irina Mavrodin, tout comme « la Pythie », titre du dernier poème du recueil *Uimire. Étonnement*, écrit et conserve son propre oracle, son Livre, où le lecteur découvre un monde où la monotonie devient principe d'ordre intérieur, où le rythme divin de l'initiative des mots apaise et remplace peu à peu l'angoisse existentielle.

¹⁵ *Ibid.*, p. 203.

¹⁶ *Ibid.*, p. 183.

¹⁷ *Ibid.*, p. 185.

¹⁸ *Ibid.*, p. 141.

Les voix de l'âme

Eugène VAN ITTERBEEK

Université « Lucian Blaga » de SIBIU
vanitterbeek.eugene@yahoo.fr

Résumé : L'auteur s'attache à analyser quelques poèmes d'Irina Mavrodin, figurant au recueil *Vocile* (1998), dont il retient particulièrement les symboles de la maison fissurée et de la main. Il en déduit que ces symboles révèlent un être malheureux pour qui la poésie et même l'art poétique prennent le sens d'un pneu de sauvetage. Dans des essais recueillis dans le recueil *Mâna care scrie* (1994), la bipolarité signalée dans la poésie s'efface devant la rationalité de la critique littéraire. L'auteur constate qu'entre l'écriture poétique et critique d'Irina Mavrodin il existe également une « fissure ».

Mots-clés : fissure, maison, main, terre, mort, malheur

Pour Irina Mavrodin

Il est fort difficile de savoir par où, par quelle porte on peut entrer dans le monde d'un poète, surtout d'une poétesse qui appartient à un univers, « étranger » pour moi, comme celui d'Irina Mavrodin. Elle vit quand même dans une autre culture poétique que la mienne. Je dois apprendre son langage, il faut que je prenne connaissance de son anthropologie imaginaire et que par là je tâche de pénétrer dans sa « maison », dans son espace poétique, comme dirait Gaston Bachelard, dans la maison à propos de laquelle elle s'interroge elle-même :

Fissure

*Je suis chez moi à la maison
dans cette fissure
comment l'as-tu trouvée
me demande une voix*

*je ne sais pas quoi répondre
mais il vaudrait mieux demander
comment quelqu'un peut
vivre*

*dans un monde qui
s'est rompu en deux*

Fisura

Sunt la mine acasă
în aceasta fisură
cum ai ajuns în ea
mă întrebă vocea

nu știu îi răspund
dar mai bine m-ai întreba
cum poate cineva
trăi

într-o lume care
a crăpat în două

C'est le mot « a crăpat » qui fait sens, en français il a des connotations figurées extrêmement graves, c'est pourquoi j'aurais voulu le traduire¹ par le verbe « crever », comme cela se dit d'un animal, d'un homme qui en a marre de vivre, qui est allé jusqu'au bout, épuisé, préférant la mort à la vie. La « maison », « casa » qui a un sens plus fort en roumain qu'en français, existentiellement parlant, prend à la fin du poème le sens de monde, de vie. Être sans maison, « fără casă » en roumain, veut dire n'avoir pas de demeure sur terre, n'être nulle part, en allemand *Heimatlos*, être un migrant sur la terre, être dans la rue. En plus la maison est « fissurée » ici, elle n'est pas stable, elle est crevassée, elle est sur le point de s'effondrer. Elle n'est donc pas habitable. C'est une métaphore avec beaucoup de sous-entendus. La poétesse ne se sent pas chez elle dans sa maison, qui en fait n'en est pas une. Elle habite donc la fissure.

C'est à partir de là que commencent les questions qui ne sont pas posées directement, mais bien par un détour, le poète ne dit même pas par qui. Par une voix anonyme ? Je ne crois pas, parce que la question a un ton confidentiel, indiscret même. Il y a beaucoup de raisons de penser que c'est la voix à elle, que c'est donc un aveu qu'elle se fait en et à elle-même disant qu'elle est malheureuse, comme a dit Péguy dans *Notre jeunesse* qu'à quarante ans on sait qu'on est malheureux. Elle ne dit pas non plus, tout comme Péguy pourquoi on est malheureux. Tout simplement on *sait* qu'on l'est. Cela suffit. Et du coup le poème n'est

¹ La version en français des poèmes cités dans le texte nous appartient.

plus si étranger, moi aussi je connais ce sentiment. Il m'a libéré, maintenant que je sais, je peux continuer à vivre, bien sûr, avec le sentiment qui m'a rendu plus fort, comme chez Camus dans sa morale de l'absurde qui est une morale de grandeur. Ce n'est plus une question. À partir de ce moment on peut reprendre la marche, difficile au début, presque comme une fatalité, une résignation comme dans le poème « Lumile » :

*prisonnière dans la vie
entre deux mondes
que faire sinon
d'écrire ce poème*

prizoniera în viață
între două lumi
ce altceva să faci
decât să scrii acest poem

Le ton est parfois morbide chez Irina Mavrodin témoignant d'une lassitude, mêlant sol et tombeau, mort et vie, à la manière d'une « Révélation par la torture » (« Revelație prin tortură ») qui fait penser à un masochisme poétique produisant parfois de métaphores splendides, « obsédantes » (Charles Mauron), comme dans le poème « Sang vert » (« Sânge verde ») où elle se dit un tombeau, autre mot pour maison :

[...]
je suis un tombeau

[...]
mormânt sunt

découvert et battu de soleil

descoperit și bătut de soare

*le sang me coule
par les veines végétales*

sângele îmi curge
prin vene vegetale

Elle pratique et conçoit la poésie avec une espèce de sang-froid qui lui inspire un poème sur « La poésie » (« Poezia ») qu'elle compare avec un papillon qu'on fixe avec une aiguille sur un bout de papier, celui où l'on écrit le poème, et qu'on plonge dans une « infinie agonie », « ni ainsi/ ni autrement/ sinon comment » (« nici așa/ nici altfel/ dar cum »). La création va de pair avec une certaine cruauté, c'est au prix de la mort que le poème sort à la lumière. Et par quelle mort ? Par une agonie sans fin. Prenons encore un autre poème sur le thème de la maison, intitulé laconiquement « Casa » :

*Cette maison bien fermée
où je passe mes jours
se remplit doucement
de terre*

Această casă bine închisă
în care îmi duc zilele
se umple încetîșor
cu pământ

*elle me monte jusqu'aux genoux
elle me monte jusqu'aux épaules
ma bouche pleine d'elle
et les yeux*

*mais mon front reste radieux
dans la visqueuse obscurité*

mi-a ajuns până la genunchi
mi-a ajuns până la umeri
mi-e gura de el plină
și ochii

doar fruntea îmi luminează încă
în întunericul vâscos

Le poème se déroule comme un cauchemar, poussé par une obsession et même une angoisse de mort suicidaire, qui se traduit dans un rythme répétitif comme une noyade, laissant à la fin une chance de survie, toutefois dans une atmosphère de mort et de putréfaction. Pour dire sa vérité Mavrodin utilise peu de mots, comme dans la poésie allemande moderne, celle d'autres exilés. Je songe par exemple à celle de Rose Ausländer, moderne d'après la forme, postromantique d'après les thèmes.

Plusieurs poèmes d'Irina Mavrodin sont marqués par une bipolarité, ici de lumière et d'obscurité, de vie et de mort, d'où cette tendance de s'identifier dans un autre poème avec les parents dans leur tombeau. La terre, c'est celle des morts, le berceau des morts. Cette même bipolarité se retrouve dans le recueil d'essais *Mâna care scrie* (1994) (*La main qui écrit*), conçue comme une tension esthétique entre le hasard et la nécessité, entre la gauche et la droite. Il y a là un jeu intellectuel, poétique qui va même jusqu'aux formules mathématiques, tout à fait opposée par exemple au symbole de la main chez Denis de Rougemont dans son livre *Penser avec les mains* (1933-1936) où il s'agit d'une « exigence exorbitante », d'une morale de « lieu de combat sans merci », dirigée contre une œuvre « douce » qui n'engage à rien. Si on prend le poème « Mâna » (« La main ») du recueil *Vocile* on retrouve la même morbidité que dans d'autres poèmes. Parlant de la main qui écrit elle la compare avec celle d'un pendu « mâna vrăjită a unui mort », la main ensorcelée d'un mort.

Dans ces spéculations esthétiques du type propre à Irina Mavrodin une certaine rationalité domine, propre à l'essai, libéré du climat existentiel de positivité et de négativité, qui semble monter d'une âme

fissurée et qui cherche la sublimation dans la poésie et dans la fréquentation assidue de l'œuvre d'écrivains, comme en témoignent les poèmes où la poétesse déclare son amour pour Marcel Proust, « iubitul meu », mon amour, tout comme Julia Kristeva appelle également Thérèse d'Avila, même dans le titre du livre qu'elle lui a consacré *Thérèse, mon amour* (2009). Ainsi on se rend compte comment dans une vie entièrement consacrée à la littérature l'esthétique se confond avec une religion, avec une mystique laïque même, d'après le modèle de Mallarmé et de Paul Valéry. Toutefois dans la poésie proprement dite nous entendons les voix, *Vocile* qui est le titre du recueil dont j'ai cité, où vibrent les cordes de l'âme et même du subconscient.

Référence bibliographique :

Mavrodin, Irina, *Vocile*, București, Cartea Românească, 1998.

« La poésie est l'essentiel de l'essentiel... »

Entretien avec Irina Mavrodin

Dumitra Baron : - *Comment est née votre fascination pour la France ?*

Irina Mavrodin : Quelque part, dans l'un de mes textes, je disais que j'ai toujours eu ce qu'on pourrait nommer une sorte de conscience de mon appartenance à un « monde français », en termes couramment utilisés aujourd'hui, à un monde francophone et francophile. Tout récemment, j'ai apporté une précision de plus : mon appartenance à ce monde français commencerait à se configurer dès l'époque tellement heureuse où je baignais dans le liquide amniotique. Cela peut être lu métaphoriquement, mais essayons de le lire de manière non-métaphorique : ma mère, en tant que médecin ophtalmologue, mon père, en tant que professeur de langue et de littérature française étaient imbus de culture française, comme tout couple intellectuel roumain de l'entre-deux-guerres. Mais il y avait chez eux aussi un *enthousiasme* obsessif pour la France, qui a dû se transmettre à leur engeance, à commencer par moi. Leur enthousiasme, attitude qui caractérisait leur génération, s'est transformé et est devenu chez moi fascination pour la France, comme vous l'avez si bien observé. Je compare et j'évalue tout, *en tant que prisonnière de cette fascination*, en me rapportant toujours à des critères français, tout en essayant simultanément (ce qui parfois devient impossible) d'avoir recours à des critères spécifiquement roumains. Le conflit qui peut survenir

entre ces deux types de critères est parfois très difficile à surmonter.

D.B. : - *Dans quelle mesure les événements de votre vie personnelle ont-ils changé votre manière de voir et d'écrire le monde ? Comment commenteriez-vous l'affirmation de Marina Tsvétaeva : « Qui pourrait parler de ses souffrances sans être enthousiasmé, c'est-à-dire heureux ? »*

I.M. : À force de se pencher sur ce mot paradoxal, on y découvre une vérité profonde, d'une très grande authenticité, que moi-même ai déjà vécue, qui a déjà passé dans ma poésie, mais qui y passe surtout de plus en plus, au fur et à mesure que la souffrance s'accumule, je le constate avec une sorte d'impure *joie*. Et c'est à peine maintenant (et pourtant j'ai déjà beaucoup souffert, psychologiquement et physiquement, depuis mon adolescence et durant toute ma vie) que je commence à mieux comprendre la valeur et l'importance que Proust, ou Cioran, ou d'autres auteurs ont attribué à la maladie, qui selon eux, peut contribuer de manière décisive à un éveil métaphysique (ils ne le disent pas exactement dans ces termes). C'est au fond le secret de tout être qui essaie de survivre, de *supporter* cette existence, mais de la supporter selon la loi d'un Dieu chrétien : renverser les termes du paradoxe, vivre le non comme si c'était un oui et vice versa. Camus lui-même, dont on ne saurait dire qu'il est chrétien dans sa philosophie, loin de là, affirme : « Il faut imaginer Sisyphe heureux ».

D.B. : - *Quels sont les auteurs, poètes, écrivains et artistes dont vous vous sentez proche ?*

I.M. : Pour vous répondre, il serait correct de vous donner de véritables listes, ce que je ne veux pas faire. Il faut donc simplifier et vous donner un nom ou deux de chaque catégorie. À une partie de ces noms j'ai déjà consacré des essais. Voilà les quelques noms (qui sont déjà trop nombreux et que je citerais ici) : Proust, Cioran, Nathalie Sarraute, Stendhal, Rimbaud, Lautréamont, Nerval, Hölderlin, Rilke, Bacovia, Michaux, Dostoïévski, Virginia Woolf, Beckett, Doamna de

Sévigné, Poussin, Albert Cohen, Blanchot, Valéry (comme essayiste), Picasso, Dali, Vivaldi, Mozart, Bach, Brâncuși, Jan Vermeer, Hortensia Papadat-Bengescu, Țuculescu.

D.B. : - *Diriez-vous que la création est une dimension très importante de l'exercice de traduction ? Quels étaient les principaux enjeux de l'auto-traduction de vos poèmes ?*

I.M. : J'ai déjà traduit les poèmes qui figurent dans deux de mes volumes, *Capcana/ Le piège* et *Uimire/ Étonnement*. Je prépare, en vue de la publication, un troisième volume de poèmes en version bilingue (roumaine et française). Par ailleurs, je me propose de traduire tous mes poèmes et de publier un volume qui comprenne tous mes poèmes, en version bilingue (roumaine et française). Le principal enjeu de cette autotraduction est, de toute évidence, mon désir de me faire lire par des lecteurs qui ne connaissent pas le roumain. Dans ce monde globalisé qui est le nôtre, dans cette Union européenne à laquelle nous appartenons, les éditions bilingues, dans le cas des langues moins connues surtout, s'imposent, et elles circuleront de plus en plus. Un autre enjeu important pour moi : explorer quelques-unes des dimensions de ma poésie en l'explorant comme poésie qui a un corps linguistique français, avec une sémantique française dans ses nuances, avec un rythme français et des sonorités françaises, nuances sémantiques, rythme et sonorités que le meilleur traducteur, le plus inventif et le plus appliqué à la fois, ne saurait ni éviter, ni franchir, étant donné la structure foncièrement différente des deux langues. Il y a aussi d'autres intéressants enjeux (sous-enjeux ?), tel celui de la réécriture du texte sur lequel on travaille en vue de l'auto-traduction. Cela arrive souvent, chose sue par tout auteur qui a pratiqué l'autotraduction. Il peut arriver aussi - au cours de ce processus, tellement spécial, de l'autotraduction, qui diffère de la traduction pure et simple par maint côté - que l'auteur soit stimulé de changer plus ou moins, par ci, par là, sa version originelle, pour la mettre d'accord avec le texte issu de sa traduction,

qui lui appartient en propre et qu'il peut donc changer à volonté et impunément.

D.B. : - *Par quels chemins en êtes-vous arrivé à écrire et comment définiriez-vous votre travail d'écriture ? Quels seraient pour vous les affres et les plaisirs du geste d'écrire ?*

I.M. : Mon premier poème, je l'ai écrit lorsque j'étais très jeune, à proprement parler un enfant. Il décrivait un champ de coquelicots, ou plutôt l'impression que ce champ avait faite sur moi. Dommage que je n'aie plus ce poème, il s'est perdu. Pendant que j'étais étudiante, j'ai eu des collègues qui écrivaient de la poésie : Mircea Ivănescu (un de mes amis les plus proches), Modest Morariu, Petre Stoica, Nichita Stănescu et d'autres. On écrivait des vers et on se les lisait. Petit à petit, j'ai commencé à connaître d'autres écrivains, pratiquement tous les écrivains qui comptaient pour nous comme noms importants. Parmi eux, il y avait aussi Dan Laurențiu, dont on parlait beaucoup à l'époque, dont on parle moins - hélas - aujourd'hui. Il y avait une sorte d'émulation dans ce milieu, et peut-être cela a joué un rôle. Mais le rôle le plus important a été joué, je crois, par certaines obsessions poétiques qui me harcelaient, auxquelles je croyais - tout comme je croyais fermement à ma destinée de poète -, et qui m'obligeaient de les écrire. Je n'avais donc pas le choix, il fallait écrire ces images (car tout m'apparaissait en images et non pas en idées) obsédantes, qui s'organisaient dans de véritables mythes personnels. Par ailleurs, j'ai su d'emblée que mon écriture relèvera de la litote, qu'elle sera extrêmement économique. J'ai su aussi d'emblée que ce type d'écriture est un garde-fou parfait contre la poésie verbeuse, où retombent en cascade les clichés « poétiques » que je rencontrais dans la poésie des poètes roumains contemporains. J'ai su d'emblée aussi, et j'en ai eu la ferme conviction à l'encontre de la thèse qui circulait à l'époque parmi les écrivains roumains, que pour être un écrivain original, novateur, il fallait avoir fait de solides études. Dans ces études, par exemple, on est dans l'impossibilité de

porter le moindre jugement sur ces plaisirs et ces affres de la création, dont vous me parlez. C'est là d'ailleurs un sujet sur lequel on pourrait parler à l'infini. Je me borne ici à cette remarque : le plaisir, c'est ce sentiment, difficile d'écrire, que l'on évolue dans un espace de la liberté absolue, où c'est à vous de fixer des règles et des lois. Vous y êtes le maître absolu, vous y détenez le pouvoir absolu. N'importe quel homme politique pourrait vous envier. Les affres, la torture naissent du sentiment (qui parfois frôle le pathologique – il suffit d'invoquer le cas de Flaubert) qu'on ne pourra pas contrôler cette liberté absolue, pour en faire une belle chose, une chose poétique, artistique, à travers laquelle on puisse vraiment communiquer avec l'autre, pour lui dire beaucoup de choses, mais surtout notre amour et notre solidarité.

D.B. : - *Pourriez-vous nous dévoiler les coulisses de votre laboratoire de création ? Quelle serait votre « méthode créative » ? À quel moment vous arrive-t-il de donner un titre à vos livres ?*

I.M. : La « méthode créative » est dictée par cette économie des moyens qui caractérise ma manière d'écrire. Ce qui veut dire que je travaille sur le premier jet tout à fait spontané, en enlevant et non pas en rajoutant. Les rajouts sont rares chez moi, tout à fait exceptionnels. Lorsque je relis mes poèmes, je vois toujours, et très rapidement, ce qu'il faut supprimer. J'hésite, il est vrai, dans certains cas, mais pas beaucoup. J'ai un sentiment assez aigu du relatif linguistique. J'ai très bien appris la leçon de Flaubert. Le titre, je le donne d'habitude après avoir fini d'écrire le poème ou de construire le livre. Même si j'ai pensé à un titre dès le début, je ne le transforme en titre définitif qu'après avoir fini de travailler mon texte. Pendant toute cette période, je travaille aussi dans ma tête le titre. Parfois le titre donne une cohérence à tout le texte, une cohérence poétique, je veux dire, qui ne touche pas à son ambiguïté, bien au contraire, qui l'intensifie.

D.B. : - *Vous travaillez depuis de nombreuses années sur la poïétique.*

Quel rôle lui assignez-vous aujourd'hui et comment la situez-vous pas rapport à la génétique ?

I.M. : Il est vrai que je travaille depuis plus de trente ans sur la poïétique (mon livre *Poetică și poetică / Poïétique et poétique* a paru en 1981, chez Univers). Je continue à y voir une « science » (au sens faible du terme) du faire humain en général, d'un *modus vivendi* de l'*homo faber*, en tant que spécifiquement humain. Mais j'y vois surtout une science du faire dans le domaine de l'art, une science du *faire de l'écrivain* notamment. Quant à la génétique, je la rattache et je l'ai depuis toujours rattachée étroitement à la poïétique, car toutes les deux relèvent de la matérialité du faire de l'écrivain. Mais pour saisir ce point de coïncidence, pour l'explorer et l'exploiter de manière vraiment profitable, il faut connaître les deux domaines (la poïétique et la génétique) à la fois, choses qui – j'en ai l'impression – est plutôt rare.

D.B. : - *La théorie et la critique peuvent-elles faire aimer la littérature ? Quelle serait à présent la portée des études littéraires dans la formation d'un jeune ?*

I.M. : Je suis tout à fait convaincue que la théorie et la critique peuvent faire aimer la littérature, à condition qu'on les enseigne aux jeunes de manière scientifique (ce qui commence par la définition des concepts) et non pas pédantesque. Il faut que le jeune soit *initié* à la lecture, ce qui veut dire qu'il doit être muni d'un système (ou, mieux, de la capacité de jouer avec les systèmes, ou, ce qui est encore mieux, de la capacité de créer un nouveau système) de lecture. En tant que professeur, il faut savoir le décomplexer devant un texte très ambigu ou parfois suprêmement ambigu (un texte de Rimbaud, de Lautréamont, de Mallarmé, de Ion Barbu, de Cioran, etc., etc., je m'arrête là, une vrai liste comprendrait presque toute la littérature, car chez chaque écrivain authentique on trouve au moins des passages ambigus, sinon des ensembles ambigus). En tant que maître, on peut faire tout ça d'une main légère, et il faut le faire

d'une main légère. Être initié à la littérature est synonyme d'aimer la littérature, l'initié à la littérature est synonyme de l'amoureux de la littérature. Quant à la portée des études littéraires dans la formation d'un jeune, elle me semble immense, car la littérature est *en général* l'art le plus immédiatement saisi, intégré, assimilé par les jeunes (je parle de l'art et non pas du sous-art). « La poésie nous défend contre l'automatisation », dit Roman Jakobson, tandis que le Pape Jean-Paul II nous avertit : « Un monde sans art est condamné à être un monde fermé à l'amour ». Sans l'art, sans la littérature, on deviendrait un monde de robots, un monde de zombis.

D.B. : - *Le paysage littéraire contemporain français est extrêmement riche. Auriez-vous des auteurs ou des livres que vous conseilleriez aux lecteurs roumains ?*

I.M. : Le paysage littéraire contemporain français est vraiment très riche, mais peu de noms se sont remarqués de manière autoritaire. Parmi une diversité extrême de noms, dont j'ai beaucoup traduit ces dernières années, j'ai remarqué notamment trois noms : Amélie Nothomb, Frédéric Beigbeder, Philippe Djian, mais je devrais reconnaître qu'on pourrait y ajouter d'autres ou les changer par d'autres. Somme toute, je conseille aux lecteurs tout auteur français que la critique française a remarqué ou qui a reçu un prix. Vu qu'on n'a pas suffisamment de recul pour porter un jugement, il faut lire à la limite n'importe quoi de la catégorie en question, pour voir dans quel sens elle évolue (minimalisme, personnages qui vivent en marge de la société et utilisent un langage argotique ou carrément populaire, beaucoup de violence et surtout beaucoup de sexe et de drogue – ce qui pose un important problème au traducteur lorsqu'il passe le texte en roumain, car le roumain a très peu de littérature - pratiquement presque pas du tout - qui désigne les organes sexuels, ou certains gestes sexuels, par leur nom). Ce genre de littérature est en train de s'écrire et de s'imposer chez nous aussi, du côté des auteurs, mais les lecteurs la refusent plutôt.

D.B. : - *Comment voyez-vous l'avenir de la littérature française et quelle sera la place du français dans la construction du patrimoine culturel universel ?*

I.M. : Par tout ce qu'elle représente déjà, la littérature française jouera toujours un rôle important dans la construction du patrimoine culturel universel. Elle est pourtant – du moins chez nous, mais je crois que ce phénomène est général – âprement concurrencée par la littérature anglo-saxonne et sud-américaine.

D.B. : - *Concernant vos projets de publication... Sur quoi travaillez-vous actuellement ?*

I.M. : Je travaille à un volume d'essais (peut-être bilingue) et à un volume bilingue de poèmes.

Maria Oprea : - *Chère Madame Irina Mavrodin, quelle serait la raison pour laquelle l'homme contemporain fait preuve d'émotions artistiques de plus en plus faibles et accorde aux poètes une dernière place dans la hiérarchie des valeurs sociales ? Quelle est, selon vous, la mission de la poésie dans une société hypertechnicisée comme la nôtre ? Le poète serait toujours un phare, un guide des foules, ou bien tout autre chose ?*

I.M. : Vous me posez là une question et très belle et très pertinente, qui exige, évidemment, une réponse étayée de multiples arguments, que je ne saurais développer ici. Je crois que l'homme contemporain vit dans une société de la concurrence et de l'argent, deux concepts auxquels il se confronte chaque jour et qui sont devenus pour lui ses valeurs suprêmes. C'est pourquoi il risque de se transformer dans un robot ou dans un zombi, ce qui, d'ailleurs, est advenu à beaucoup d'entre nous. Beaucoup de poètes, beaucoup d'artistes de toutes sortes se sont exprimés dans ce sens. Dans un autre entretien, j'ai déjà donné deux citations auxquelles je me rapporte fréquemment : « Un monde sans art est condamné à être un monde sans amour » (Le Pape Jean Paul II) ; « La poésie nous défend contre l'automatisation » (Roman Jakobson). C'est dire que la foi, la poésie

et l'art sont notre seule défense contre ce terrible danger qui nous menace : perdre notre humanité et devenir des automates. De cette société de la compétitivité, le poète est vite éjecté, parce qu'il est différent, ses valeurs se situent au pôle opposé : il est l'éternel Enfant, l'Innocent, le Naïf, celui qui s'étonne indéfiniment devant le monde. S'il n'est plus un phare, il est encore – je crois – le grand initié dont le statut mystérieux fonctionne encore pour quelques-uns d'entre nous comme un exemple à suivre.

M.O. : - *La dignité de l'écrivain, de l'artiste, implique-t-elle une certaine responsabilité ? Si oui, de quelle nature ?*

I.M. : Je pense que la seule responsabilité impliquée par la dignité de l'artiste est de s'appliquer à « traduire » (le mot, utilisé dans un contexte semblable, appartient à Proust) le plus fidèlement possible sa vérité à lui la plus profonde.

M.O. : - *Est-ce que vos poèmes sont destinés à un lecteur initié ?*

I.M. : Mes poèmes sont destinés à tous ceux qui les liront, et ils auront – pour reprendre un mot de Valéry – le sens que chaque lecteur leur prêtera. Mais, d'autre part, il est sûr qu'un lecteur initié les trouvera plus riches de sens.

M.O. : - *On peut parler dans votre cas d'inspiration poétique ?*

I.M. : Peut-être. Je ne sais pas. Il m'arrive de temps à autre de sentir une sorte d'impulsion qui m'oblige d'écrire sur-le-champ un premier vers, ou plusieurs vers, ou le poème tout entier. Cette impulsion est évanescence, et si je ne lui donne pas cours, je perds définitivement tous ces vers. C'est pourquoi, entre autres, j'accorde une telle importance à *la matérialité du geste d'écrire*, qui reste la seule garantie de l'instauration du poème.

M.O. : *Dans les entretiens avec Al. Deçliu vous dites que vous sentez de plus en plus que le centre de votre création commence à être un seul : la poésie. Pourquoi ?*

I.M. : C'est que j'ai l'impression de revenir de plus en plus à mes commencements, car j'ai commencé par la poésie. Ensuite : lorsque

j'écris de la poésie, j'ai un sentiment de m'avoir dit dans ma totalité, un sentiment de libération absolue, le sentiment d'être le maître absolu de l'espace et du temps que j'instaure et qui m'instaurent. Ensuite encore : la poésie est l'essentiel de l'essentiel et pour moi le temps extérieur qui m'a été donné s'est presque écoulé. Ne faut-il pas maintenant me consacrer de plus en plus à l'essentiel de l'essentiel ?

O.M. : - *On a remarqué chez vous (dans vos poèmes) une quête inlassable de pénétrer au-delà de l'immanent, d'accéder au mystère du monde et d'atteindre, autant que possible, à la Sagesse, à la Beauté et à la Vie ineffables. Est-ce vrai ? Est-ce que certains de vos poèmes renvoient à une mystique de la lumière ?*

I.M. : Si vous le dites, c'est vrai. Toute « communication » qui a lieu est vraie, si elle s'inscrit dans une *cohérence* (syntaxique et sémantique ou, si vous préférez, poétique et herméneutique). Ce que je veux, moi, n'a pas d'importance, et dans ce sens-là je crois à une « sincérité » de l'écrire et de l'écriture. Ma sincérité à moi se transmet (*si elle se transmet*) à travers l'écrire et l'écriture, autant dire la « sincérité » du poète, qui est « un autre » (« Car Je est un autre » dit Rimbaud) lorsqu'il écrit. Il est vrai qu'à l'origine il y a cette sincérité avec laquelle on est né, une sincérité du corps et de l'âme, à partir de laquelle se construit la « sincérité » du poète, qui est une « sincérité » impersonnalisée.

O.M. : - *Vous affirmez dans votre livre Despre traducere que le (votre) jeu créateur et théorique comporte un risque incalculable, d'où procèdent justement sa beauté et sa joie qui vous fascinent constamment. À quoi faites-vous référence de manière plus concrète ? Avez-vous assumé ce jeu de toute une vie aveuglement ou consciemment ?*

I.M. : Avec votre question et avec ma réponse on s'installe dans un paradoxe qui est celui de toute création, qui est à la fois consciente et inconsciente, paradoxe sur lequel se construit son authenticité. Le

créateur ne doit pas trop savoir ce qu'il fait, car, dans ce cas, son faire serait un pur exercice. Mais il doit tout de même savoir un peu ce qu'il fait, au moins après un premier moment où le faire est irrationnel, moment qui est, selon moi, celui de « l'impulsion originelle ».

O.M. : - *Si par vos premiers volumes de vers vous laissez presque perplexe la critique littéraire par un hermétisme qui semble calculé jusqu'au dernier micron, dans les derniers transparait un message spirituel/religieux facile à décrypter. C'est une décantation progressive, une recherche et un arrêt à l'essentiel ?*

I.M. : C'est sûrement ce que vous dites, non pas seulement en vertu de cette logique de la lecture faite par l'autre que j'ai déjà invoquée, mais aussi parce que moi-même, je sens que ce que vous nommez une décantation progressive est en train de se produire. Mais en même temps je sens puissamment que tous mes vers procèdent d'une même source et que pour arriver aux derniers, il fallait passer par les autres.

O.M. : - *Vous déclarez que vous ne croyez pas à la poésie « subjective », « sincère ». Tous vos poèmes sont impersonnels ? Il y a toutefois quelque trace de subjectivité ?*

I.M. : J'ai déjà répondu à cette question là-dessus, mais aussi *passim*. Pour me faire mieux comprendre : tout poème vrai en tant que poème est instauré par un paradoxe : il est personnel, « subjectif » et impersonnel à la fois. Son point de départ est toujours personnel, mais il ne devient poème s'il ne s'impersonnalise pas. Beaucoup de créateurs, surtout beaucoup de poètes ont décrit ce processus, en utilisant des mots qui se ressemblent ou qui coïncident même. Pour que les autres hommes se reconnaissent dans le poème, il faut qu'il soit impersonnalisé. Le phénomène de « la main qui écrit », évoqué par maint écrivain, relève de cette même « impersonnalisation créatrice ».

O.M. : - *Qu'est-ce que l'homme pour vous ?*

I.M. : Pour moi l'homme est un être créé par Dieu. L'homme a sur cette terre une tâche qui relève de cette souche divine : cultiver le don que Dieu a mis en lui, le cultiver même si cela implique beaucoup de travail, d'effort et même de souffrance. S'il ne répond pas à cette exigence, l'homme sera malheureux, s'il y répond, il connaîtra de temps à autre la joie et il aura une chance de sauver son âme. La grâce suprême qui est donnée à quelques-uns d'entre nous est celle d'être à même d'aimer les autres, de se sacrifier pour les autres. L'essence de l'homme c'est l'Amour, et l'ouverture vers le Bien et le Beau.

O.M. : - *Avez-vous rencontré des personnalités chrétiennes qui vous ont particulièrement marqué ?*

I.M. : Une personnalité chrétienne qui m'a particulièrement marqué est un jeune et savant prêtre, le père Dan Toader de l'église Costeasca de Bucarest. Ce père, qui est docteur en théologie, sait s'adresser aux gens de la manière la plus simple et la plus directe. Chaque fois que j'ai écouté ses sermons, j'ai été saisie jusqu'au tréfonds de mon âme par le saint message qu'il transmettait, de façon immédiate, sans faire appel à l'habituelle éloquence ecclésiastique. Un modèle a été aussi pour moi ma nourrice Ioana, femme presque analphabète, qui a vécu environ soixante ans dans notre famille, jusqu'à sa mort. Elle était très intelligente, très bonne, et aussi extrêmement croyante. Elle a eu sur nous, les enfants de la famille – il s'agit de ma sœur et de mon frère – une influence très puissante.

O.M. : - *Si vous naissiez encore une fois, choisiriez-vous le même chemin dans la vie ?*

I.M. : Oui, et je vous dis cet oui avec beaucoup de conviction. À quelques tout petits détails près, bien sûr.

*Entretien réalisé par Dumitra Baron et Maria-Otilia Oprea
Sibiu-Bucarest, décembre 2009*

II.

Langue française, linguistique,
linguistique appliquée

La place de l'adjectif en français moderne et la prototypie

Jan GOES

Université d'Artois

jan.goes@univ-artois.fr

Résumé : l'adjectif n'est pas une partie du discours aisément identifiable. L'un des critères les plus opératoires pour son identification est celui de sa place par rapport au substantif porteur. Sans nous attarder trop aux différences de sens qu'une différence de la place de l'adjectif épithète implique souvent, mais pas systématiquement, nous essayons d'évaluer la valeur de ce critère pour la construction d'une définition de l'adjectif prototypique.

Mots-clés : adjectif, épithète, place de l'épithète, prototype, prototypie.

1. Une partie du discours difficile à cerner

L'histoire de l'adjectif est celle d'une partie du discours qui s'est progressivement détachée des autres parties du discours, notamment du verbe et du nom. En effet, si Aristote avait plutôt tendance à classer l'adjectif avec le rhème (prédicat), donc le verbe, c'est avec le *nom substantif* que l'adjectif a été regroupé pendant des siècles en une seule classe (*nom adjectif*, *nom substantif*) et ceci jusque dans la Grammaire Larousse du XXe siècle¹. Dans leur tentative de délimiter la catégorie, Picabia², tout comme Siegel³, terminent leur étude par la constatation

¹ « La classe grammaticale du nom est constituée par le SUBSTANTIF et l'ADJECTIF QUALIFICATIF, qui se répartissent entre les deux GENRES et les DEUX NOMBRES, et qui ont un éventail de FONCTIONS *partiellement* commun. » (Michel Arrivé, Claire Blanche-Benveniste, Jean-Claude Chevalier et Jean Peytard, *Grammaire Larousse du Français Contemporain*, Paris, Larousse, 1964, p. 162).

² Lelia Picabia, *Les constructions adjectivales en français. Syntaxe transformationnelle*, Genève, Droz, 1978.

³ Muffy Siegel, *Capturing the adjective*, New York, Garland, 1980.

qu'on ne peut proposer que des définitions négatives de l'adjectif : ce n'est pas un verbe, ni une forme verbale, ni un substantif...

Il est vrai que ni le critère de l'accord, ni le critère de la fonction épithète ne permettraient par exemple de distinguer l'adjectif du substantif ou du participe (passé ou forme en *-ant*) : le substantif peut être épithète⁴ et s'accorde parfois (*des livres **cadeaux** ; une étoile **naine***⁵), tout comme le participe et la forme en *-ant*⁶. Or, l'adjectif possède une particularité qui le distingue non seulement des autres catégories, mais également la langue française d'un grand nombre d'autres langues : l'adjectif épithète est le seul qui puisse à la fois s'antéposer et se postposer par rapport au substantif porteur⁷.

2. Le critère de la place de l'adjectif épithète par rapport au substantif

Parmi les critères distinctifs de l'adjectif, celui de la place de l'adjectif épithète constitue certainement le critère auquel la littérature a consacré le plus d'attention⁸. À juste titre, sans doute, car depuis la *Chanson de Roland* le français a fondamentalement changé sous cet aspect en passant de 70 % d'antépositions d'adjectifs à environ 35 % d'antépositions et 65 % de postpositions⁹.

⁴ Cf. Michèle Noailly, *Le substantif épithète*, Paris, P.U.F., 1990.

⁵ *Nain, naine*, fait partie du nombre impressionnant de lexies marquées *n. et adj.* dans le dictionnaire.

⁶ Nous employons ce terme parce que la distinction entre le participe présent et l'adjectif verbal est assez récente et, somme toute, assez artificielle.

⁷ Selon Anna Söres, « La place de l'adjectif épithète dans les langues. Approche typologique », (Colloque de Caen, 2004, p. 87), le français partagerait cette caractéristique avec les autres langues romanes, quelques langues celtiques et quelques créoles à base française « toutes langues NA, qui permettent l'antéposition. » Pour les quatre langues nationales qu'elle étudie (le français, l'italien, l'espagnol, le roumain), elle estime que la liste d'adjectifs antéposables est « ouverte ». Il me semble cependant que le français va bien plus loin que toutes les autres langues romanes pour ce qui concerne la variation de la place de l'adjectif.

⁸ Je consacrerai moins d'attention ici à l'histoire de la problématique et aux différentes théories (cf. Goes, 1999, p. 84-100) qu'à l'importance du critère pour la construction du prototype de l'adjectif. En outre, Sylvain Auroux (1992), Françoise Berlan (1981, 1992), Simone Delesalle (1992), et surtout Erwin Reiner (1968) consacrent de très belles pages à cette question historique. Plus récemment, Mats Forsgrén (2004) l'a encore enrichie de son point de vue (voir la bibliographie à la fin de cet article).

⁹ Forsgrén, Mats, « La place de l'adjectif épithète : une solution globale est-elle possible ? », (Colloque de Caen, 2004).

La tendance à la postposition de l'adjectif va s'amplifiant à partir du XIII^e siècle, pour atteindre un premier point culminant au siècle des Lumières, car les rationalistes jugent que l'ordre *déterminé – déterminant* est l'ordre naturel. Au fil des siècles, les règles – s'il y en a – sont observées de façon très variable, ainsi, l'on peut trouver *les antiques et romaines lettres* dans les textes de Rabelais. On refusera cependant toute contrainte à l'époque du romantisme. La postposition serait de nouveau en constante augmentation au XX^e siècle (Sauvageot¹⁰, Reiner¹¹, Étiemble¹²). A côté de la prédilection des philosophes du XVIII^e siècle pour l'ordre Substantif-Adjectif (désormais SA), et le *relâchement* actuel (selon les puristes, comme Étiemble), d'autres facteurs indiquent clairement qu'il y a une dimension *choix du locuteur* : le taux d'antéposition diffère selon la région (Jolivet¹³), ou selon la période (Hug¹⁴). On constate également une variation selon le type de texte, mais, fait important, d'un texte à l'autre les écarts entre les différents adjectifs (p. ex. entre *spacieux* 12 % d'antépositions (désormais AS) et *vaste* 89 % AS) restent globalement les mêmes (Larsson¹⁵). Larsson a d'ailleurs constaté que la langue publicitaire n'abuse pas de l'antéposition ; l'idée largement répandue selon laquelle l'antéposition de l'adjectif traduit une certaine émotivité ou fait fonction d'hyperbole se trouve donc ébranlée. Ceci indique qu'il est difficile de fournir une explication globale purement linguistique au phénomène de l'antéposition / postposition de l'adjectif.

La question de la place de l'adjectif ne concerne pas vraiment les locuteurs natifs ; l'on trouve principalement des essais d'explication sous

¹⁰ Aurélien Sauvageot, « De l'adjectivité », *Vie et Langage*, n° 210, 1962, p. 482-487.

¹¹ Erwin Reiner, *Studie zur Stellung des attributiven Adjektivs im neuern Französischen*, Wien, Braumüller, 1976

¹² René Étiemble, *Parlez-vous français ?*, Paris, Gallimard, 1973, « Collection Idées » n° 40.

¹³ René Jolivet, René, « La place de l'adjectif épithète », *La linguistique* n° 16-1, 1980, p. 77-103.

¹⁴ Maurice Hug, « L'adjectif épithète et le complément de nom dans la langue des journalistes. 1968 et 1928. Étude statistique comparative », *Études de Linguistique Appliquée*, nouvelle série n° 1, 1971, p. 58-102.

¹⁵ Björn Larsson, *La place et le sens des adjectifs épithètes de valorisation positive*, Etudes Romanes de Lund, n° 50, 1994, Lund University Press.

la plume d'étrangers – dont Palsgrave (1530¹⁶) est le premier – et de théoriciens, grammairiens et linguistes. Outre les auteurs d'études statistiques, l'on peut diviser ces derniers en deux camps : ceux qui tentent une explication globale et ceux qui estiment qu'il faut bien tenir compte de plusieurs facteurs face à un phénomène qui ne comporte peut-être qu'**une seule certitude** :

« Théoriquement, tout adjectif épithète peut se placer avant ou après le substantif auquel il se rapporte »¹⁷.

Signalons, par exemple :

- (01) Joyce remercia Nora pour ses **épistolaires** polissonneries. (Entendu, Arte, 1996)
- (02) Le living-room anglais, qui d'ailleurs, au fond n'est pas autre chose que la **française** salle commune du moyen âge. (Larousse du XX^e siècle, article *fumoir*, apud Blinkenberg¹⁸)
- (03) Sa japonaise petite maman. (exemple de Léo Spitzer)
- (04) C'est là ma fonction, être le défenseur de l'**humaine** condition. (Assima, Ferial, *Une femme à Alger*, Paris, Arléa, 1995, p. 114)

Il semble bien qu'il s'agit là de la différence fondamentale entre l'adjectif et les autres parties du discours : épithète, il est le seul à pouvoir s'antéposer et se postposer. Les statistiques offrent cependant une image plutôt déconcertante du phénomène. En effet, si le taux de postposition de l'adjectif est globalement de 65 %, l'antéposition peut monter jusqu'à 96,7 % pour les adjectifs les plus fréquents (*grand, petit, bon, jeune, beau, vieux*) ; pour les adjectifs de fréquence moyenne, l'antéposition varie entre 30 % et 50 %, pour les autres (3652 adjectifs), la postposition passe à... 88,67 %¹⁹. A l'intérieur de la catégorie des adjectifs primaires même, le taux varie fortement : les adjectifs de propriété physique comptent des adjectifs dont le taux

¹⁶ John Palsgrave, *Lesclarcissement de la langue francoyse* (= L'éclaircissement de la langue française), Londres, 1530.

¹⁷ Robert-Louis Wagner et Jacqueline Pinchon, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1962, p. 152, § 164.

¹⁸ Andreas Blinkenberg, *L'ordre des mots en français moderne*, vol 2, Kobenhavn, Levin & Munksgaard, 1933.

¹⁹ Nous utilisons principalement les statistiques de Marc Wilmet, « Antéposition et postposition de l'épithète qualificative en français contemporain », *Travaux de linguistique*, n° 7, 1980, p. 179-201, sur 29016 exemples pris dans des textes littéraires.

d'antéposition varie de 92,6 % (*beau*), en passant par un équilibre entre AS et SA (*doux*) pour finir avec quelques adjectifs majoritairement postposés (*amer*, 86,2 % SA ; *lisse*, **100 % SA²⁰**). Les adjectifs de couleur, non moins primaires, affichent cependant une écrasante majorité de postpositions (97 % SA). Finalement, les adjectifs dérivés offrent le même panorama déconcertant...

Plusieurs facteurs d'explication sont évoqués par les spécialistes de la question. Du point de vue morphologique, l'affixe des adjectifs dérivés aurait une légère influence, peu décisive en faveur de la postposition (Forsgrén²¹, Wilmet²², Larsson²³). Glatigny²⁴ soutient l'hypothèse des masses croissantes (le mot le plus long à la fin du syntagme, ce qui implique qu'un adjectif plus long – souvent dérivé – a tendance à se postposer). En effet, les monosyllabes préfèrent largement la position AS, mais nous avons vu qu'il y a de nombreuses exceptions. En outre, ces adjectifs appartiennent en même temps au vieux fonds de la langue²⁵ et ils sont très fréquents... Il n'est donc pas clair quel facteur, historique ou fréquentiel, pourrait jouer. La longueur de l'adjectif, elle non plus, ne semble donc pas vraiment un facteur décisif, d'autant plus qu'il faut tenir compte des masses relatives du

²⁰ Selon les statistiques de Wilmet (*ibidem*) Un coup d'œil dans Google permet de trouver un petit texte de Lamartine, dans *Mes origines* de Frédéric Mistral, chapitre XVI : « Au soleil couchant, je vis entrer Adolphe Dumas, suivi d'un beau et modeste jeune homme, vêtu avec un sobre élégance, comme l'amant de Laure, quand il brossait sa tunique noire et qu'il peignait sa **lisse chevelure** dans les rues d'Avignon. C'était Frédéric Mistral... » (www.globusz.com/ebooks/Origines/00000026.htm, consulté le 24 juillet 2008), ainsi que des dizaines d'autres occurrences de **lisse chevelure**. Il s'agit peut-être d'un critère de beauté généralement accepté et lié à la mode de l'époque, auquel cas *lisse* pourrait se rapprocher de l'épithète de nature, généralement antéposé, du type : *la blanche neige, l'étroite prison...*

²¹ Mats Forsgrén, *La place de l'adjectif épithète en français contemporain*, Stockholm, Almqvist et Wiksell, 1978.

²² Marc, Wilmet, « Antéposition et postposition de l'épithète qualificative en français contemporain », *Travaux de linguistique*, n° 7, 1981 ; et Marc Wilmet, *La détermination nominale*, Paris, P.U.F., 1986.

²³ Björn Larsson, *La place et le sens des adjectifs épithètes de valorisation positive*.

²⁴ Michel Glatigny, « La place des adjectifs épithètes dans deux oeuvres de Nerval », *Le Français Moderne*, XXXV-3, 1967, p. 201-220.

Idem., « Sur la place de quelques adjectifs monosyllabiques employés comme épithètes », *Le français dans le monde*, n° 32, 1965, p. 37-38.

²⁵ Ils datent donc de l'époque où l'antéposition était majoritaire.

substantif et de l'adjectif (Forsgrén²⁶, Larsson²⁷). Pour certains, c'est la fréquence qui serait le facteur décisif, or, nous n'en sommes pas du tout convaincu (les statisticiens négligent en général trop le facteur sémantique).

La nature de la base nous paraît par contre un facteur [morphologique] plus important : en effet, toutes les statistiques indiquent une postposition plus prononcée des adjectifs dénominaux et déverbaux. Ces adjectifs gardent des éléments du sémantisme de leur base, ce que Danièle Corbin²⁸ a baptisé le « sens prédictible construit par la base ». La prise en compte de ce facteur permet en outre d'établir un lien entre la morphologie, la syntaxe et la sémantique²⁹.

Du point de vue **syntaxique**, Forsgrén³⁰ a constaté que la fonction sujet favorise légèrement l'antéposition (39,6 % AS) au sein du SN, tandis que l'attribut et le COD ont plutôt l'effet inverse. La présence d'un complément prépositionnel auprès d'un substantif indéfini favorise AS (55 % ; exemple de Forsgrén : *Il y a une fantastique résistance au changement*). Les déterminants définis favorisent légèrement l'antéposition (37,3 %), ce qui peut être mis en relation avec le fait que l'adjectif dans un syntagme défini fonctionne assez souvent comme une **épithète à valeur anaphorique**. Que le syntagme soit défini, ou indéfini, Forsgrén note très souvent que l'adjectif antéposé prend une valeur d'épithète de nature, un « sens réduit » ou encore une valeur modale, ce qui invite en définitive à chercher une **explication sémantique** pour le problème.

L'hypothèse sémantique de départ est celle qui a été formulée par Blinkenberg en 1933³¹ : la « réduction de sens, analogie avec les

²⁶ Mats Forsgrén, « La place de l'adjectif épithète : une solution globale est-elle possible ? », 2004.

²⁷ Björn Larsson, *La place et le sens des adjectifs épithètes de valorisation positive*.

²⁸ Danièle Corbin, *Morphologie dérivationnelle et structure du lexique*, 2 vol., Tübingen, Niemeyer, 1987.

²⁹ Ainsi s'explique par exemple que les adjectifs en *-ble* ayant gardé une grande partie de la nature verbale de la base refusent *très* ; le fonctionnement comme adjectif argument d'un certain nombre d'adjectifs dénominaux (élection *présidentielle* = on élit *le président*) s'explique également par l'influence de la base.

³⁰ Mats Forsgrén, *La place de l'adjectif épithète en français contemporain*, 1978.

³¹ Andreas Blinkenberg, *L'ordre des mots en français moderne*.

adjectifs élémentaires³² ». Plus le sens des adjectifs se rapproche par une sorte de réduction de sens de celui des adjectifs élémentaires (*bon, beau, mauvais, grand*), plus ils ont tendance à s'antéposer et à n'être que de simples intensifs au sens vague, tout comme ces adjectifs élémentaires :

(05) un **énorme** lecteur ≈ un **grand** lecteur.

(06) un **heureux** poète ≈ un **bon** poète.

Cette *désémantisation* de l'adjectif peut l'amener « aux confins d'autres classes de mots (adverbes, pronoms indéfinis ou démonstratifs), ou même les y faire entrer nettement » (Blinkenberg³³). Les hypothèses de Weinrich, qui conclut que « l'adjectif antéposé fait fonction de morphème, tandis que l'adjectif postposé fait fonction de lexème »³⁴, ou de Wilmet³⁵, qui associe l'antéposition de l'adjectif à un glissement vers le statut de **quantifiant (ainsi, dans un bon kilo)**, reprennent dans une large mesure l'hypothèse de départ de Blinkenberg.

Dans son livre de 1994, Larsson³⁶ examine la plupart des hypothèses mentionnées pour constater que la moins malmenée est celle de Blinkenberg – Weinrich – Wilmet, même s'il faut constater que des adjectifs qui se rapprochent par le sens peuvent avoir des taux d'antéposition très différents :

(07) *grandiose* (AS 10 %) ↔ *magnifique* (AS 80 %)

(08) *vaste* (AS 89 %) ↔ *spacieux* (AS 12 %)

(09) *géant* (AS 2 %) ↔ *gigantesque* (AS 69 %)

En outre, il est difficile d'expliquer l'épithète de nature (*les vertes prairies*), où l'épithète anaphorique (*un accident terrible a eu lieu ← ce terrible accident...*) par la **désémantisation**.

Face aux explications qui couvrent seulement une partie des faits, il est tentant d'essayer de trouver un principe général qui

³² Ce terme est un synonyme d'*adjectif primaire*.

³³ Andreas Blinkenberg, *L'ordre des mots en français moderne*, p. 50.

³⁴ Harald Weinrich, « La place de l'adjectif en français », *Vox Romanica*, n° 25, 1966, p. 85.

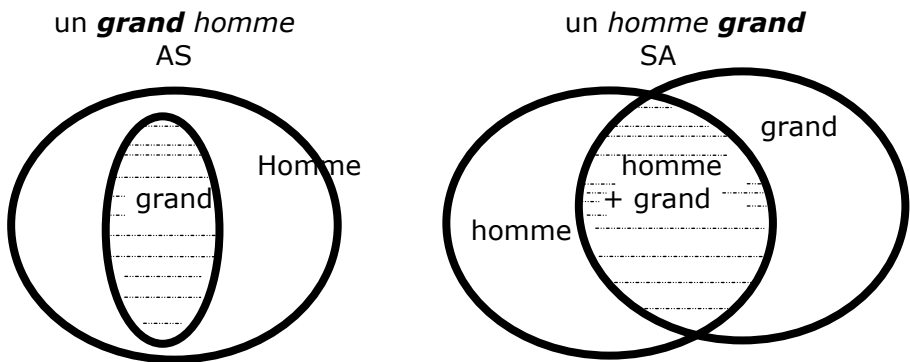
³⁵ Wilmet, Marc, *La détermination nominale*, Paris, P.U.F., 1986.

³⁶ Björn Larsson, *La place et le sens des adjectifs épithètes de valorisation positive*.

engloberait tout. C'est ce qu'a tenté Waugh³⁷: pour elle, tout adjectif antéposé a nécessairement un sens différent. Elle s'appuie sur l'étude de paires minimales pour le prouver :

- (10) un **ancien** château ↔ un château **ancien**
- (11) une **apparente** contradiction ↔ une contradiction **apparente**
- (12) de **beaux** arbres ↔ des arbres très³⁸ **beaux**

A chaque fois le changement dans la façon de qualifier serait exactement le même : antéposé, l'adjectif « cible » le substantif et son sens lexical, postposé il qualifie et détermine « le substantif comme partie du discours »³⁹. L'adjectif antéposé inscrit son sémantisme dans les limites du substantif qualifié et devient à son tour « perméable » au sémantisme du substantif. On peut schématiser ce phénomène comme suit :



Comme dans le cas de *homme grand*, l'extension de *homme* est modifiée dans *grand homme*, mais, pour ce qui concerne *grand homme*, l'adjectif s'inscrit davantage dans le sémantisme du substantif (il est incident à un sème interne du substantif, par exemple [(grandeur) morale]).

On pourrait tenter la paraphrase suivante :

³⁷ Waugh, Linda, *A semantic analysis of word order. The position of the adjective in French*, Leiden, Brill, 1977.

³⁸ On peut constater que *très* favorise la mobilité, mais la nuance de sens « obligatoire » est imperceptible.

³⁹ D'après Waugh (*ibidem*). On peut comprendre ceci par « modifie la notion dans sa totalité », il y a une intersection entre la notion 'homme' et 'grand' dans le cas de la postposition : *homme grand*.

- (13) **grand** *politicien* = **grand** *en tant que* **politicien** (incidence à l'hyponyme de *humain* > *homme* > **politicien**) vs. *politicien* **grand** = **grand** *en tant que* '**humain**' (incidence à l'hypéronyme de *politicien*, c'est-à-dire *humain* ou *homme*).

Cette valeur de *en tant que* revêtue par l'adjectif en antéposition peut être sentie dans les jeux de mots suivants :

- (14) M. Fougain, vous avez été un **jeune** chanteur. Puis vous avez été directeur d'une **jeune** troupe de chanteurs. Puis vous avez été **jeune** retraité. Puis **jeune** chanteur revenu sur la scène. Puis, chanteur sortant un disque **jeune**. Les jeunes, écoutez ça ! Vivent les nouveaux *jeunes* comme vous qui gardent l'énergie des anciens vieux. (*Rien à cirer*, Fr. Inter, 16/4/1995)
- (15) C'est un roman **délicieux**, mais ce n'est qu'un **délicieux** roman. (Faucher⁴⁰)

Pour Faucher « en dépit de ces délices ce n'est qu'un roman ». Il n'est donc *délicieux qu'en tant que* roman, ni plus, ni moins...

L'adjectif antéposé inscrit son sémantisme dans les limites du substantif qualifié, il devient ainsi dans une plus ou moins grande mesure 'perméable' au sémantisme du substantif. Par cette désémantisation on peut expliquer les nombreuses valeurs que certains auteurs attribuent à l'antéposition (quantifiante, intensive (16), évaluative (17), affective (18) (...):

- (16) Je suis dans *l'absolue* nécessité de m'absenter. (Blinkenberg⁴¹)
- (17) *Rancho notorio* avec *l'immense* Marlene et Arthur Kennedy. (Andrevon, *Le travail du furet*, Livre de Poche, 1990, p. 62)
- (18) J'étais à Arles, depuis quelques jours, et cependant que j'en visitais les **mélancoliques** beautés..." (Robert-Léon Wagner, *apud* Faucher⁴²)

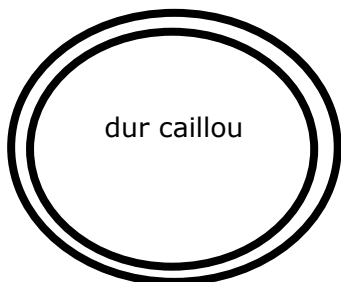
Ce schéma permet aussi de saisir le phénomène de l'épithète de nature, cas où l'épithète recouvre exactement tous les membres de la catégorie du substantif :

⁴⁰ Edith Faucher, « La place de l'adjectif, critique de la notion d'épithète », *Le Français Moderne*, XXXIX-2, 1971, p. 124.

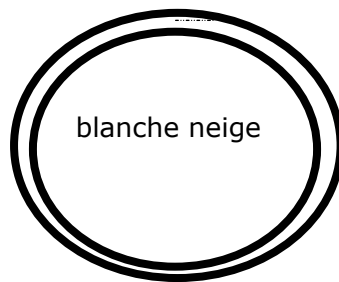
⁴¹ Andreas Blinkenberg, *L'ordre des mots en français moderne*, p. 72.

⁴² Edith Faucher, « La place de l'adjectif, critique de la notion d'épithète », p. 123.

le **dur** caillou



la **blanche** neige



La détermination par l'adjectif se trouvant pour ainsi dire « neutralisée » dans certains cas, l'antéposition peut être utilisée comme stratégie d'évitement, ce que Forsgrén explique de façon humoristique : si la SNCF vous souhaite *un agréable voyage*, c'est que « la postposition aurait suggéré qu'il pourrait se produire aussi, chez la SNCF, des voyages *non agréables...* »⁴³. De même, la sous-catégorisation est annulée dans le célèbre exemple *sa japonaise petite maman* (Spitzer⁴⁴). La neutralisation de l'effet de détermination peut se produire en contexte, lorsque l'épithète rappelle anaphoriquement des qualifications-déterminations antérieures (*un accident terrible a eu lieu ← ce*⁴⁵ *terrible accident*). Selon Larsson⁴⁶, cela explique pourquoi *célèbre* est très souvent antéposé (*la célèbre Statue de la Liberté*). Or, ni l'anaphore, ni l'absence d'information nouvelle n'impliquent que l'on **doive** antéposer : on peut continuer à parler invariablement d'un *accident terrible* ; pour *célèbre*, Larsson relève également l'exemple de *la statue célèbre du sphinx*.

Les exemples précédents infirment pour la plupart l'hypothèse de Waugh : le sens de l'adjectif ne change pas *nécessairement* en antéposition. De plus, cette différence de sens n'est certainement pas

⁴³ Forsgrén, Mats, « La place de l'adjectif épithète : une solution globale est-elle possible ? », p. 270.

⁴⁴ J'ignorais l'origine de cet exemple jusqu'à la lecture de Forsgrén (*ibidem*). Par l'antéposition, *japonaise* devient qualificatif ('humble', 'souriante', 'petite').

⁴⁵ Le déterminant démonstratif joue également un rôle très important. Cf. aussi les statistiques de Forsgrén (*La place de l'adjectif épithète en français contemporain*, 1978). *Terrible* n'est d'ailleurs pas nécessairement présent dans le contexte antérieur.

⁴⁶ Björn Larsson, *La place et le sens des adjectifs épithètes de valorisation positive*, p. 127.

systématique, même pas pour l'un des adjectifs les plus représentatifs du phénomène :

(19) Un **ancien** proverbe dit : « Au ciel il y a le Paradis, sur la terre, il y a Suzhou » (Larsson⁴⁷)

L'adjectif antéposé n'a donc pas nécessairement un sens différent du sens qu'il a en postposition ; son sens a plutôt tendance à varier en fonction du substantif qu'il qualifie : la variation AS ↔ SA se fait, ou non, par rapport au substantif qualifié (*un ancien château* ↔ *un château ancien*, *un ancien proverbe* = *un proverbe ancien*) ; l'opposition AS ↔ SA peut disparaître, mais le sens peut continuer à varier en fonction du substantif (*une brillante lumière* = *une lumière brillante* ; *une brillante civilisation* = *une civilisation brillante*), on rencontre des sens différents en postposition (*un film fantastique* = genre de film, ou film excellent), parfois voisins des adjectifs dits élémentaires⁴⁸ (*un succès spectaculaire* = *grand* ; *un paysage spectaculaire* = *beau*), et finalement, des sens différents en antéposition :

(20) Un **fameux** dîner est sans doute synonyme d'un **bon** dîner dans la plupart des contextes. Mais comment savoir si *un fameux restaurant* est un **bon** restaurant ou *un restaurant célèbre* ou les deux à la fois ? (Larsson⁴⁹).

Toutes ces valeurs peuvent d'ailleurs être prises par un seul et même adjectif. Prenons l'exemple d'*ancien* : avec le substantif *président*, cet adjectif ne pourra que s'antéposer, mais avec *grammairien*, on peut constater une différence entre *un ancien grammairien* (devenu instituteur), et un *grammairien ancien* (Denys le Thrace). Un *ancien château* offre la lecture préférentielle 'ayant reçu une autre destination', mais est peut-être également 'vieux', tandis que *un château ancien* n'offre que la lecture 'vieux'. Il n'y a aucune variation de sens entre *un proverbe ancien* et *un ancien proverbe*, tandis qu'il n'y a pas d'antéposition possible pour *les peuples anciens* et *l'histoire ancienne*.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 175.

⁴⁸ Terme de Blinkenberg, synonyme de *primaire*.

⁴⁹ Björn Larsson, *La place et le sens des adjectifs épithètes de valorisation positive*, p. 64.

La belle symétrie des paires minimales avec une nécessaire différence de sens est plus souvent rompue que respectée, car on constate que l'identité de sens dans les deux positions, AS et SA, revêt un caractère assez général, enfreint seulement par **la combinaison avec de rares substantifs qui contribuent à une variation de sens**. On peut également constater qu'avec un nombre limité de substantifs différents, l'adjectif a une place et un sens préférentiels, l'exemple d'*ancien* n'étant pas du tout isolé.

Ainsi se dresse un nouveau « profil » pour identifier l'adjectif : si on veut faire la description d'un seul adjectif au regard de la fonction épithète, il faut tenir compte, non seulement de son sémantisme propre, mais également de celui des substantifs avec lesquels il peut se combiner et des interactions que cela peut provoquer. Dans l'ensemble des substantifs qu'il peut qualifier chaque adjectif pourrait donc rencontrer :

1. Des substantifs par rapport auxquels il ne peut que s'antéposer;
2. Des substantifs par rapport auxquels l'alternance AS - SA entraîne une variation de sens;
3. Des substantifs par rapport auxquels l'alternance AS - SA n'entraîne pas de changement de sens (perceptible);
4. Des substantifs par rapport auxquels il ne peut que se postposer.

La dimension des groupes 1-4 varie d'un adjectif à l'autre. A chaque adjectif, on peut donc appliquer le schéma :

1.	adjectif [AS]	substantifs1	∅
2.	adjectif [AS ↔ SA]	substantifs2	adjectif [AS ↔ SA]
3.	adjectif [AS = SA]	substantifs3	adjectif [AS = SA]
4.	∅	substantifs4	adjectif [SA]

Ce schéma se rapproche d'une hypothèse émise par Larsson⁵⁰ selon laquelle la mobilité de l'adjectif serait en corrélation avec son extension,

⁵⁰ Björn Larsson, *La place et le sens des adjectifs épithètes de valorisation positive*, 1994.

pris dans le sens de « nombre de substantifs auxquels il peut s'accoler » ; plus son extension est grande, plus l'antéposition est probable. De plus, l'extension de l'adjectif entre en interaction avec celle du substantif⁵¹. Si cette hypothèse réussit à couvrir toutes les autres et permet de comprendre la mobilité, elle perd de sa force explicative par sa généralité. Une explication détaillée devrait donc tenir compte des facteurs multiples qui favorisent la mobilité de l'adjectif, car « ce n'est pas en premier lieu l'antéposition qui crée la nuance de sens qu'on y associe normalement, mais plutôt le sens 'total' de l'adjectif qui permet ou non l'antéposition » (Larsson⁵²). C'est donc bien l'adjectif par lui-même qui est capable de s'antéposer.

La question reste de savoir comment calculer l'extension d'un adjectif. Si la fréquence est un indice, le nombre de substantifs auxquels il peut s'accoler reste principalement tributaire de son sémantisme. Pour ce qui concerne les adjectifs dérivés, l'influence de la base interviendra certainement dans ce calcul : un adjectif qui garde des éléments verbaux ou nominaux dans son sémantisme aura probablement une extension moins grande que, disons, un adjectif primaire ; moins « malléable », il s'appliquera à un nombre moins grand de substantifs, s'ajustera moins facilement au sens du substantif qualifié et aura une antéposition plus difficilement réalisable. Par contre, les adjectifs dérivés dont le sémantisme est moins tributaire du sens de la base, ou dont la base elle-même offre des possibilités de souplesse⁵³, s'approcheront de l'hypothétique adjectif prototypique.

3. Place et prototypie

Il y a en effet un lien très fort entre la place de l'adjectif et la prototypie : la possibilité d'antéposition constitue l'un des critères les

⁵¹ Forsgrén (*La place de l'adjectif épithète en français contemporain*, 1978) signale que l'antéposition est improbable avec des substantif à extension trop grande, du type * *l'incroyable chose*, beaucoup moins probable que *l'incroyable trahison*.

⁵² Björn Larsson, *La place et le sens des adjectifs épithètes de valorisation positive*, p. 156.

⁵³ Ainsi le substantif *roi* peut qualifier : *Le livret A, épargne roi des Français*. L'adjectif *royal* offre par conséquent différentes interprétations tributaires de sa base.

plus importants pour délimiter la partie du discours appelée « adjectif ». La *facilité* avec laquelle celui-ci fait le mouvement de l'antéposition à la postposition et vice-versa, que nous appelons ANTEPOST⁵⁴, est un indice de sa prototypie.

Pour ce qui concerne les deux positions, un certain nombre de facteurs indiquent que c'est la postposition qui est l'ordre non marqué pour la plupart des adjectifs, à l'exception des adjectifs primaires les plus fréquents. Non seulement, les auteurs essaient en général d'expliquer l'antéposition, mais il y a aussi des facteurs plus concrets :

1. La postposition est le plus grand diviseur commun qui regroupe la catégorie de l'adjectif. Tout adjectif, même *grand* et *petit*, peut se postposer.
2. En cas de doute, comme par exemple dans :

- (21) *le revenant* **imaginaire**
l'imaginaire **revenant**
- (22) *un militaire* **idéal**
un idéal **militaire**
- (23) *le frustré* **mécontent**
le mécontent **frustré**,

l'interprétation qualitative a tendance à s'imposer pour l'élément à droite.

3. Parmi le, ou les sens en postposition, on retrouve toujours le sens que l'on attribue à l'adjectif hors contexte. Lorsqu'il y a une opposition entre AS et SA, l'on retrouve souvent ce sens en combinaison avec *très*.
4. Le sens que prend un adjectif lorsqu'il est attribut correspond à l'un des sens qu'il peut prendre en postposition, souvent le sens hors contexte. Il n'est par contre pas rare que la plupart des sens que revêt un adjectif en antéposition refusent la position attribut dans les cas où il y a opposition de sens AS ↔ SA⁵⁵.

⁵⁴ Terme repris à Marc Wilmet. *Antepost. Conte linguistique*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1994.

⁵⁵ Cf. une note intéressante de Larsson : « *Ancien* est le cas le plus extrême de 'deux places deux sens'. Or, avec un adverbe d'intensité, le sens *qui a existé autrefois* (à

5. Pour les combinaisons Nom_1Nom_2 , Michèle Noailly⁵⁶ constate que, quel que soit le lien grammatical sous-jacent qui relie N_1 et N_2 , l'interprétation qualificative de N_2 a tendance à s'imposer.
6. Un argument supplémentaire pour choisir SA comme ordre non marqué de l'adjectif épithète est que certains déterminants et adjectifs indéfinis revêtent un sémantisme authentiquement qualificatif en postposition :

(24) **nul** homme → un homme **nul**

(25) un **quelconque** boniment → un boniment **quelconque**

(26) un **autre** homme → un homme **autre**⁵⁷

Du point de vue sémantique, les arguments 3-4, renforcés par 5-6, permettent de conclure que le sens prototypique de l'adjectif est celui que l'on peut retrouver en postposition, en attribution, avec l'adverbe d'intensité *très*, et accessoirement en antéposition, ceci bien entendu lorsqu'on peut constater une opposition de sens AS ↔ SA.

4. Conclusion

On peut donc conclure que l'adjectif remplit la fonction épithète avec beaucoup plus de souplesse que les autres parties de discours et qu'il est le plus apte à remplir cette fonction. Il est possible d'établir un lien entre le taux d'antéposition et la prototypie : comme l'antéposition avec variation de sens est réservée à une catégorie limitée d'adjectifs en combinaison avec une catégorie limitée de substantifs, c'est bien l'indifférence de sens qui apparaît comme le critère le plus important ; l'adjectif prototypique devrait avoir un emploi AS = SA assez large et un taux d'antéposition relativement élevé, mais non prépondérant. Plus que la fonction épithète en elle-même, c'est la souplesse de l'adjectif qui

(l'antéposition) est annulé pour devenir tout simplement *vieux, historique*, et qui plus est, **la place redevient libre**. On retrouve ainsi le sens prototypique qu'on rencontre couramment à la postposition et en fonction attribut. » (Björn Larsson, *La place et le sens des adjectifs épithètes de valorisation positive*, p. 175 - 176)

⁵⁶ Michèle Noailly, *Le substantif épithète*, Paris, P.U.F., 1990.

⁵⁷ Ce qui n'implique pas que la postposition soit l'ordre non-marqué de ces termes, ce serait plutôt le contraire. L'important, c'est qu'ils prennent un sens nettement qualificatif.

constitue un critère de prototypie ; à cet égard, la possibilité de faire le mouvement ANTEPOST se révèle d'une importance cruciale.

Références bibliographiques :

- Arrivé, Michel, Blanche-Benveniste, Claire, Chevalier, Jean-Claude et Peytard Jean, *Grammaire Larousse du Français Contemporain*, Paris, Larousse, 1964.
- Auroux, Sylvain, « La catégorie de l'adjectif et les déterminants : l'apport de Beauzée », *Histoire, Epistémologie, Langage*, n° 14-1, *L'adjectif : perspectives historique et typologique*, 1992, p. 159-180.
- Berlan, Françoise, « L'épithète entre rhétorique, logique et grammaire, aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Histoire, Epistémologie, Langage*, n°14-1, *L'adjectif : perspectives historique et typologique*, 1992, p. 181-198.
- Idem, « Epithète grammaticale et épithète rhétorique », *Cahiers de lexicologie*, n° 39, 1981, p. 5-23.
- Blinkenberg, Andreas, *L'ordre des mots en français moderne*, vol 2., Kobenhavn, Levin & Munksgaard, 1933.
- Corbin, Danièle, *Morphologie dérivationnelle et structure du lexique*, 2 vol., Tübingen, Niemeyer, 1987.
- Delesalle, Simone, « Les grammaires du français à l'âge classique : 'adjectif' et l'adjectif », *Histoire, épistémologie, langage*, n° 14-1, *L'adjectif : perspectives historique et typologique*, 1992, p. 141-158.
- Étiemble, René, *Parlez-vous français ?*, Paris, Gallimard, 1973, « Collection Idées » n° 40.
- Faucher, Edith, « La place de l'adjectif, critique de la notion d'épithète », *Le Français Moderne*, XXXIX-2, 1971, p. 119-127.
- Forsgrén, Mats, « La place de l'adjectif épithète : une solution globale est-elle possible ? », in François, Jacques (dir.), *L'adjectif en français et à travers les langues*, Actes du colloque international de Caen, 28-30 juin 2001, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004, p. 257 – 277.
- Idem, *La place de l'adjectif épithète en français contemporain*, Stockholm, Almqvist et Wiksell, 1978.
- François, Jacques (dir.), *L'adjectif en français et à travers les langues*, Actes du colloque international de Caen, 28-30 juin 2001, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004.
- Glatigny, Michel, « La place des adjectifs épithètes dans deux oeuvres de Nerval », *Le Français Moderne*, XXXV-3, 1967, p. 201-220.
- Idem., « Sur la place de quelques adjectifs monosyllabiques employés comme épithètes », *Le français dans le monde*, n° 32, 1965, p. 37-38.
- Hug Maurice, « L'adjectif épithète et le complément de nom dans la langue des journalistes. 1968 et 1928. Etude statistique

- comparative », *Etudes de Linguistique Appliquée*, nouvelle série n° 1, 1971, p. 58-102.
- Jolivet, René, « La place de l'adjectif épithète », *La linguistique* n° 16-1, 1980, p. 77-103.
- Larsson Björn, *La place et le sens des adjectifs épithètes de valorisation positive*, *Etudes Romanes de Lund*, n° 50, Lund University Press, 1994.
- Noailly, Michèle, *Le substantif épithète*, Paris, P.U.F., 1990.
- Palsgrave, John, *Lesclarcissement de la langue francoyse*, Londres, 1530.
- Picabia, Lélia, *Les constructions adjectivales en français. Syntaxe transformationnelle*, Genève, Droz, 1978.
- Reiner, Erwin, *Studie zur Stellung des attributiven Adjektivs im neuern Französischen*, Wien, Braumüller, 1976.
- Sauvageot, Aurélien, « De l'adjectivite », *Vie et Langage*, n° 210, 1962, p. 482-487.
- Siegel, Muffy, *Capturing the adjective*, New York, Garland, 1980.
- Söres Anna, « La place de l'adjectif épithète dans les langues. Approche typologique », in François, Jacques (dir.), *L'adjectif en français et à travers les langues*, Actes du colloque international de Caen, 28-30 juin 2001, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004, p. 89- 104.
- Wagner, Robert-Louis et Pinchon, Jacqueline, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1962.
- Waugh, Linda, *A semantic analysis of word order. The position of the adjective in French*, Leiden, Brill, 1977.
- Weinrich, Harald, « La place de l'adjectif en français », *Vox Romanica*, n° 25, 1966, p. 82-89.
- Wilmet, Marc, *Antepost. Conte linguistique*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1994.
- Idem, *La détermination nominale*, Paris, P.U.F., 1986.
- Idem, « Antéposition et postposition de l'épithète qualificative en français contemporain », *Travaux de linguistique*, n° 7, 1980, p. 179-201.

Composition et créativité lexicale - aspects et tendances

Adrian IANCU

*Université « Lucian Blaga » de Sibiu
adrian_ianku@yahoo.fr*

Résumé : L'organisation interne et la dynamique de la vie sociale déterminent l'actualisation permanente du lexique. L'article analyse les procédés d'enrichissement du vocabulaire français sur la base d'exemples actuels.

Mots-clés : créativité lexicale, composition, unité lexicale, dérivation, suffixation, lexicalisation, verbalisation suffixale, affixale

La création de nouvelles unités lexicales par composition implique la conjonction de deux éléments lexicaux. Les mots simples sont en français des bases de dérivation et de composition, c'est-à-dire beaucoup d'éléments lexicaux entrent dans la formation de mots complexes. Le lexique français actuel contient une multitude de mots complexes.

Malgré les ressemblances entre les procédures qui sont à l'origine de ces types de formation, entre les formations par composition et les dérivés par préfixation, il y a une différence qui repose sur la nature des éléments constitutifs. Le terme préfixé est le résultat de la transformation d'une base et d'une proposition qui s'opère par relativisation (la surestimation / sur + estim + ation > est une estimation qui est au-dessus de la normale).

Le composé est le résultat de la transformation lexicale d'éléments constituants autonomes de la phrase (syntagme nominal + syntagme

verbal + éléments de syntagme) : (porte-drapeau > Il porte le drapeau > Il est celui qui porte le drapeau) ; (aide-mémoire > Il est celui/celle qui aide la mémoire).

Le critère essentiel pour distinguer le terme composé par rapport à celui de syntagme libre c'est la transformation de la préposition de base en unité lexicale.

La productivité du modèle des phrases de base permet de distinguer deux catégories de composés: composé à base verbale/nominale. L'unité du processus de composition s'établit à partir du résultat de la transformation.

Selon le degré de cohésion sémantique qui unit les éléments composants on constate la non-conformité du premier élément du composé (dans bonhomme, « bon » ne peut pas être transposé au comparatif, c'est-à-dire le premier élément est invariable: des gendarmes, des accroche-coeurs) et la cohésion des composants (portemanteau, bonhomme) est absolue. Donc, on assiste à une forte lexicalisation de l'unité composée qui aura comme résultat l'impossibilité de remplacer un mot composé avec un mot simple dans un même contexte (chaise-longue, ne peut pas être remplacé par « fauteuil », « chaise ») et l'impossibilité d'introduire un déterminant entre le premier élément et le second (on dit un chef-d'œuvre français et non pas un chef français d'œuvre). Le mot composé exprime un seul concept, renvoie à un seul référent (réel/virtuel), il fonctionne comme un signe linguistique en toute puissance.

La formation des mots par dérivation implique la relation entre la fonction sujet de phrase et la fonction de base de l'unité lexicale. Le mot « automobile » est au féminin puisqu' il relève du syntagme voiture automobile qui est généré par la phrase implicite: « La voiture est automobile » par opposition à « La voiture est hippomobile ». S'il s'agit du passage du mot d'une catégorie grammaticale dans une autre c'est la base de l'unité syntagmatique qui reçoit le suffixe de dérivation (orientation professionnelle > orienteur, médaille du travail > médaillé

du travail). On constate que l'unité ne prend corps lexicalement que par la présence de la base (la base « suspension », concept en aéronautique peut prendre des formes telles que : suspension aérienne, suspension dans l'air, suspension dans l'atmosphère, mais la permanence de la base « suspension » est indispensable).

Un autre schéma générateur de l'unité syntagmatique peut indiquer la relation d'origine (pomme de terre), de la matière composante (pain de seigle), de la destination (salle de spectacle), de l'appartenance à une classe d'individus (casque de motocycliste).

On peut citer parmi les unités syntagmatiques les plus récentes (éducation permanente, résidence secondaire) où le déterminant se transforme en second élément de l'unité à partir d'une relativisation du syntagme verbal de la phrase de base. Le même mécanisme fonctionne pour les adjectifs numéraux ordinaux qui sont posés avant le mot base (tiers monde, troisième personne/forme) ainsi que les adjectifs monosyllabiques (gros plan, grand ensemble, plein emploi).

La verbalisation suffixale (blanc > blanchir, drame > dramatique > dramatisera, la verbalisation parasynthétique (soif > assoiffer, lune > alunir) et la verbalisation syntagmatique (peur > avoir peur) produisent à l'aide du mécanisme de la composition affixale de nouvelles unités lexicales.

Il est peut-être nécessaire de ranger les locutions verbales parmi les composés verbaux du fait qu'elles comportent un verbe. Les verbes les plus employés sont: avoir (avoir besoin, avoir le droit de), faire (faire du bien, faire des progrès), mettre (mettre en action, mettre en état), prendre (prendre appui, prendre forme), tenir (tenir compte, tenir parole).

Il y a plusieurs systèmes de modalisation. L'état s'exprime le plus souvent par le syntagme verbal être + adj. (être content), le maintien dans l'état par être en forme - > mettre en forme - > tenir en forme. Un autre système de modalisation est constitué par les verbes avoir et prendre: avoir + nom (avoir peur) prendre + nom (prendre garde), le

verbe prendre marque le commencement de l'état par substitution: avoir froid - > prendre froid, avoir mal - > prendre mal.

La concentration de la substance sémantique dans une seule syllabe du mot, processus inverse à la composition, réduction de caractère phonétique est un procédé productif de fabrication de mots nouveaux pratiqué souvent par les jeunes (lycéens et étudiants) pour une meilleure mobilité dans la communication: il y a des abrégés qui touchent à la vie à l'école; fac (faculté), prof (professeur), certif (certificat), bac (baccalauréat), à la vie politique; manif (manifestation), anar (anarchiste), au langage commercial; imper (imperméable), inox (inoxydable) et bien sûr à la vie quotidienne ciné (cinéma), métro (métropolitain). Les coupures phonétiques sont issues d'une nécessité d'économie dans le volume des mots de la communication. Il y a aussi les cas moins fréquents de réduction de la première partie du mot : bus (autobus), stratif (administratif). Voisine à la réduction syllabique, la siglaison est fréquente dans la presse écrite. Abreviation et siglaison sont deux tendances à remarquer en français contemporain.

Les formations composées sont souvent réunies par un jonction; de (fusil de chasse), à (brosse à dent), à + inf. (machine à coudre), sans (avion sans pilote), etc. Il y a le cas des composés nom + nom (peintre décorateur, wagon-restaurant). D'autres formations de ce genre se réalisent par effacement du joncteur prépositionnel: à (thé citron), avec (conférence-débat), contre (assurance maladie), de (bloc-moteur), par (chauffage gaz), pour (assurance automobile), sur (autorail), etc.

Il y a surtout dans le domaine technique des composés savants dont le second élément est un nom français (biochimie, géophysique). À partir d'un élément adjectival de forme savante ou à des composés à valeur numérique: uni/mono (unipersonnel, monoacide), bi/di (bicéphale, dipétale), tri (triatomique) etc., multi/pluri/poly (multicolore, pluricellulaire, polysémique). On rencontre le cas fréquent des syntagmes qui tendent à se lexicaliser, à devenir des unités de sens, des mots autonomes: action psychologique, arme absolue, condition

physique, matière grise, société de consommation. La lexicalisation est un processus qui passe par le discours. Pour que l'unité lexicale s'intègre au lexique il faut qu'elle se répande dans l'usage. La lexicalisation donne de la stabilité et la possibilité d'évolution du lexique de la langue française.

En réalité, l'organisation interne et la dynamique de la vie sociale détermine l'actualisation du lexique. Le composant néologique du lexique est constitué par des néologismes qu'ils soient formels, sémantiques ou empruntés.

La composition forme des mots nouveaux par combinaisons des bases entre elles, le procédé est productif surtout pour les noms. Ce procédé, par définition allonge les mots (par exemple « un budget abracadabrantique » dans *Le Point*, no. 1935/octobre 2009, p. 96). L'abréviation et la siglaison corrigent cette tendance par l'apparition de nouvelles bases (euro <, dans des mots de fabrication française comme: eurocrate, eurocrédit, eurodéputé, euromarché, eurosignal, eurosceptique, européenisme, eurostratégie, eurovision, et d'autres, et dans l'anglicisme Euroland/Eurolande). La composition, l'abréviation et la siglaison; procédés en pleine expansion, théoriquement illimités sont régulées par des mécanismes qui assurent la conformité à des modèles déjà attestés.

Références bibliographiques :

- Guilbert, Louis, *La créativité lexicale*, Paris, Librairie Larousse, 1975.
Mortureux, Marie-Françoise, *La lexicologie. Entre langue et discours*, Paris, A. Colin, 2001.
Rastier, François, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987.

Écrire le français

Passé - Présent - Avenir

Robert MASSART

*Haute Ecole provinciale du Hainaut Condorcet
(Mons - Belgique)
robert.massart@swing.be*

Résumé : Pour pouvoir écrire une langue, il faut que celle-ci dispose d'un «système graphique», un ensemble de moyens organisés permettant de reproduire par l'écriture les sons et donc les mots de ladite langue. Toutes les langues modernes sont dotées d'un système graphique, puisqu'elles s'écrivent toutes.

Mots-clés : français, orthographe, réforme de l'orthographe, histoire de la langue, alphabet.

Le français dérive pour l'essentiel de la langue latine. En latin, le système graphique, c'était tout simplement son alphabet. Chacune des lettres de l'alphabet latin servait à noter un son de la langue. A chaque signe correspondait un phonème. Le latin avait un système graphique phonographique, ou, comme on dit couramment, phonétique. Des problèmes sont apparus lorsque le latin s'est mis à emprunter des mots à la langue grecque. Le grec étant une autre langue, il possédait certains sons inconnus en latin, pour lesquels on n'avait donc pas prévu de signes écrits. Par exemple, du côté des consonnes, ce que le grec notait au moyen de la lettre *khi*, par exemple dans le mot *skholè*, les

Romains l'ont représenté arbitrairement par le digramme *CH*, et ils ont écrit *schola*, en imitant très imparfaitement la prononciation grecque. Pour prendre l'exemple d'une voyelle, le grec possédait l'upsilon, c'est-à-dire notre phonème « u » que le latin ne connaissait pas. Ce qui s'écrivait u en latin correspondait au phonème ou. Les Latins, comme la plupart des peuples de langue romane aujourd'hui, étant incapables d'articuler correctement le son ü. Quand ils le lisent, ils disent ou, quand ils essaient de l'imiter à l'oreille, cela donne un i. Les Romains ont alors inventé un nouveau signe alphabétique pour noter cet upsilon, ce « u grec » qui est devenu notre « i grec » (y) à cause de la mauvaise prononciation.

En français, la question d'un système graphique s'est posée le jour où il a fallu pour la première fois écrire dans cette « nouvelle » langue. Une nouvelle langue qui était parlée probablement par quelques centaines de milliers de gens mais que nul n'avait encore jamais utilisée dans l'écriture, les clercs, les intellectuels de l'époque, se servant exclusivement du latin. Le latin que plus personne ne parlait était pourtant resté la langue savante. Un jour, vers le milieu du 9e siècle - pour être précis en 842 - un clerc, peut-être était-ce le premier ministre du roi Louis le Germanique, a reçu la consigne de rédiger un discours, non pas en latin, mais en langue vulgaire, en très ancien français, la langue que les linguistes appellent quelquefois le proto-français ou le roman. Ce discours avait pour objet d'officialiser une alliance militaire, il était donc hautement important que les soldats de l'autre camp, ceux du roi de France, Charles le Chauve, l'entendissent sans la moindre difficulté. Nithard, l'auteur probable de ce *Serment de Strasbourg*, a eu l'idée, par la suite, de recopier ce texte - l'acte de naissance du français - dans un ouvrage littéraire de son cru, une *Histoire des fils de Louis le Pieux*, ouvrage aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale de France.

Il est assez émouvant de repérer, dans le texte de ce pacte militaire, les efforts d'imagination auxquels s'est livré le clerc pour

transcrire les sons, inconnus en latin, de cette «nouvelle» langue qui accédait pour la première fois à l'écriture. Quand Nithard écrit «Pro Deo ... christian poblo ... nostro comun salvament ...», la finale O n'est pas là pour figurer le phonème O, en réalité elle n'est rien d'autre qu'une astuce qu'il a trouvée pour reproduire, à l'aide de sa pratique familière de l'écriture latine, un son déjà caractéristique du français, le E sourd, que le latin n'avait pas. On assiste bien là aux premiers essais de création d'un système graphique du français¹.

Après cela, la situation va évoluer très lentement, au moins jusqu'au 13^e siècle, quand l'apparition du papier donnera lieu à une plus grande diffusion de l'écrit. Jusque là, les rares fois que l'on écrivait en langue vulgaire, on le faisait à son usage propre, par exemple pour conserver des notes. Comme la question de la relecture ne se posait pas, celle d'un système graphique non plus, mais cet état de choses donna lieu à une véritable anarchie orthographique.

Au 15^e siècle, l'essor de l'imprimerie contraindra pour la première fois les auteurs à se mettre d'accord sur une série de graphies qui seront fixées une fois pour toutes. C'est d'ailleurs comme cela que de petites inventions de clercs seront introduites dans notre système, lesquelles, même quand elles perdront leur raison d'être, n'en seront pas délogées. Je pense au H initial dans la série huit, huile, huis, huître, un H non étymologique mais placé là pour avertir le lecteur qu'il faut lire UI et non VI, à une époque où le V et le U étaient encore confondus dans l'écriture. Il est intéressant de constater que l'espagnol possède aussi cette curiosité : on écrivait, et on écrit toujours, HUESO (os) pour ne pas lire *VESO (= beso, les son B et V étant confondus en castillan).

C'est bien le 16^e siècle qui apportera le coup de pouce décisif à la création d'un véritable système graphique. J'y reviendrai plus loin.

¹ De nombreux francophones d'Afrique centrale (Congo, Rwanda, Burundi) ont tendance à articuler une sorte de O ouvert pour les E sourds du français, phonème inconnu dans leurs langues maternelles.

Exemple : la prononciation d'une phrase comme « Demain, je le verrai » se rapprochera de : « Domain, jo lo verrai ».

La mise en place du système graphique s'est poursuivie au 17^e siècle, particulièrement avec la fondation de l'Académie française qui impose d'emblée une orthographe d'Etat plutôt conservatrice (elle adopte le J et le V mais rétablit le s étymologique) dans son dictionnaire (1^{ère} édition parue en 1694). Les précieuses vont d'ailleurs s'émouvoir de la courbe rentrante qu'adopte la nouvelle institution, si bien qu'elles insistent pour que l'on fasse de nombreuses simplifications, et souhaitent par ailleurs que « l'on puisse écrire comme on parle ». Au 18^e et au 19^e siècle, l'Académie sera mieux inspirée en supprimant cette fois le S dit étymologique pour le remplacer par un accent circonflexe... ce que Ronsard avait déjà préconisé en son temps (teste —> tête). Quant au digramme OI, prononcé depuis longtemps È dans des mots comme « français » ou dans les terminaisons de l'imparfait et du conditionnel, il s'écrira désormais AI (3^e édition, 1740 : plus de 5000 mots sont touchés, mais des rectifications inabouties, comme les mots en APP/AP).

Beaucoup de ces modifications dans la manière de transcrire le français sont des adaptations de l'écriture aux changements de prononciation. Depuis son apparition, si l'on peut s'exprimer ainsi, le français, langue vivante, n'a jamais cessé de se transformer, dans tous les domaines (vocabulaire, syntaxe), mais, pour sa reproduction par l'écriture, l'évolution qui a le plus d'importance, c'est l'évolution phonétique. Si l'on recommande aujourd'hui d'écrire « évènement » et non plus « événement », c'est que depuis longtemps déjà on ne prononce plus ce mot avec deux é fermés, mais avec un é fermé et un è ouvert, comme dans « avènement ». Chaque fois que l'écriture reproduit ce qui se dit, c'est une facilité supplémentaire.

Le latin n'était pas difficile à écrire. On l'a vu, son alphabet, fait pour lui, sur mesure, était tout son système graphique : par exemple, cinq phonèmes vocaliques représentés par cinq signes voyelles : A - E - I - O - U. C'était simple comme bonjour. Des siècles plus tard, quand on s'avisa d'écrire dans les nouvelles langues nées du latin, c'est toujours cet alphabet qui servit de référence, chacune d'entre elles imaginant une

série de petits trucs pour l'adapter le mieux possible aux particularités de sa prononciation (le ã du portugais pour noter les nasales qui n'existaient pas en latin, ou les différents signes diacritiques du roumain quand, au milieu du 19^e siècle, cette langue s'est affranchie de l'alphabet cyrillique qui ne lui allait pas du tout).

Bien entendu, le français aussi a hérité de l'alphabet latin dont il s'est accommodé tant bien que mal : un peu comme si on voulait faire entrer un très grand pied dans une chaussure trop petite. En effet, nous ne disposons que de vingt-six lettres pour trente-six phonèmes ! Comment faire, dès lors, pour noter avec des moyens si réduits les seize voyelles (voire 17 ou 18) françaises : les nasales, les antérieures labiales, le ü, le o fermé, le eu, et le e sourd ? Comment transcrire ces sons nouveaux (par rapport au latin, et développés sous diverses influences telles que le substrat celtique, et l'arrivée de peuples germaniques, plus tard, au moment du déclin de Rome) ? Il a fallu user de petits stratagèmes. Voyons-en quelques uns : créer des digrammes, l'union de deux signes (eu, ch). Pour représenter les nasales, on écrira la voyelle suivie d'un n ou d'un m. C'est ce qui explique notamment les nombreux cas de n ou de m doublés : homme, personne, femme ... à une époque plus ancienne, la voyelle était nasalisée, le premier m ou n servant à l'indiquer, le second faisant simplement partie du mot. Plus tard, la prononciation a changé, il y a eu dénasalisation, mais on a oublié d'adapter la graphie. D'autre part, le [y] propre au français sera noté par la seule lettre U, tandis que le phonème latin le sera par le digramme OU. Du côté des consonnes, la chuintante, ou fricative, que le latin ne connaissait pas, sera transcrite par la combinaison d'un C+H, et le E sourd, tellement typique du français (c'est la lettre la plus fréquente dans la version française du scrabble), a été transcrit E, alors que dans toutes les autres langues latines, ce signe a valeur d'un é ou d'un è. Il a fallu imaginer aussi des accents, ce qui se fera petit à petit, sous la pression des imprimeurs. Cela aussi, nous le verrons un peu plus loin.

Avant d'y arriver, examinons un autre cas représentatif de

l'histoire de notre système graphique : le latin ne connaissait pas ce que les linguistes appellent le N palatal [ɲ] comme dans *ognon*, *digne*, *Espagne* ... Il n'y avait en latin que des N suivis d'un I, comme en français dans *opinion* ou *dernier*, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Toutes les langues romanes, à l'exception du roumain (resté au N+i du latin : *Spania*), connaissent ce phonème et chacune a trouvé sa propre solution pour le transcrire : le portugais l'a fait en choisissant le digramme N+H (*Espanha* - *Senhor*), sans doute inspiré de la langue d'oc des troubadours. Le catalan a créé le digramme N+Y (*Espanya*, *senyor*, *xampany*), l'italien a décidé de joindre un G et un N (*Spagna*, *signore*), tandis que l'ancien français allait plus loin en créant une série de trois signes : i + G + N. Dans l'ancienne langue, on écrivait « l'Espagne », mais on disait *l'Espagne*, comme aujourd'hui. La manière que nous avons de prononcer le nom de Montaigne le ferait probablement sursauter s'il pouvait nous entendre : il ne s'est jamais appelé Michel de « montègne » mais Michel de Monta(i)gne, comme une montagne. Voilà aussi pourquoi on recommande, depuis décembre 1990, d'écrire le mot *ognon* sans ce i en quelque sorte parasite, reliquat d'une orthographe désuète, qui, de surcroît, commençait à entraîner une prononciation fautive (*ouagnon*). Dans des mots tels que *seigneur*, la graphie « ign » n'a pas donné lieu à un changement de prononciation, car e+i pouvait toujours se lire è, mais dans le cas des dérivés du mot *sang*, le mal est fait, si l'on peut dire. Ce que l'on écrit *saigner*, *saignement* se prononçait « sagner » ... mais les lecteurs ont interprété le A + I comme le digramme AI de *jamais*, *la paix*, etc.

Je pense aussi à des noms de lieu de chez moi, en Belgique, tels que *Jodoigne* dans lequel la bonne prononciation, ou, disons, la prononciation d'origine, s'est maintenue, alors qu'elle a évolué dans le cas du nom de la petite ville de *Soignies* (à l'origine, *Sognies*, comme on le dit toujours dans sa forme dialectale qui est *Sougnie*).

Toutefois, les particularités du système graphique du français ne se limitent pas à ces cas isolés. Le français, si on le compare aux autres

parlers néolatins, est celui qui a connu l'évolution la plus poussée, disons même la plus originale. Prenons un seul exemple bien connu : le latin *aqua* n'a évolué que légèrement en italien, *acqua*, en espagnol, portugais, catalan, *agua* ou *aigua*, un peu plus en roumain, *apa*, tandis que dans le résultat français *eau* plus personne ne peut reconnaître la forme latine d'origine, à moins de s'être spécialisé en phonétique historique.

Par rapport au latin, et aux autres langues romanes, les mots français sont en moyenne plus courts d'une syllabe, autrement dite l'érosion phonétique les a affectés davantage. A la suite de diverses influences que j'ai déjà eu l'occasion d'évoquer, le latin populaire, en passant par la bouche des Gaulois, puis des Gallo-romains, et plus encore après l'arrivée des peuples germaniques, s'est érodé, les mots ont perdu une grande partie de leur masse phonétique, on pourrait dire qu'ils se sont comme écrasés sur eux-mêmes : les triptongues et les diphtongues, nombreuses en proto-français : *éève* → *éaw*, pour reprendre le cas du mot *eau*, ou le **rwoï* qui donnera plus tard le *roi*, se sont réduites, les voyelles accompagnées de certaines consonnes nasales se sont muées en simples voyelles nasalisées éliminant la consonne, et, sous le poids de la toute-puissance de l'accent tonique, beaucoup de syllabes atones se sont effacées, métamorphosant ainsi un grand nombre de mots, ceux que les spécialistes appellent les proparoxytons : le cas du mot *hôte*, venu du latin *hospitem*, est éclairant si on le compare aux résultats *oaspete* ou *huésped*, en roumain et en espagnol.

Une des conséquences de cette grande économie phonétique du français c'est qu'une partie non négligeable de notre lexique sera touchée par l'homophonie : à force de se raccourcir, beaucoup de mots finissent par se ressembler morphologiquement même s'ils n'ont aucune origine commune. Cela peut devenir gênant s'il s'agit de mots proches par leur domaine référentiel. Par exemple, le latin *casa*, cabane ou hutte de paysan, et le latin *catedra*, grande chaise, ont abouti tous deux à une même prononciation *chaise*. Le linguiste Gilliéron² parlait dans ce cas de conflit

² Jules Gilliéron (1854-1926). Linguiste, dialectologue français, d'origine suisse, auteur de *l'Atlas linguistique de la France* (1902-1910).

homonymique. Comme dans un vrai conflit, l'un des deux adversaires doit céder la place. Ici, la chaise, issue de casa, a été remplacée par un synonyme, maison. L'autre mot chaise, le siège, a survécu.

Bien sûr, on dira, en fanfaronnant un peu, que cette tendance à l'homophonie fait du français le champion inégalé des calembours, des jeux de mots. Pensons aux monologues comiques de fantaisistes célèbres, comme Raymond Devos³ : « le car pour Caen, il part à sept ? Non, à trois. Non, je vous demande Caen, pas Troyes », et tous les francophones sont capables d'en faire autant. Mis à part l'aspect ludique, bien amusant, de ce phénomène, le fait qu'un trop grand nombre de concepts s'énoncent au moyen de termes identiques aurait pu entraîner de graves difficultés de communication, ou mener à la « schtroumpfisation »⁴ du français. Heureusement, on en était encore loin, et surtout, nous venons de le voir, la langue a des ressources pour résoudre les conflits les plus aigus. Il est vrai aussi que l'on peut facilement clarifier toute ambiguïté, à l'oral, par un simple geste, une mimique, une petite parenthèse explicative. C'est moins facile à faire à l'écrit.

Confronté à cette situation qui devenait préoccupante, surtout à une époque où le français avait l'ambition de rivaliser avec le latin, voire de le supplanter, c'est un humaniste, Robert Estienne⁵, qui eut l'idée, en plein 16^e siècle, de vouloir « distinguer les mots par l'écriture », donc de faire tomber l'écueil de l'homophonie par des moyens graphiques. Comment ? En écrivant exprès des lettres qui ne s'entendent pas mais qui se verront, ou encore en donnant une même valeur à des signes différents. Cela permet de différencier les homophones et de rassembler les familles de mots : compter et conter / sain et saint / la mer et la mère / la faim et la fin / etc. Cette idée fit que notre orthographe abandonna une option qui ne lui convenait pas du tout, l'option

³ Raymond Devos (1922-2006). Comédien et fantaisiste français né à Mouscron (Belgique), spécialisé dans le non-sens et le calembour.

⁴ Les Schtroumpfs sont de petits personnages dont la langue est faite d'un seul mot « schtroumpf » qui peut servir de nom, de verbe, etc. Ils ont été imaginés par le dessinateur de BD, Peyo.

⁵ Robert Estienne (1503-1559), auteur du *Dictionnaire latin-français* (1539).

historique ou étymologique, au profit de la direction idéographique. Certes, avec cette « écriture pour la vue », l'orthographe française devenait plus complexe pour celui qui écrit - il faut maîtriser le code à fond, connaître toutes les règles - en revanche, elle simplifiait considérablement la tâche du lecteur. Un grand nombre d'ambiguïtés sont neutralisées grâce au rôle lexical des lettres (discrimination des homophones et rassemblement des familles de mots : la faim - série lexicale famine, affamé, famélique - ne peut plus être lu comme la fin) ainsi qu'à leur rôle grammatical : par le jeu des accords (singulier / pluriel - masculin / féminin), les lettres forment le tissu relationnel des énoncés. La langue française a été quelquefois qualifiée de « claire », je ne pense pas qu'elle le soit plus qu'une autre, à l'oral, mais à l'écrit, il est bien possible que le français offre un peu plus de précision que d'autres langues. Grâce à l'idéographie, un texte français s'apparente à un itinéraire balisé de signaux, de repères, d'indications qui sont autant de lumières clignotantes évitant au lecteur de faire fausse route et de se fourvoyer.

Il était impossible d'agir sur la langue elle-même, j'entends la langue orale : inconcevable de changer des centaines de mots par d'autres que l'on aurait dû inventer - la seule possibilité, c'était d'agir sur l'écriture par la mise au point d'un système graphique le mieux adapté qui soit aux particularités de la langue française.

Le travail n'est pas achevé, loin de là, d'autant que la langue continue à évoluer, et notamment sa prononciation, je pense au cas de la voyelle E nasal, ce que nous écrivons fort improprement UN ou UM, et que l'on prononce de moins en moins « un ». Le fait que cette prononciation soit en voie de disparition au profit d'une sorte de « in », pour des raisons assez faciles à comprendre (peu d'occurrences et articulation plus difficile), a entraîné une inadéquation supplémentaire entre graphie et prononciation, donc un nouveau risque de fautes d'orthographe : emprunter s'écrit de plus souvent *empreinter, alors que, par hypercorrectisme, une empreinte est quelquefois écrit *une

emprunte, un mot qui n'existe pas. Evidemment, un tout petit peu de réflexion sur le sens de ces mots éviterait de commettre de tels barbarismes, mais nous, enseignants, sommes bien placés pour savoir que la plupart des gens qui se servent de l'écriture font rarement l'effort de ce type de démarche.

J'aurais aimé mettre en évidence un cas où notre système graphique s'est dirigé vers une complication gratuite et inutile : l'accord du participe passé employé avec avoir.

On connaît bien la règle : le PP avec avoir s'accorde en genre et en nombre avec son complément direct si celui-ci est placé avant. Exemple : les lettres que j'ai écritES étaient sincères. Le pp « écrit » s'accorde ici avec les lettres ... tout simplement parce que l'information était déjà connue avant d'en arriver au participe passé. Si j'avais eu : J'ai écrit des lettres sincères, impossible d'accorder le pp puisque je ne suis pas encore au courant de ce qui a été écrit. C'est logique, mais cet exercice de logique est-il vraiment nécessaire ? Aujourd'hui, tout le monde ou peu s'en faut, dit « Les lettres que je lui ai **écrit** étaient sincères » ... comme le font tous nos cousins latinophones ! De l'espagnol au roumain, on n'accorde jamais le pp employé avec avoir, or, dans ces langues, si on le faisait, l'accord serait clairement perçu, car les marques du genre et du nombre s'entendent toujours, contrairement au français, et pourtant on n'en a jamais éprouvé le besoin.

L'espagnol dit

- Las cartas que he escrito (et non pas *escritas) eran sinceras.

Le roumain

- Scrisorile pe care le am scris (et non *scrise) erau sincere.

Seuls l'italien et le catalan se démarquent un peu, mais sans aller aussi loin que le français. En effet, avec l'auxiliaire avoir, le pp peut s'accorder, mais uniquement si son antécédent est un pronom personnel :

En italien

- Le lettere che ho scritto erano sincere.

MAIS : - Le ho scritte, quelle lettere (Je les ai écrites, ces lettres.)

En catalan

- Les cartes que he escrit eran sinceres.

MAIS : Les he escrites, aquestes cartes.

Malgré tout ce que je viens de dire, on le voit bien, le système d'écriture et l'orthographe du français restent encombrés d'anomalies, de chaussetrappes et de scories, résidus de vieilles habitudes étymologiques ou savantes ou de réformes non abouties. Il faut se rappeler qu'avec la loi sur l'obligation scolaire en France (fin 19^e siècle), l'orthographe s'est réellement figée (la dernière réforme importante avait été celle de l'édition de 1835 du Dictionnaire de l'Académie), les maîtres d'école veulent que la matière qu'ils enseignent en priorité soit stable, voire immuable. C'est seulement au début des années 1950 que divers mouvements en faveur d'une modernisation de l'orthographe commencent à se faire entendre. Les instituteurs et les professeurs s'insurgent contre le temps perdu à inculquer des règles ineptes ou inutiles, telles que « choux, bijoux, cailloux ... », un temps que l'on pourrait consacrer à des activités plus utiles et plus formatives comme une meilleure réflexion sur les fonctionnements de la langue orale. En 1989, lorsque le premier ministre français, Michel Rocard, a installé le Conseil supérieur de la Langue française, et qu'il lui a assigné la tâche de préparer des aménagements orthographiques, il a eu la bonne idée d'éviter le mot « réforme », et aussi d'associer directement à l'entreprise le secrétaire perpétuel de l'Académie française, Maurice Druon. Le projet, préparé par un comité d'experts, français, mais issus également du monde francophone (Belgique, Canada, Maroc), a été approuvé à l'unanimité par l'Académie le 3 mai 1990. Le Journal officiel

de la République française en a publié le texte définitif le 6 décembre 1990.

A peine connues, ces rectifications ont provoqué des réactions disproportionnées de la part d'adversaires ou de journalistes pas toujours bien informés. Puis tout s'est calmé et lentement elles ont gagné du terrain dans les pays francophones. Des mesures d'application ont été prises en France, en Belgique (6), au Québec. Les dictionnaires les plus connus signalent ou utilisent les graphies proposées, tandis que des correcteurs orthographiques ou correcticiels sont de plus en plus souvent inclus dans les logiciels (Open Office, Antidote-Druide informatique) le plus récent étant RECTO/VERSO qui convertit à la demande n'importe quel texte en orthographe « nouvelle » en épinglant les mots modifiés (www.uclouvain.be/recto-verso). J'ai bien dit « les graphies proposées », parce que, au moment d'approuver ces rectifications, l'Académie française a fermement insisté sur le fait qu'elles ne seraient pas obligatoires, mais recommandées : dans la pratique, pendant une durée de transition indéterminée ; la « nouvelle » orthographe et l'« ancienne » sont toutes deux admises (boursouffler / boursoufler - évènement / événement - maitre / maître, etc.).

Un dernier mot, avant de terminer: si un reproche doit être adressé à ces rectifications de 1990, c'est plutôt à cause de leur modestie : ces aménagements orthographiques ne touchent réellement que deux-mille mots environ (dans un dictionnaire de soixante-mille) et, sur les mille mots les plus fréquents du français, six seulement sont concernés par une simple question d'accent (é > è / ^sur I et u) , il faut dépasser la barre de fréquence de mille pour trouver la réelle modification d'un mot : assoir, qui perd le e de l'infinif. Les rectifications de 1990 méritent donc à peine que l'on parle à leur égard de « nouvelle » orthographe ou de réforme véritable. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le débat a été relancé par André CHERVEL, linguiste, chercheur au Service d'histoire de l'éducation de l'Institut national de recherche pédagogique, et qui, en tant qu'agrégé de grammaire, a été

enseignant pendant plus de trente ans. Déjà connu pour être l'auteur d'ouvrages sur le sujet - *Et il fallut apprendre à écrire à tous les petits Français*, Payot), il vient de publier un livre au titre évocateur : *L'Orthographe en crise à l'école. Et si l'histoire montrait le chemin ?* (Retz, 2008). Dans cet ouvrage très documenté sur l'histoire de l'orthographe, l'auteur réclame à cors et à cris une réforme qui aille beaucoup plus loin que celle de 1990, et surtout, qu'elle soit imposée : suppression de toutes les consonnes doubles, sauf si elles sont nécessaires pour la prononciation (consone, pome, mais poiSSon), pluriel uniquement en S sauf pour les mots qui se terminent par s, x ou z (des chevaux). Chervel estime que si cette réforme drastique n'a pas lieu, il est à craindre que l'orthographe française ne devienne une pratique d'élite et qu'elle finisse par être un grave préjudice, un frein, pour l'apprentissage et la diffusion du français à l'étranger.

Références bibliographiques :

- Catach, Nina, *L'Orthographe*, Que sais-je ? n° 685, Presses universitaires de France, 4e édition, 1992.
- Chaurand, Jacques, *Histoire de la langue française*, Que sais-je ? n° 167, Presses universitaires de France, 5e édition, 1987.
- de Closets, François, *Zéro faute. L'Orthographe, une passion française*, Éd. Mille et une Nuits, 2009.
- Masson, Michel, *L'orthographe : guide pratique de la réforme*, Seuil, 1991.

Pour la « nouvelle » orthographe

RENOUVO : le Réseau pour la nouvelle orthographe du français, fédère les associations suivantes AIROÉ - APARO - ANO - CARO - GQMNF
www.renouvo.org (télécharger la brochure "La nouvelle orthog et l'enseignement, . Tout ce que vous devez savoir")

www.orthographe-recommandee.info

aparo@renouvo.org

La brochure éditée par Renouvo : *Le millepatte sur un nénufar - vadémécum de l'orthographe recommandée*

Décisions officielles : (*) Depuis la rentrée de septembre 2008, en Communauté française de Belgique : **les nouvelles graphies doivent être enseignées en priorité.** En France depuis Juin 2008 : Bulletin officiel du Ministère de l'Éducation nationale : l'orthographe révisée est la référence. Au Québec et en Suisse : les enseignants doivent tenir compte des deux graphies et les accepter.

*** Remarque**

Ce texte applique évidemment les recommandations orthographiques de 1990.

Particularités syntaxiques de la construction factitive. Approche contrastive : français-roumain

Rodica MIHULECEA

*Université « Lucian Blaga » de Sibiu
rmihulecea@yahoo.com*

Résumé : L'analyse des constructions factitives du français et leur transcodage par les apprenants roumains rendent compte d'une série de convergences et de divergences. Ce travail d'étude contrastive se propose de révéler quelques traits distinctifs des constructions factitives au niveau syntaxique : le rôle de l'actant-agent et de la valence du verbe à l'infinitif dans la structure de ce genre de construction.

Mots-clés : actant-agent, causatif, construction, factitif, impulsion

Dans ses divers emplois verbaux, l'infinitif assume la fonction de centre de périphrase. La notion de périphrase suppose une forme verbale formée d'un **semi-auxiliaire**, conjugué à un mode personnel (qui actualise le procès et porte la marque grammaticale du verbe) et d'un **infinitif** (qui apporte une information, le contenu notionnel, devenant le centre de la périphrase verbale). Le pivot de la proposition n'est pas donné par chacun des deux éléments, mais par l'ensemble soudé de la périphrase qui sert à préciser le procès du point de vue soit du temps, soit de l'aspect, soit de la modalité, soit de **l'actant**.

Nous nous arrêtons sur le dernier élément - l'actant - en nous proposant d'analyser la structure des périphrases ou **constructions actantielles** dans une approche contrastive français-roumain. Dans notre

démarche, nous nous appuyons sur les observations des activités de transcodage du français en roumain, réalisées par les apprenants roumains.

Au niveau syntaxique, le transcodage de la construction française **faire+infinitif**, en roumain, peut être direct, mais c'est rare, surtout dans la langue parlée et sous l'influence des facteurs stylistiques régionaux :

fr : *Paul la fit insister sur ses droits.*

roum : *Paul o făcu a insista asupra drepturilor sale.*

Dans la plupart des cas :

fr : *Paul fit pleurer sa sœur.*

roum : *Paul o făcu pe sora lui să plângă.*

le transcodage est indirect (l'objet direct exprimé par un nom est anticipé par le pronom personnel complément et on emploie le subjonctif) et, assez souvent, on remarque des fautes interférentielles (favorisées par la ressemblance entre les deux langues), dues au respect de l'ordre séquentiel du roumain, et des fautes internes, issues des connaissances lacunaires du français (la traduction, par un datif, du complément précédé par **à**) :

fr : *Maman fait réciter la poésie à son enfant.*

roum : **Mama îi recită poezia copilului.¹*

au lieu de : *Mama îl pune pe copil să recite poezia.*

Dans : fr : *Fais calmer Marie !*

fr : *Faites arrêter la voiture !*

le verbe **faire** et **l'infinitif**, du français, ne peuvent être séparés ni par le sujet, ni par le complément de l'infinitif, sauf s'il s'agit d'un pronom conjoint postposé dans la phrase impérative positive : *Fais-la calmer ! / Ne la fais pas calmer !*

Dans les transcodages en roumain :

Liniștește-o pe Maria !

Opriți mașina !

le sens factitif est rendu par le verbe ergatif, qui contient le trait [+factitif], pouvant remplacer la construction causative périphrastique, formée d'un verbe opérateur causatif – **a face (a sili, a obliga)**, suivi du subjonctif.

¹ Le signe * indique une expression erronée.

Comme les choses ne sont pas simples, nous croyons qu'il est nécessaire de voir de plus près quels sont les moyens linguistiques utilisés par les deux langues envisagées, pour exprimer les particularités syntaxiques des structures factitives (causatives).

1. Cette **construction** (ou **périphrase**) **actantielle** précise le procès du point de vue **des actants** ou des participants. Elle peut modifier leur nombre et en préciser le rôle logique.

La construction factitive (ou voix factitive) se situe entre la voix active et la voix passive, puisque l'agent effectif est à la fois actif, dans la mesure où c'est lui qui agit, et passif, dans la mesure où il subit la contrainte de l'agent causatif². Dans l'énoncé :

L'élève écrit ses devoirs.

le référent du sujet (*l'élève*) représente dans :

Le maître fait écrire ses devoirs à l'élève.

la cause ou l'agent du procès décrit par la phrase originale (*L'élève écrit ses devoirs*). Le sujet de la phrase de départ est postposé à son verbe, qui, lui-même, se met à l'infinitif (*écrire*).

Le fonctionnement de la **construction factitive** (ou **causative**, puisqu'un actant supplémentaire, donné pour cause du procès, est introduit grâce à la construction) consiste à dédoubler l'agent du procès, donc à ajouter un actant à la construction verbale. Les constructions factitives (causatives) ont deux arguments, l'un représentant la personne ou la cause qui détermine l'effet de l'action, et l'autre, la personne ou l'objet sur lequel on agit.

Sur le plan syntaxique, l'effet de la causalité consiste dans l'augmentation du nombre des actants: on passe des deux actants (l'agent : *l'élève*, le patient : *ses devoirs*) à trois (l'agent causatif : *le maître*, l'agent effectif : *l'élève*, le patient : *ses devoirs*). Le sujet de l'énoncé n'est pas **l'agent** de l'action exprimée par le verbe, mais une sorte d'initiateur, d'instigateur qui pousse un autre à l'accomplir. Cet **actant-agent** est un nom [\pm Animé] en fonction d'**objet direct** ou **indirect** :

Paul fait pleurer son frère. ; Sa voix fait trembler les vitres (son frère, les vitres - c.o.d.).

Paul fait reconnaître ses fautes à son frère (à son frère - c.o.i.).

² J. Popin, *Précis de grammaire fonctionnelle du français*, Paris, Nathan, 1993, p. 24.

Dans cette construction, **faire** est considéré comme semi-auxiliaire, parce qu'il ne conserve de sa signification lexicale que l'idée la plus abstraite d'impulsion. Il est associé au verbe à l'infinitif qui le suit, tous les deux désignant un seul procès.

La propriété du verbe **faire** de ne pas être séparé du verbe à l'infinitif (sauf dans la phrase impérative positive : *Fais-la calmer !*), permet de l'analyser³ comme un opérateur diathétique (un quasi-auxiliaire de diathèse). La construction factitive marque des nuances que la conjugaison est incapable de formuler.

Les constituants de la structure **faire + infinitif** tendent à former une unité syncrétique, sans qu'ils perdent leur sens (à l'exception de **se faire** qui a des emplois auxiliants). La tendance à la fusion est accentuée⁴ par la considération du pronom complément comme appartenant à la structure **faire + infinitif** plutôt qu'au verbe **faire**.

2. La structure de la construction factitive (causative) dépend du **rôle syntactique de l'actant-agent**.

a) Si l'infinitif est **intransitif**, l'**actant-agent** est un **complément d'objet direct** du verbe **faire** :

fr : *Tu as fait pleurer **ta mère**.*

roum : *Ai făcut-o **pe mama ta** să plângă.*

Si le c.o.d. est un substantif, il se place après l'infinitif :

fr : *L'entraîneur fait courir **ses élèves** jusqu'à midi.*

roum : *Antrenorul îi pune **pe elevi** să alerge până la amiază.*

Si le c.o.d. est exprimé par un pronom personnel, il se place avant le verbe **faire** :

fr : *L'entraîneur **les** fait courir.*

roum : *Antrenorul **ii** pune să alerge.*

Si le verbe **faire** est à l'impératif forme affirmative, le pronom personnel complément est placé après le verbe et attaché à lui par trait d'union :

fr : *Faites-**le** entrer !*

Le roumain remplace la construction **faire+infinitif** par un verbe à sens factitif auquel le pronom personnel complément se rattache :

roum : ***Poftiți-l** să intre !*

³ M. Riegel, et al., *Grammaire méthodique du français*, Paris, Quadrige / P.U. F., 2002, p. 230.

⁴ P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993, p. 167.

b) Si l'infinifitif est **transitif** accompagné d'un complément d'objet direct, son **actant** prend la forme d'un **complément indirect** introduit par **à**, représenté évidemment par **lui, leur** :

fr : *L'enfant lit un conte./ Paul fait lire un conte **à son enfant.***
Paul le **lui** fait lire.

roum : *Paul îl face/obligă **pe copil** să citească **o poveste.***

Mais l'apprenant roumain est tenté à traduire :

**Paul îi citește o poveste copilului.*

commettant une faute interférentielle (ou par transcodage), due à la langue base, aux ressemblances entre les deux langues.

b₁) Dans : fr : *Le professeur fait apprendre **les règles de la grammaire aux élèves.***

*Le professeur **les leur** fait apprendre.*

roum : *Profesorul îi pune pe elevi să învețe regulile gramaticii.*

l'actant-agent (le complément en **à**), dépendant de la construction causative, apparaît directement affecté par le procès causatif dénoté. On conçoit une action directe du référent du sujet de **faire** (*le professeur*) sur celui du complément en **à** (*aux élèves*) :

fr : *Le professeur **oblige** les élèves à apprendre les règles de la grammaire.*

Ajoutons que la même impulsion se retrouve en roumain aussi, exprimée par les verbes [+Factitif] : **a face, a sili, a obliga, a pune să** :

roum : *Profesorul îi **pune/obligă** pe elevi să învețe regulile gramaticii.*

Mais par rapport au français, le roumain présente deux compléments directs (**îl, o ; îi, le**) séparés l'un de l'autre par le verbe (transcodage indirect) :

*Paul **îl**_face/pune să **o** citească.*

*Profesorul **îi** pune să **le** învețe.*

b₂) L'actant-agent exprimé par un nom [\pm Animé] peut être précédé aussi par la préposition **par** (rarement), surtout lorsqu'on veut mettre en relief le fait que l'agent prend part active à l'action :

fr : *Elle fera écrire cette lettre **par son fils.***

roum : *Îl va pune **pe fiul** ei să scrie scrisoarea aceasta.*

fr : *Mon voisin fait construire une maison **par les meilleurs ouvriers.***

Le complément en **par** est directement lié au sujet passif du verbe à l'infinitif. Le sujet de **faire** est à l'origine du procès effectué par la personne désignée par le complément en **par**⁵ : *Elle fera en sorte que son fils écrive cette lettre.*

Les compléments introduits par les prépositions **à** et **par** sont différents des compléments d'objets – parce qu'ils servent à désigner un agent et non plus le patient.

Les recherches en ce sens, ont montré que le complément en **par** avait les propriétés du complément d'agent de la phrase passive :

Elle fera écrire cette lettre par son fils./ Cette lettre sera écrite par son fils.

Mon amie relit ma rédaction./ J'ai fait relire ma rédaction par mon amie.

(Ma rédaction a été relue par mon amie.)

tandis que le groupe prépositionnel introduit par **à** se comporte comme un complément de verbe : *Elle proposera à son fils d'écrire cette lettre.*

J'ai fait relire ma rédaction à mon amie. (J'ai soumis ma rédaction à mon amie.)

On considère :

- la construction en **par** comme équivalente au renversement passif du verbe à l'infinitif, dont le sujet apparaît sous la forme d'un complément d'agent ; dans ce cas le sujet de **faire** est à l'origine du procès effectué par le référent désigné par le complément en **par** (*Elle fera en sorte que son fils écrive cette lettre.*)

- la construction en **à** comme l'objet indirect de la périphrase verbale **faire + infinitif** (*J'ai fait relire ma rédaction à mon amie.*). Cette locution équivaut à un verbe causatif synthétique (**faire relire**) où le sujet non réalisé de l'infinitif serait coréférent de l'objet indirect introduit par **à** comme :

J'ai proposé à mon amie de relire ma rédaction.

Le référent du sujet de **faire** agit directement sur celui du complément en **à** :

Elle obligera son fils à écrire cette lettre.

L'infinitif n'a pas de sujet exprimé et le sujet sémantique appelé par le verbe est complément d'agent (*par son fils*) ou complément datif (*à son fils*).

⁵ M. Riegel et al., *op. cit.*, p. 231.

c) Lorsque **le sujet de faire** et **l'objet du verbe à l'infinitif** sont **coréférentiels**, l'objet se réalise sous la forme d'un pronom réfléchi antéposé à **faire** :

fr : *Son frère s'est fait faire un nouveau costume.*

roum : *Fratele său și-a făcut un costum nou.*

Dans la construction **se faire + infinitif**, le verbe **faire** devient semi-auxiliaire :

fr : *Elle s'est fait arracher une dent.*

roum : *Ea și-a scos un dinte./ Ea a cerut să i se scoată un dinte.*

fr : *Le jeune homme se fait payer.*

roum : *Tânărul cere să fie plătit.* (en roumain **a cere + passif**)

d) **L'actant-agent** peut être **indéterminé** (sous-entendu) :

fr : *Cette histoire fait rire [à mes collègues].*

roum : *Întâmplarea aceasta provoacă râsul.*

fr : *Il n'a pas voulu se faire remarquer.*

roum : *N-a vrut să fie văzut.*

fr : *Elle s'est fait conduire chez le directeur.*

roum : *A cerut să fie condusă la director.*

Le participe passé *fait* suivi d'un infinitif ne s'accorde pas :

fr : *Ils se sont fait chasser de la fabrique pour leur ivrognerie.*

roum : *Au fost dați afară din fabrică din cauza beției.*

e) Si l'infinitif est à **la voix pronominale**, son **actant-agent** est exprimé, généralement, par un **pronom personnel complément d'objet direct** :

fr : *Vous **le** faites se tromper.*

roum : *Îl faceți să se înșele.*

Dans : *Le hasard **les** avait fait se rencontrer.*

le transcodage en roumain présente deux variantes :

Întâmplarea îi făcuse a se întâlni. – transcodage direct, par l'infinitif **a se întâlni**,

ou indirect, par la subordonnée complétive au subjonctif **să se întâlnească** :

Întâmplarea îi făcuse să se întâlnească.

Întâmplarea făcuse ca ei să se întâlnească.

Dans certains contextes, le pronom réfléchi du français a le rôle d'éviter un équivoque :

fr : *Jacques la fit s'arrêter.*

roum : *Jacques o făcu să se oprească.*

fr : *Le policier la fit arrêter.*

roum : *Polițistul puse să o aresteze.*

f) L'infinitif peut être toujours **faire**, de sorte que **la construction factitive faire faire** s'exprime par deux verbes identiques du point de vue étymologique, mais à valeurs différentes :

fr : *Le maire **fit faire** construire un pont sur la rivière.*

roum : *Primarul puse să se construiască un pod peste râu.*

fr : *Maman **a fait faire** une robe neuve à ma sœur.*

roum : *Mama a dat să-i facă surorii mele o rochie nouă./ Mama i-a comandat surorii mele o rochie nouă.*

À côté du verbe **faire**, verbe factitif par excellence, **laisser** connaît, lui aussi, ces constructions actantielles, mais le contenu modal est différent, la construction **laisser + infinitif** exprimant plutôt la possibilité laissée à l'agent et non l'injonction. Le sens est **laisser faire, ne pas s'opposer à, tolérer**. En roumain, on utilise le même verbe - **a lăsa** :

fr : *Paul laisse pleurer Hélène.*

roum : *Paul o lasă pe Elena să plângă.*

fr : *L'élève laisse corriger son travail à/par son frère.*

roum : *Elevul îl lasă pe fratele său să-i corecteze lucrarea.*

fr : *Il a laissé démonter la montre à l'enfant.*

roum : *L-a lăsat pe copil să demonteze ceasul.*

fr : *Laissez-le faire.*

roum : *Lăsați-l să procedeze cum crede.*

fr : *Il s'est laissé tromper.*

roum : *S-a lăsat înșelat.*

fr : *Ils se sont laissé battre.*

roum : *S-au lăsat bătuți.*

fr : *Ils se sont laissé surprendre.*

roum : *S-au lăsat să fie surprinși.*

fr : *On les a laissé entrer.*

roum : *Au fost lăsați să intre.*

À la différence de **faire**, le verbe **laisser** peut être séparé de l'infinitif par le sujet de ce dernier :

*Paul laisse **Hélène** pleurer.*

Le sujet de la périphrase est présenté comme **actant passif du procès**, dont il n'empêche pas la réalisation. Cette périphrase est appelée **tolérative**.⁶

Conclusions :

Au terme de cette étude contrastive de la construction factitive, nous constatons que :

- dans le cadre des **péripbrases ou constructions actantielles** on parle de :

- construction **causative**, puisqu'un actant supplémentaire, donné pour cause du procès, est introduit grâce à la périphrase (*Je **fais** partir son frère*) et le procès est lié à la fois au groupe nominal - *son frère* - et au sujet du verbe - *je* ;

- construction **tolérative**, dont le sujet est présenté comme actant passif du procès, mais dont il n'empêche pas la réalisation (*Je **laisse** partir son frère*).

La différence entre les deux constructions réside dans l'ordre des mots qui est plus libre au cas de la dernière : *Je laisse son frère partir*.

On parle même d'une troisième construction actantielle : **se voir + infinitif**, comme dans :

fr : *Elle s'est vu refuser son passage en cinquième.*

roum : *I s-a refuzat trecerea în a cincea.*

où l'actant en position de sujet est considéré comme spectateur passif du procès.

- dans ce genre de construction on constate la perte de sens du verbe conjugué, il s'agit donc d'un **semi-auxiliaire** : **faire** ne signifie plus *confectionner*, et **laisser** ne veut pas dire ici *ne pas prendre*, et **voir** n'implique pas une perception visuelle du procès. Le verbe **faire**, utilisé le plus souvent en français dans cette construction, ne conserve de sa signification lexicale que l'idée abstraite d'impulsion, ce qui rend possible la construction **faire faire**.

L'infinitif possède un support actant, mais il ne s'agit pas ici d'une proposition infinitive, car le verbe conjugué ne conserve pas son sens propre. Dans ces constructions l'infinitif occupe la position de centre, formant avec son semi-auxiliaire un GV.

⁶ D. Denis, A. Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, Paris, Le livre de poche, 1994, p. 227.

▪ **faire + infinitif** est une structure qui exprime le **factitif**. Le causateur, l'instigateur est le sujet ou l'actant-sujet, et l'actant-agent effectif du processus est exprimé sous forme de c.o.d. ou de c.o.i. (complément d'agent) :

fr : *Maman fait manger **des fruits à ses enfants**.*

roum : *Mama îi face/silește pe copii să mănânce fructe.*

Le référent du sujet agit directement sur le référent du complément en **à**, tandis que dans :

fr : *Maman a fait réparer la porte **par son fils**.*

roum : *Mama l-a pus pe fiul său să repare ușa.*

le référent du sujet (*maman*) est à l'origine du processus effectué par le référent du complément en **par**.

Si les compléments, direct et d'agent, sont exprimés par des noms, ils se placent après la structure **faire + infinitif** :

*Il fait repeindre **la chambre par son voisin** ;*

*Elle fait prendre **les médicaments à ses enfants**.*

et avant celle-ci, s'ils sont exprimés par les pronoms personnels compléments conjoints :

*Il **la lui** fait repeindre*

*Elle **les leur** fait prendre.*

En roumain, les deux pronoms compléments sont séparés l'un de l'autre :

*El **îl** pune să **o** zugrăvească ; Ea **îi** face să **le** ia.*

▪ dans le passage d'une langue à l'autre, il convient de prendre en considération les correspondances de régime syntaxique, c'est-à-dire la manière dont certaines unités de la chaîne syntagmatique imposent à leurs unités voisines la forme qu'elles doivent prendre pour que la phrase soit correcte.

Pour comparer les constructions verbales des deux langues envisagées, au point de vue du régime du verbe régi, on part de la correspondance des unités lexicales hétéronymiques : **a face** → **faire** pour observer que l'un des verbes introduit, en roumain, une forme modale personnelle – **le subjonctif**, tandis que l'autre régit en français **l'infinitif** :

fr : *Papa faisait **rire** l'enfant.*

roum : *Tata îl făcea pe copil **să râdă**.*

Le transcodage du français en roumain est indirect.

Si dans la construction factitive (causative) du français, l'infinitif apparaît suite à la transformation causative⁷ (le verbe de la phrase de départ –qui est enchâssée dans la structure **N+faire** – se met à l'infinitif : *Papa faisait + L'enfant rit* → *Papa faisait rire l'enfant*), en roumain on emploie le subjonctif (le remplacement de l'infinitif par le subjonctif est une caractéristique de l'évolution de l'infinitif roumain)⁸.

On remarque ensuite qu'il y a en français une forte liaison entre le verbe **faire** et **l'infinitif**, de sorte qu'on obtient une **unité** (les deux constituants ne peuvent être séparés ni par le sujet, ni par le complément, sauf s'il s'agit d'un pronom personnel conjoint postposé dans la phrase impérative).

Lié à la cohésion des unités syntaxiques, l'ordre séquentiel des hétéronymes peut être parfois différent : à l'ordre séquentiel fixe du français, présenté ci-dessus, peut correspondre en roumain, un autre ordre : le verbe factitif (**a face**) est séparé du subjonctif, par le complément d'objet direct exprimé par un nom :

*Tata îl făcea **pe copil** să râdă.*

Nous soulignons, également, le trait caractéristique de la langue roumaine d'anticiper, par un pronom personnel, l'objet direct réalisé par un nominal [+Personne] (*Tata îl făcea **pe copil** să râdă*), sans que l'anticipation soit emphatique, tandis qu'en français, elle est la marque de l'emphase.

Cette particularité du roumain explique la différence de nombre au niveau des compléments (actants-agents), dans la structure **faire+infinitif intransitif/ transitif** : la variante roumaine a toujours un complément de plus, par rapport au français. Il faut mentionner, aussi, que les compléments d'objet du roumain sont toujours directs, même si le français introduit l'agent – effectif par une préposition **à** ou **par** :

*Paul îl (c.o.d.) pune **pe copil** (c.o.d.) să citească **o poveste** (c.o.d.).*

*Paul fait lire **un conte** (c.o.d.) **à son enfant** (c.o.i.).*

⁷ M. Riegel et al., *op. cit.*, p. 229.

⁸ Cf. I. Diaconescu, *Infinitivul în limba română*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1977, p. 49 : le subjonctif remplace l'infinitif (vers le XVIe siècle) en tant que modalité d'expression d'une action menacée d'être confondue avec le nom. Par ce remplacement, le contenu de l'action devient explicite et le subjonctif permet de rapporter directement l'action à la personne. La préférence du roumain pour le subjonctif est un trait commun des langues de la zone des Balkans.

▪ le transcodage indirect vise, aussi, le niveau lexical : pour exprimer **le factitif**, le roumain utilise soit une seule unité, soit une locution verbale, mais qui conservent, toutes les deux, l'idée d'impulsion (*a comunica = faire connaître ses intentions ; a trimite după = faire venir quelqu'un ; a face să/a pune să = faire travailler/courir quelqu'un/réciter à quelqu'un, etc. ; a invita/ a pofti să = faire entrer ; a informa = faire dire, etc.*).

▪ **se faire + infinitif** apparaît lorsqu'il y a coréférentialité entre le sujet de **faire** et l'objet du verbe à l'infinitif. C'est une périphrase à sens passif.

Le roumain emploie le plus souvent le verbe **a cere** suivi d'une forme verbale au **passif**:

fr : *Les ouvriers se sont fait payer* [*Les ouvriers ont été payés*].

roum : *Muncitorii au cerut să fie plătiți.*

L'analyse proposée rend compte des contraintes auxquelles sont soumises les deux langues en question, le français et le roumain, pour exprimer le factitif (ou le causatif) au niveau syntaxique, mais il reste encore d'autres aspects à examiner (les causatifs morphologiques et lexicaux, par exemple) qui peuvent donner lieu à une fructueuse discussion.

Références bibliographiques :

- Cristea, T., *Éléments de grammaire contrastive. Domaine français-roumain*, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 1977.
- Diaconescu, I., *Infinitivul în limba română*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1977.
- Denis, D., Sancier-Chateau, A., *Grammaire du français*, Paris, Le livre de poche, 1994.
- Huot, H., *Constructions infinitives du français*, Genève, Librairie Droz, 1981.
- Irimia, D., *Morfo-sintaxa verbului românesc*, Iași, Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza” 1997.
- Le Goffic, P., *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993.
- Popin, P., *Précis de grammaire fonctionnelle du français*, Paris, Nathan, 1993.
- Rémi-Giraud, S., *L'infinitif. Une approche comparative*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Coll. Linguistique et sémiologie », 1988.
- Riegel, M. et alli, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Quadrige / P.U. F., 2002.
- Ușurelu, C., « Observații asupra factitivelor ergative din limba română », *Limbă și literatură*, n° 1-2, București, 2005, p. 36-43.

III.

Littérature et civilisation françaises

Le bonheur et le sentiment de l'absurde chez Saint-Exupéry et Camus

Alexandra ANTONESCU

Université « Lucian Blaga » de Sibiu
ada_142002@yahoo.com

Résumé : Les termes d'absurde et de bonheur sont ceux autour desquels l'œuvre de Camus et de Saint-Exupéry (*Le Mythe de Sisyphe* et *Le Petit Prince*) se bâtit et sur lesquels les auteurs insistent pour évoquer l'image de l'absurde vu comme moyen d'accéder au bonheur, hors de la société. On essaye d'envisager quelques aspects qui rapprochent les deux personnages : Sisyphe et le Petit Prince, voire les façons de ceux-ci de comprendre l'existence et d'agir à l'intérieur d'un monde apparemment absurde.

Mots-clés : bonheur, absurde, existence, enfance, maturité, raison

Qu'est-ce que le bonheur signifie dans la vie humaine ? Le bonheur est un terme relatif ; et pour chaque personne il a une signification différente avec d'autres contenus sémantiques et émotionnels. Généralement, on associe ce concept à une idée et non à une réalité ou à une expérience rencontrée chaque jour. Ainsi l'homme est tenté de dire que le bonheur ne peut pas être connu ou expérimenté ; et si on va plus loin, on peut affirmer qu'il n'existe pas de bonheur dans tout ce qui tient du réel ; mais, il vaut la peine d'espérer et de courir toute sa vie pour cette petite poussière de magie qui rend possible le rêve de l'impossible si désiré.

La question essentielle reste toujours celle-ci : Par quel moyen est-ce qu'on pourrait se permettre le luxe de l'espoir ? Car l'espoir est si cher et si inatteignable. Ici on se heurte à l'ignorance cachée sous la

notion d'adulte ou de maturité. Pour les adultes, le bonheur semble inutile ; ils sont trop engagés dans leur travail et dans leur routine pour observer à côté de leur vie absurde, la trace magique du bonheur. D'un autre côté, les enfants sont les rois du bonheur ; ils en conçoivent l'absurdité ; mais ils sont si purs, si confiants et, par leur patience, ils parviennent à dépasser l'absurde en préservant seulement ce qui les rend heureux.

Dans la littérature du XIX^e siècle, le texte du *Petit Prince* demeure le symbole de l'enfance et peut-être de l'être originaire dépourvu de tous les maux humains ; il est l'étincelle qui donne un sens à l'absurde et qui nous fait vivre l'absurde comme une expérience neutre à apprécier. En ce qui concerne son existence, l'âge a peu d'importance ; ce qui compte c'est sa pureté et son pouvoir de nier en quelque sorte la raison de l'homme mûr, pour accéder ainsi à lui-même, à son esprit. Les adultes oublient de se tourner vers leur spiritualité et vers leur âme et c'est pour cela qu'ils sont malheureux et chargés de soucis.

Camus a créé avec *Sisyphé* l'image de l'homme mûr qui est responsable de ses actions et qui supporte les conséquences de celles-ci. S'il était un homme ordinaire il ne serait pas capable d'aimer son châtement, qui est l'image métaphorique de l'absurde. Aimer ce qui lui est imposé comme torture, c'est se moquer de ses contraintes symbolisées par les chefs, les dieux. Il sait comment redevenir enfant ou, peut-être, il est resté depuis toujours enfant et n'oublions pas que la notion d'enfant est synonyme de pureté, d'esprit créateur et de sagesse.

Le Petit Prince et Sisyphé ont tous les deux le privilège de ne pas vivre à l'intérieur de la société. La société est la première contrainte qui rend l'homme ignorant face aux petites choses qui forment l'essence de l'existence. Sur la planète du Petit Prince n'existe ni les différences sociales, ni l'affairisme, ni les inquiétudes liées aux chiffres et aux sciences exactes. Le Petit Prince vit en communion avec la nature, il parle avec elle (la Rose est sa meilleure amie) et il la sent comme si elle était une entité vivante.

Au début de leur existence, les enfants, qui vivent sur la Terre, font la même chose que le Petit Prince, parce que l'enfance (ou, pour les adultes, le souvenir ou la reconnaissance de l'enfance), est un moyen de rebâtir un monde où les adultes rattrapés par la vie sociale n'ont pas accès, parce qu'ils sont incapables de remarquer cet autre monde ; les grands-hommes précipitent les choses en leur volant la pureté originelle. La patience enfantine est la marque de la sagesse et la maturité du point de vue émotionnel. Après, les enfants deviennent des adultes. On oublie tout ce qui s'est passé auparavant ; tout ce qui est important vient de la société qui nous impose des règles strictes, des faux préjugés et des contraintes absurdes ; toute la liberté de l'esprit humain est volée sans la moindre trace d'élégance et sans aucune pudeur.

L'histoire de Sisyphe est particulière parce qu'il est le fils de dieu Éole (le dieu du vent), il est donc un demi-dieu et ce statut le sort de la condition humaine. Plus que cela, depuis sa punition, son univers matériel s'est restreint à sa montagne et à sa pierre. Il est placé dans un monde qui lui offre la possibilité d'accéder au bonheur, comme le but de son existence. Le but de Sisyphe est de pousser continuellement sa pierre sur la montagne ; on pourrait dire qu'avec son énorme volonté, il a réussi à soulever les montagnes justement pour accéder au bonheur. Vu de l'extérieur, son but est absurde ; comme une geste accompli selon son libre choix, cela ressemble à la folie ; mais pour lui, c'est la liberté d'exprimer et d'accomplir son existence, le symbole d'une éternité dépourvue de préjugés et de rationalisation. Il renaît chaque jour, chaque fois qu'il pousse à nouveau son rocher ; et il trouve même une sorte d'espoir dans l'absurde apparent : celui que le mouvement de sa pierre ne va jamais s'arrêter ; si la pierre est toujours en mouvement, Sisyphe a un but éternel qui le rend heureux. C'est la raison pour laquelle Albert Camus disait qu'on doit imaginer Sisyphe heureux.

On trouve l'idée de révolte chez les deux auteurs, idée représentée par les actions auxquelles sont soumis leurs personnages. La révolte du Petit Prince consiste dans sa décision de quitter sa planète après sa

querelle avec la Rose ; dès lors, il prend dans ses mains son destin et la liberté de son droit de choisir, de connaître les autres parties du monde. Il se révolte contre sa Rose ; et il cherche un changement en essayant de comprendre les lois de l'univers. C'est une décision qui contraste avec son statut d'enfant et qui vient souligner sa philosophie de la décision qu'envisage Saint-Exupéry, dans son œuvre. Même si on a l'impression qu'il n'est pas le personnage enfant qui se révolte, mais l'auteur mûr qui écrit une œuvre, il n'est pas nécessaire de regarder les choses de ce point de vue : cela enlèverait de la magie à ce conte. Il y a un autre point de vue, qui est plus proche de l'idée d'imagination et de rêverie : ainsi celui qui se révolte est Saint-Exupéry, lui-même, quand il était enfant ; alors on peut dire qu'il s'agit vraiment d'une révolte accomplie par la sagesse adulte et par l'orgueil enfantin et audacieux en même temps.

La révolte de Sisyphe est pareille à une grève japonaise, une révolte qui se déroule sur le plan mental ayant comme but de montrer aux dieux qu'il est plus sage qu'eux, et que par sa créativité et sa liberté d'exprimer son identité et sa volonté révolutionnaire, il a réussi à transformer son châtimeut en but de l'existence et en porte ouverte vers le bonheur. Il a appris à aimer son *travail* et il agit comme s'il était libre auparavant sans sentir aucune punition ; il devient un peu masochiste. Sisyphe satisfait son désir de rouler sa pierre qui est placée au centre de son univers, et en même temps il se moque de la sottise des dieux en leur montrant qu'il peut être heureux malgré leur désir de le sanctionner. Le châtimeut est devenu rédemption, la contrainte est écartée par le pouvoir de la liberté et de la volonté, Sisyphe réussissant de cette manière à transformer l'absurde apparent en bonheur éternel.

Le passage de Sisyphe et du Petit Prince vers l'autre monde, et vers une autre existence est symbolique, puisqu'il signifie une sorte d'initiation, une épreuve que les dieux doivent passer pour avoir accès au bonheur : les deux personnages ont appris un nouveau moyen de regarder les choses et de les comprendre en leur attribuant à chacune la

valeur adéquate. Sisyphe a compris que ce qu'on fait n'est pas important, mais c'est la passion qu'on éprouve pour une certaine action qui en fait sa valeur. Le Petit Prince a appris que le temps qu'on perd pour un être, rend ce dernier spécial et unique ; en même temps, le Petit Prince, ou Saint-Exupéry qui a su redevenir enfant pour comprendre les choses comme elles sont vraiment, s'est rendu compte du fait que : « on ne voit bien avec le cœur, l'essentiel est invisible pour les yeux. »¹

En fait ce que les deux ont appris est que le secret d'une vie située sur le territoire du bonheur, ne signifie pas comprendre les choses ou les analyser, mais les prendre comme elles sont en s'étonnant qu'eux-mêmes vivent, parmi les autres choses animées par une volonté universelle et cosmique. Ils sont, après leurs expériences définitives, conscients de leur existence et ils sont devenus capables de saisir la joie d'être, la joie de coexister avec la magie de la nature.

Dans un monde absurde, l'absurdité ne peut pas être résolue parce qu'elle est génératrice d'une énergie. De plus, accepter l'absurde sans l'analyser et sans faire quelque chose envers lui, est l'exaltation de la vie, une passion de l'homme apparemment absurde.

Sisyphe et le Petit Prince sont passés au-delà de l'apparence des choses ; ils ont connu et expérimenté l'absurde et ils ont rejeté les préjugés en acceptant les coordonnées de l'inexplicable, qui sont *ici* et *maintenant* : le futur n'existe pas, le passé n'est juste qu'un souvenir ; et ce qui compte est de vivre chaque instant en agrandissant le mystère qui nourrit les êtres avec son énergie ; comme le poète Horace le chante, cueille le jour présent et sois le moins confiant possible en l'avenir.

Dans chaque chapitre du *Petit Prince* est décrite une rencontre qui laisse celui-ci perplexe quant au comportement bizarre des grandes personnes. La façon d'agir adoptée par les adultes est absurde ; et la raison est surévaluée. Si on applique la raison aux choses absurdes, on arrive au non-sens, on se heurte à nos limites, qui nous rendent

¹ Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Éd. Gallimard, 1993.

obsédés, provoquant un traumatisme psychique. Le seul résultat donné par la raison est toujours l'incertitude qui est, paradoxalement, le plus grand ennemi de la raison humaine. Elle est faible face aux pouvoirs de l'inconnu ; et ainsi l'homme trop rationnel se perd dans l'artifice, n'accédant jamais à la vérité ; il est si perdu qu'il lui est impossible de se rendre compte de son échec ; et, en conséquence, il vit mécaniquement.

Les grands hommes ressemblent aux dieux qui ont puni Sisyphe. Ces dieux s'agitent sous l'impulsion de la colère et ils font des fautes qui sont caractéristiques des hommes mûrs. À cause de leur aveuglement pour voir la sensibilité et pour trouver le bon chemin dans le labyrinthe de Dédale, signifiant l'existence, les dieux pensent que Sisyphe est comme eux ; et ils sont mis face à l'incompréhensible quand il leur montre qu'une punition peut être le cheminement vers le bonheur. Sans l'absurde de l'existence, le bonheur n'existerait pas, parce que la réalité dessinée par ces deux termes est liée par une interdépendance. Ces deux termes sont fortement liés l'un à l'autre, et en même temps, sont très relatifs. Le bonheur présuppose l'absurde qui le contient ; et le sentiment de l'absurde même est contenu dans le bonheur. L'absurde est la face cachée d'une réalité ou d'une dimension existentielle nommée dans son essence, bonheur. Les termes antagoniques dépendent l'un de l'autre et, en ayant l'expérience enchaînée de leur réalité, on acquiert la puissance de sentir quelque chose d'étrange né de cette combinaison. Le passage brutal du grotesque au sublime exalte l'esprit humain et le comble de bonheur – et c'est ce qui se passe avec le Petit Prince et Sisyphe : ils ont reçu des ailes qui les portent vers la liberté absolue.

Cet absurde, qui choque à chaque instant, peut être vu comme une sorte de jeu de stratégie à l'aide duquel on comprend l'éphémère de la vie matérielle. Mais comme c'est justement un jeu, on est dégagés, on sent la joie d'être joueur en espérant qu'on va gagner la partie, à la fin de laquelle on retrouve l'éclatant bonheur où l'on dépasse toutes les limites humaines. C'est, en fait, un jeu existentiel.

Par rapport à Sisyphe, le Petit Prince, pendant son jeu absurde, qui le mène parmi les grands hommes et leurs bizarreries, dans ce désert humain, rencontre des personnages-clés comme : le serpent qui lui explique les règles du jeu et l'éphémère de la matière ; le renard qui lui ouvre l'âme vers l'éternité spirituelle ; et, à la fin, l'aviateur, le seul être humain qui vit dans le désert des hommes et qui est digne d'être homme, avec lequel le Petit Prince partage un peu de son éternité conquise. Après les sept jours symboliques passés avec lui, l'enfant finit le jeu initiateur en partant vers sa planète, son petit lieu magique qui est l'auberge de l'amour, de la liberté et du bonheur bien mérité. En fait, il s'agit de la rencontre de l'âme de Saint-Exupéry comme homme mûr (l'aviateur) avec l'âme du même Saint-Exupéry quand il était enfant (le Petit Prince), rencontre par laquelle l'adulte se rappelle de son enfance et de la magie de celle-ci et se souvient aussi que le bonheur a été et est toujours à côté de lui.

Sisyphe a été choisi comme l'instance suprême qui sert d'intermédiaire face à la superficialité des dieux qui ont châtié Sisyphe. Il s'est réveillé un jour à côté de son rocher devant une mission absurde, mais il a toujours eu le choix : soit de se laisser torturer par son supplice, soit de le transformer en objet de liberté et de but pour une vie heureuse. Bien sûr, aidé par son imagination, il a choisi d'être heureux, malgré la volonté des dieux cruels. C'est l'intuition qui compte, et non pas l'intelligence rationnelle. Il a appris comment aimer son rocher, de même façon que le Petit Prince a réalisé qu'il aime sa planète et sa Rose.

Ils ne vivent plus dans un jeu de stratégie, mais ils jouent avec l'éternité qui se situe d'un côté sur la petite planète soumise au désir du Petit Prince, et de l'autre côté, sur la pierre et la montagne contrôlées par le libre arbitre et la volonté de Sisyphe. La planète et le rocher sont devenus les instruments du bonheur, les pylônes de deux destins heureux.

Ces deux révélateurs de l'existence spirituelle comprennent finalement qu'on ne doit pas aller très loin pour trouver le bonheur et ne

pas faire grand-chose pour être heureux. Ainsi, ils ont cherché autour d'eux la magie existentielle qui leur a offert le ciel et l'éternité.

Sisyphé et le Petit Prince sont deux êtres spéciaux à cause de leur statut : le premier est demi-dieu et le second prince. Ce fait leur donne des destins singuliers, liés fortement à une autre dimension de l'existence qui n'est pas accessible aux hommes ordinaires. L'idée de royauté est ainsi associée à la divinité, l'instance suprême. Dans ce contexte, ils ont été soumis à certaines épreuves spirituelles à la fin desquelles ils ont démontré leur supériorité face au destin et à l'absurdité : Sisyphé est heureux dans son supplice, et le Petit Prince est devenu libre et sage de point de vue émotionnel en faisant la différence entre l'apparence des choses et leur essence ; en fait, il regarde désormais le monde avec le cœur et non pas avec ses yeux.

Selon la théorie solaire, Sisyphé représente le soleil qui se lève chaque jour pour replonger les soirées sous l'horizon et pour laisser la place au voile de la nuit avec ses étoiles. Ici, intervient le Petit Prince qui demeure au firmament, souriant parmi les astres en étant lui-même une étoile très lumineuse. Son sourire a pris la forme d'une poussière magique placée sur toutes les étoiles pour embellir et ensorceler la nuit.

Ces personnages sont devenus les symboles de l'éternité qui est formée du mélange de ces deux substances magiques : le sentiment de l'absurde et le bonheur. Ils sont les signes de l'ordre cosmique, les astres nous rappelant à chaque instant que le bonheur est à côté de nous, caché sous l'absurdité apparente du monde.

Références bibliographiques :

Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphé*, Paris, Éd. Gallimard, 1994.

Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Éd. Gallimard, 1993.

Eugen Drewermann, *L'essentiel est invisible. Une lecture psychanalytique du Petit Prince*, Paris, Éd. du Cref, 4^e éd., traduit de l'allemand par Jean-Pierre Bagot, 2001, après l'original : Eugen Drewermann, *Das Eigentliche ist unsichtbar. Der kleine Prinz tiefenpsychologisch gedeutet*, Herder, Freiburg, 1984.

Beyle et Haydn

Francis CLAUDON

Université Paris-Est (Paris XII)

claudon.francis@wanadoo.fr

Résumé : La « Vie de Haydn » n'a pas bonne réputation. Cet ouvrage de H. Beyle, pas encore devenu Stendhal, publié en 1814, d'ailleurs sous le pseudonyme de « Bombet », est un plagiat des *Haydine* de Giuseppe Carpani. Les deux hommes ont d'ailleurs beaucoup polémique l'un contre l'autre dans les années qui suivirent immédiatement cette publication. Comme Carpani, beaucoup d'anciens Stendhaliens, des musicologues de renom (Romain Rolland, par exemple), ont tenu cette ré-écriture en piètre estime ; ils ont inventé mille et une ruses, soit pour excuser Beyle, soit pour minorer cet ouvrage par lequel pourtant Beyle accédait, pour la première fois, à la publicité (dans tous les sens du terme). Mais en cette année Haydn, anniversaire de la mort du musicien, et anniversaire de la visite de Beyle à Vienne, avec Napoléon (Wagram, 1809), un ré-examen s'impose. Il montrera que Beyle n'a pas du tout visité Vienne en touriste ou en amateur. Il était conscient des enjeux politiques et culturels de la guerre franco-autrichienne ; il y a participé, à sa manière, sur le moment, mais aussi un peu plus tard, en écrivant précisément cette « Vie de Haydn ». Car Carpani était un partisan acharné des Habsbourg et de l'absolutisme. De son côté Haydn était un enjeu culturel international de taille : l'Autriche, évidemment, l'Angleterre, mais aussi la France ont cherché à se l'approprier, à le faire entrer dans leur orbe. Beyle a donc « francisé » Haydn (d'où la rage de Carpani). Mais il est un autre problème qui surgit simultanément : on accuse Beyle de n'avoir aimé que l'opéra et d'avoir parlé de Haydn sans le connaître. Il est certes difficile de préciser ce que Beyle a exactement connu et entendu de Haydn, mais on peut supposer une connaissance meilleure que ce que l'on supposait, un sentiment assez juste aussi, qui se cache justement dans les passages où Beyle s'est écarté de sa source Carpanienne. Cela, c'est la connaissance du contexte, de l'histoire, du moment et le sens de la musique qui, seuls, peuvent nous l'enseigner.

Mots-clés : Beyle, Stendhal, Haydn, Carpani, Napoléon, musique

Notre vision du séjour d'Henri Beyle à Vienne en 1809 souffre d'une double déformation.

Nous avons tendance, par exemple, à en faire un voyage sentimental où le soupirant de la « comtesse Palfy » aurait surtout rêvassé à l'amour, à Mozart, en promenant sa dame des collines boisées

de la Forêt Viennoise (*Wiener Wald*) aux soirées d'opéra du Theater an der Wien. Pourtant notre Céladon avait une maîtresse-Babet — bien vivante, et pas si énigmatique¹.

En second lieu, obsédés que nous sommes par la question des plagiat, par les démêlés postérieurs avec Carpani nous minorons les *Vies*; surtout nous occultons le vrai visage de Haydn; nous l'embaumons, en quelque sorte, en compagnie de Mozart et de Métastase morts bien auparavant, dont les personnalités artistiques ne souffraient plus du tout de méconnaissance ou de contestation intellectuelles en ce début du XIX^e siècle. Or non seulement Haydn est mort pendant l'occupation française à Vienne, mais encore il a été mêlé, de par sa stature artistique déjà, de par sa carrière austro-hongroise ensuite, au mouvement général de la politique, aux questions d'indépendance nationale. Certes Beyle - à quelques semaines près - n'a pas pu rencontrer Haydn, pourtant ce dernier était pour notre auteur une personne humaine, vivante, voire familière. C'est l'avantage du séjour de 1809 d'avoir fourni une matière toute frémissante à celui qui devait - sous le pseudonyme de Bombet - commencer sa carrière d'auteur et ses publications en risquant une *Vie de Haydn*.

Malheureusement le problème demeure assez complexe ; certes nous n'en sommes plus à défendre ou excuser Beyle d'avoir plagié, mais la question n'est pas seulement unilatéralement stendhalienne ; il reste à apprécier la place de Haydn -musicien peu joué au théâtre - dans la vie intellectuelle du début du XIX^e siècle. Stendhal, comme Carpani d'ailleurs, doivent être replacés dans un flux de publications et de recherches diverses. Depuis Daniel Muller et Romain Rolland², le dossier du procès s'est épaissi ; il y a eu les éditions de Richard Coe³, de Suzel

¹ De son vrai nom Babette Rothe, actrice du Theater an der Wien. Cf. Manfred Naumann, *Stendhals Deutschland –Impressionen über Land und Leute*, Weimar, H. Bohlau, 2001, *passim* & François Michel, *Fichier stendhalien*, G. K. Hall, Boston, 1964.

² *Vies de Haydn, Mozart et Métastase*, préface de Romain Rolland, texte établi et annoté par Daniel Muller, postface de Victor Del Litto, *Œuvres complètes*, t. 41, Lausanne, 1970, Cercle du bibliophile.

³ *Stendhal : Lives of Haydn, Mozart & Metastasio*, translated by Richard N. Coe, London, Calder, 1972.

Esquier⁴, on a assisté surtout à une ré-appréciation musicale et musicologique de Haydn ; en cette année du bicentenaire de la mort du compositeur il faut rappeler les recherches modernes de Marc Vignal⁵, les nécrologes de Griesinger, de Dies⁶. En Hongrie, en Autriche, plusieurs expositions auront été consacrées au grand musicien ; la plus importante, à Eisenstadt, au Burgenland (ou Hongrie autrichienne), dans la « capitale » des princes Esterhazy, insiste sur la place centrale, le rôle de carrefour, le goût du « crossover », de Haydn⁷ ; une seconde à Vienne dans l'ultime demeure du faubourg de Gumpendorf retrace le courant d'opinion de l'époque ; or cette opinion européenne était enthousiaste de Haydn, beaucoup plus que ce qu'avait connu Mozart, beaucoup plus que ce qui s'est passé du vivant de Beethoven. Le *maestro* Harnoncourt n'hésite pas à dire que les *Haydine* de Carpani, qu'on vient de retraduire en allemand, sont le meilleur accès à la compréhension de ce monument de la musique occidentale moderne⁸. Alors, Bombet avait-il tort ? Beyle n'avait-il pas le sens de l'histoire ? Quelle idée de se braquer sur un plagiat, comme si tous les journalistes, toujours, ne s'inspiraient pas mutuellement... Et quelle myopie de ne pas ressusciter ce courant d'enthousiasme général du temps passé. Carpani a eu des rivaux, il n'ignorait pas ses devanciers germanophones. Quelle image avait-on, à l'époque, du phénomène Haydn ? Et peut-on parler d'une influence de Haydn – sinon de sa *Vie* - sur la formation des idées d'un Stendhal qui n'existe pas encore ? Telles sont quelques unes des questions que cet anniversaire fait remonter au premier plan.

⁴ *Stendhal : L'Âme et la musique (Vies de Haydn, Mozart et Métastase, Vie de Rossini, Notes d'un dilettante)*, édition présentée et annotée par Suzel Esquier, Paris, Stock, 1999.

⁵ Marc Vignal, *Joseph Haydn*, Paris, Fayard, 1988.

⁶ *Joseph Haydn. Premières biographies/* [Georg August Griesinger, Albert Christoph Dies, Nicolas Étienne Framery, Joachim Le Breton] ; trad. de l'allemand et présentées par Marc Vignal

Paris, Flammarion, 1996.

⁷ *Phänomen Haydn, 1732-1809*, Eisenstadt, Schloss Esterhazy Management, 2009, et *Haydn's Last Years*, Wien, Wien Museum, 2009. À Budapest, le Musée des Art Décoratifs se consacre à « *Haydn et le temps* » (le temps des horloges, du métronome, le temps qu'on mesure, en musique aussi) ; à Fertöd cf. infra note n° 24.

⁸ Giuseppe Carpani, *Haydn, Sein Leben*, übersetzt von Brigitte Fürstenauer, mit einem Vorwort von Nikolaus Harnoncourt, Sankt Pölten, Residenz Verlag, 2009.

Pour retrouver ces conditions et étayer ce point de vue il convient de retracer un peu les circonstances concrètes de la guerre et l'occupation à Vienne en 1809, d'y remettre Haydn en scène pour pouvoir ensuite relire, avec le relief et la vivacité qui s'imposent, non seulement certains passages de la *Vie* mais aussi bien d'autres petites notations éparses dans l'ensemble des écrits stendhaliens.

La Grande Armée à Vienne

Au moment où Napoléon Bonaparte entraîne – pour la seconde fois - les armées françaises à Vienne (10-12 mai 1809) tout un cortège civil, intéressant, intéressé, l'accompagne. Et beaucoup se trouvent liés à Beyle d'une manière ou d'une autre. Il n'est pas indifférent de confronter leurs impressions aux souvenirs de notre auteur, dans la mesure, surtout, où elles touchent de près ou de loin l'histoire de Haydn.

Par exemple, il y a Maret, duc de Bassano, peut-être le Maréchal Soult, et le réquisitionnaire en chef : Vivant Denon, directeur du Musée Impérial ; ce n'est pas encore le supérieur hiérarchique de Beyle mais c'est lui qui entraîne le commissaire des guerres aux funérailles de Haydn, dans l'église du couvent des Ecossois, (le Schottenstift), sur la Freyung ; deux versions de l'événement existent⁹, elles se corroborent :

Pour se consoler du malheur de vendre ses chevaux [...] M. Darlincourt fit la vie de Haydn, Mozart et Métastase ; il avait réellement assisté au convoi de Haydn, à Vienne, en mai 1809. Il y fut conduit par M. Denon.¹⁰

Pourquoi Vivant Denon et tant d'officiels français se sont-ils rendus là ? Lui aussi, membre de l'Institut de France, Denon entendait sans doute rendre hommage à un confrère, à l'artiste qui avait été nommé, dès la fin de la Révolution, le 26 décembre 1801, membre de cette même compagnie :

⁹ Lettre à Pauline Périer-Lagrange, du 25 juillet 1809 (*Correspondance*, Paris, La Pléiade, I, 1968, n° 373, p. 536) et note suivante.

¹⁰ *Œuvres intimes*, Paris, Pléiade, 1982, t. II, p. 971, « M. Darlincour ». Carpani va dans le même sens : « Intervennero alla sacra funzione molti distinti personaggi appartenanti all'armata francese e i primi signori della città (*Le Haydine*, Padova, 1823, Tipografia della Minerva, p. 262).

À M. Haydn, célèbre compositeur de musique, à Vienne, Monsieur, l'Institut National des sciences et des arts, dans sa séance générale de ce jour vient de vous élire associé étranger, pour la classe de Littérature et Beaux-Arts.¹¹

Il n'y avait là-dedans quasi-certainement rien de spontané ; au contraire, il s'agissait d'un geste de propagande, d'une courtoisie calculée. Les réalités autrichiennes internes n'étaient nullement oubliées dans le comportement quotidien des Français ; ces derniers avaient déjà lancé cette opération de charme au moment d'Austerlitz, plus exactement le 20 juin 1805 :

Je désirerais, Monsieur, que vous prissiez assez d'intérêt à la classe des Beaux-Arts de l'Institut de France pour lui faire part de vos savantes observations sur l'art que vous professez avec tant de gloire en Europe.¹²

Nous saisissons ensuite l'ambiance de cette seconde campagne grâce au témoignage d'un autre voyageur : le pharmacien Cadet de Gassicourt, employé dans les services de santé de la Grande Armée. Son *Voyage en Autriche, en Moravie et en Bavière*, publié à Paris en 1818, fournit un intéressant tableau des curiosités de la vie viennoise.¹³ Daru y paraît¹⁴ ; on peut estimer que Beyle y figure aussi, anonymement ; par exemple, au hasard d'un relais de poste, lorsque les voitures de tout ce petit monde fort dégourdi se rencontrent pour un soir :

Nous étions réunis à deux secrétaires du cabinet de l'Empereur, au payeur de la Couronne et au Préfet du Palais ; nous fîmes gaîment un grand lit de paille, pour nous coucher tous ensemble, sans quitter nos uniformes, bien persuadés que le lendemain serait marqué par quelque grand événement.¹⁵

Le *Voyage* de Cadet nous détaille les monuments les plus remarquables, ceux dont Beyle - ou Denon - ne parlent pas ou ne veulent pas parler ; ainsi notre pharmacien admire les statues qui parsèment la ville, en particulier celle de Joseph II, devant la Bibliothèque impériale et royale¹⁶ ; il visite consciencieusement les églises, la cathédrale Saint Etienne évidemment, les sanctuaires baroques de Saint Pierre, de Saint Charles Borromée, Saint Michel,

¹¹ Vignal, *Biographies*, p. 253.

¹² *Ibid.*, p. 253.

¹³ Stendhal le cite dans *De l'Amour*.

¹⁴ Cadet, *Voyage*, Paris, 1818, p. 309.

¹⁵ *Ibid.*, p. 249.

¹⁶ *Ibid.*, p. 165.

église paroissiale de la Cour ; chez les Augustins (précisément là où Marie-Louise va épouser Napoléon un an plus tard) il s'extasie devant une magnifique réalisation de Canova :

Le mausolée de Christine, duchesses d'Albert, est un chef-d'œuvre de Canova. Je suis allé dix fois pour le voir et chaque fois il m'a fait un plaisir nouveau. Nous ne possédons rien en France qui puisse lui être comparé [...]. On ne peut s'imaginer que ces belles figures qui s'acheminent tristement vers cette pyramide égyptienne, dont la porte ouverte laisse entrevoir le sépulcre de la duchesse, soient des figures allégoriques. Leur mélancolie est si vraie, leurs attitudes si naturelles qu'on les prend pour les enfants, pour les sœurs de Christine. Ce génie étendu qui pleure sur un lion consterné est si beau qu'on lui pardonne d'être là¹⁷.

Je ferai remarquer, en passant, que le journal de Félix Faure, venu voir son ami Beyle, comporte la même remarque : « Je n'ai encore vu que l'admirable mausolée de Marie-Christine (de Canova). Je le suis allé visiter tous les jours. »¹⁸ Cependant Denon, dans ses lettres à Bettine, ne parle pas de ce mausolée ; Beyle, pour sa part, n'évoque le nom de Canova, qu'à partir de 1810...¹⁹ Quelle en est l'explication ? Comment se fait-il que ni Beyle ni Denon n'aient compris dès ce moment la nouveauté de l'artiste ?

De même pour le château de Laxenburg : Cadet, pour sa part, éprouvait en visitant ce domaine très intéressant des sentiments romantiques :

Un bosquet plus considérable et fort curieux est celui des ruines. Autour d'un bassin en partie dégradé sont les restes d'un temple et d'un aqueduc, des colonnes tronquées, des statues brisées, des tombeaux, des bas-reliefs, des vases mutilés. Plusieurs inscriptions latines, et la mousse qui couvre une partie de ces débris, leur donnent l'aspect de fragments antiques²⁰.

Beyle y est passé, mais sa lettre à Pauline du 25 juillet 1809 donne peu d'explications sur ce haut lieu artistique ; on se demande s'il a compris l'originalité du Franzensburg, qui est un des premiers exemples du *gothic revival*²¹; la chambre de tortures, la salle des chevaliers, la galerie des empereurs du Saint Empire, font de ce castel fantaisiste et

¹⁷ *Ibid.*, p. 168.

¹⁸ Cf. Stendhal in *O.I.I.*, p. 1050.

¹⁹ Cf. *Corresp.* Paris, Gallimard, 1968, Pléiade, I, 567, et *Journal* des 9 mai, 10 juin 1810, 27 septembre 1811, quant à la publication c'est dans la lettre XXII de *Haydn* que le nom de Canova se trouve cité.

²⁰ *Ibid.*, p. 192.

²¹ *Ibid.*, p. 192/3.

fantastique, entouré d'eaux et de frondaisons, une promenade délicieuse, précisément en ces chaudes journées de juin 1809 :

C'est là, dit-on, et sur les bords de la route que, pendant l'été, l'Empereur et les Archiducs se plaisent à dîner au milieu des bons bourgeois de Laxenburg, n'ayant pour défense que quatre ou cinq gardes-chasse. Aimable confiance qui fait l'éloge des princes et du peuple.²²

Il faut préciser que Laxenburg se trouve au bord de la route qui mène à Eisenstadt, la capitale des princes Esterhazy, dont Haydn a si longtemps été le maître de chapelle. Or ce contexte appelle quelques explications supplémentaires.²³

Lorsque les armées françaises entrent à Vienne en mai 1809, elles s'emparent des imprimeries et des moyens d'information ; la *Wiener Zeitung*, par exemple, était ainsi devenue un journal d'occupation, reproduisant en allemand les bulletins de la Grande Armée ! Pour faire pièce à cette propagande le gouvernement autrichien replié à Olmütz (aujourd'hui Olomouc en République Tchèque) fonde l'*Oesterreichische Zeitung*. La rédaction est dirigée par Friedrich Schlegel, l'ami et le compagnon de voyage de Madame de Staël ; l'impression est réalisée sur des presses militaires confiées, comme la censure, à l'autorité directe du généralissime l'archiduc Charles, et installées en Hongrie du côté de Pressburg (Pozsony/Bratislava), capitale officielle du Royaume de Hongrie²⁴. Ceci explique, au moins en partie, les opérations militaires qui débordent dans ce royaume aussi, jusqu'à Raab (Győr). La presse de guerre autrichienne insistait beaucoup sur les dégâts et pillages occasionnés par la France. Par exemple, on a dans le n° 3 en date du 1^{er} juin, un article sur le comportement scandaleux des Français vis à vis des propriétaires hongrois ; un noble nommé Feyks les a reçus courtoisement, leur a livré les réquisitions demandées ; mais en retour,

²² *Ibid.*, p. 196.

²³ Voir F. Claudon : « *Diplomates, espions ou réquisitionnaires? Les Français à Vienne* » in *Vivant Denon, actes du 4^o colloque de Chalon sur Saône*, recueillis par B.Bailly et F. Claudon, Chalon, UTB, 2003.

²⁴ Voir la carte d'Ignaz Müller, *Mappa Geographica Magnae Hungariae*, p. 18, in *Nikolaus I.Fürst Esterhazy, « der Prachtliebende » und seine Zauberwelt*, Catalogue de l'exposition du même nom, Fertöd-Esterhaza, Schloss Esterhazy, 2009, Ungarische Verwaltung der staatlichen Baudenkmäler, sous la direction de Kalman Varga.

« Zur Erwiderung ward er ausgeplündert und seine Gestüte hinweggeführt » (il a été complètement pillé et ses chevaux lui ont été enlevés). Denon n'a-t-il pas cherché en même temps les tableaux du Musée Impérial cachés effectivement par là ? Comme Vienne, Pressburg a été passablement bombardée, ainsi que le dénonce avec véhémence le troisième numéro de cette *Oesterreichische Zeitung*.

Un autre article, encore plus piquant, dans le numéro du 13 août 1809, ironise sur les intrigues françaises visant à débaucher les Magyars loyaux sujets de l'Empereur François. Schlegel se moque de la sottise des agents napoléoniens qui méconnaissent le patriotisme hongrois (« mit einer grossen Unkenntnis der edlen ungarischen Nation ») ; car le résultat est tout le contraire de ce qui était visé, « noch ein Sporn mehr zur Anstrengung aller Kräfte der Nation gegen den gemeinschaftlichen Feind gewesen sein » (encore une incitation supplémentaire pour le rassemblement de toutes les forces de la nation contre l'ennemi commun). Henri Beyle a été l'un de ces agents d'influence, comme il l'avoue dans la lettre à Pauline du 25 juillet : « Dernièrement j'ai été chargé d'une mission en Hongrie ; je me suis promis en sortant de Vienne de ne plus songer pendant vingt quatre heures à ce qu'il renfermait. »²⁵

Quel est vraiment, pour Beyle, l'intérêt d'avoir assisté au service de la Schottenkirche sinon de frapper, avec d'autres civils, l'opinion viennoise, de jauger l'importance sociale, artistique, politique des Esterhazy, que Napoléon envisageait de substituer aux Habsburg sur le trône hongrois²⁶, de souligner le caractère international de leur ancien maître de chapelle ?

Haydn et les Français

D'abord de par la situation de son quartier, la paroisse de Maria-Hilf (Marie Auxiliatrice, fort bien nommée en l'occurrence), Haydn s'est

²⁵ Stendhal, *Correspondance générale*, Genève, 1988, Slatkine, t. I., p. 838.

²⁶ Le prince Anton Esterhazy est affirmatif sur ce point. Cf. catalogue, expo. Esterhazy, *op. cit.* p. 5 ou Carpani (« *Prima di fare del principe Esterhazy un Sovrano, probabilmente con questa intenzione* », éd. citée, p. 278).

trouvé littéralement en première ligne. La maison située aujourd'hui dans la Haydngasse, - jadis appelée Steingasse - à quelques mètres du boulevard circulaire (le *Gürtel*) se situait aux avant-postes autrichiens. Lorsque commence le bombardement français, le 10 mai, c'est d'abord cette position qui est visée. Des boulets tombent sur ce petit quartier jusqu'alors si calme et causent quelques dommages à l'habitation²⁷.

Alors, suivant tous les chroniqueurs, le compositeur sort de sa torpeur ; il raffermi le courage de ses familiers ; Bombet ne parle pas de ce détail, mais Dies suivi par Carpani, cite une phrase qu'aurait prononcée Haydn²⁸. Le vieux musicien joue sans arrêt l'hymne impérial, « Gott erhalte unseren Kaiser Franz » inventé par lui-même d'après un *lied* populaire quelques années auparavant. On a parlé de sénilité, mais en réalité, cela semble plutôt une manifestation de patriotisme et de loyalisme, dans le même genre que Friedrich Schlegel avec son *Oesterreichische Zeitung*.

Quand cessent les bombardements l'occupation commence : les Français dispensent Haydn de l'obligation de loger un militaire ; Elssler, le copiste secrétaire de Haydn, exagère, peut-être, en parlant de deux grenadiers qui se seraient trouvés en faction à la porte de la maison. En revanche il est avéré qu'un officier de hussards, le capitaine Clément Sulemy²⁹ se présente le 25 mai chez le compositeur ; pour lui témoigner son admiration il lui chante un air de *la Création* dans sa traduction italienne. Or cette traduction est tout simplement l'œuvre de Giuseppe Carpani... À vrai dire quel Français ignore que c'est un soir de décembre 1800, pour la première interprétation parisienne de cet oratorio, à laquelle assistait Bonaparte, que se produit l'attentat de la rue Saint Nicaise, avec la machine infernale de Cadoudal ? Bombet rappelle le fait³⁰, comme Carpani et Dies. Le jeune Beyle n'assistait pas à cette première audition, mais il a entendu la reprise de l'œuvre, en avril

²⁷ Cf. Vignal, *op. cit.*, p. 727.

²⁸ « Enfants, qu'avez-vous à craindre? Là où se tient Haydn, aucune catastrophe ne peut se produire » cité dans : Vignal, *Haydn*, p. 727.

²⁹ Vignal, *Haydn*, p. 730.

³⁰ *Vies*, ed. Esquier, p. 126, lettre XIX.

1811³¹, au cours d'un concert dans lequel chantait sa maîtresse Angéline Bereyter : « La bonne musique me fait penser à mes torts. Hier je voyais, pendant la Création ce que je dois [...] à beaucoup de gens. »³² On peut rêver un peu. Je me demande si Babet Rothe n'avait pas la même voix et n'aurait pas chanté le même répertoire qu'Angéline.

En tout cas la réception de Haydn en France a été un phénomène de première importance. J. Mongrédien puis A. Dratwicki ont brillamment expliqué les phases de cette opération³³. Mais il faut insister également sur Reichardt³⁴, l'ami du général Moreau et aussi sur deux Français : Nicolas-Etienne Framery, compositeur, collectionneur, musicographe et Joachim Le Breton, secrétaire de l'Institut³⁵. Voici quelques extraits de la lettre inspirée par Framery, publiée dans *le Moniteur* du 26 juillet 1801 :

De Paris ce 1 Thermidor an IX de la République Française :
Les artistes François réunis au Théâtre des Arts pour exécuter l'immortel ouvrage de la Création du monde (sic) composé par le célèbre Haydn, pénétrés d'une juste admiration pour son génie, le supplient de recevoir ici l'hommage du respect, de l'enthousiasme, qu'il leur inspire [...] Il ne se passe pas une année qu'une nouvelle production de ce compositeur sublime ne vienne enchanter les Artistes, éclairer leurs travaux, ajouter au progrès de l'art, étendre encore les routes immenses de l'harmonie et prouver qu'elles n'ont point de bornes, en suivant les traces lumineuses, dont Haydn embellit le présent et sait enrichir l'avenir.³⁶

Dans ce contexte nous serions myopes de réduire le problème des *Vies* à une sorte de duel personnel exacerbé entre Bombet et Carpani. Bien avant cette querelle tout le monde écrit sur Haydn, surtout en

³¹ *O. I.*, I, p.673.

³² Voir la note intéressante de VDL, p. 1403 : « Grand concert vocal et instrumental donné le 21 avril 1811 au Théâtre de l'Impératrice : 1^opartie: Symphonie militaire d'Haydn [...] 2^o partie : la Création, par Crivelli, Porto, Angrisani et Mmes. Festa, Barilli, Sevesti, Bereyter, et chœurs » (*Journal de l'Empire*, 22. 4. 1811).

³³ Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme*, Paris, Flammarion, 1986, p. 307-330, et Alexandre Dratwicki, « La réception des symphonies de Haydn à Paris, nouvelles perspectives », in *Annales historiques de la Révolution française*, <http://ahrf.revues.org/documents2083.html>, mis en ligne le 15 juin 2008, consulté le 22. 10. 2009.

³⁴ Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe*, Amsterdam, 1810; le même a écrit précédemment des *Vertraute Briefe aus Paris* traduites en français par Laquante sous le titre *Un hiver à Paris sous le Consulat*, Paris, Plon, 1896. Il existe un reprint, Paris, Taillandier, 2003.

³⁵ On les retrouve cités et présentés dans Vignal, *Biographies*.

³⁶ Lettre citée d'abord par Griesinger, reprise dans Vignal, *Biographies*, p.98. On appréciera l'allusion discrète aux Symphonies « Parisiennes » (Hoboken n°82 à 87) composées sous l'Ancien Régime, en 1785/6, pour la société de concerts de la Loge Olympique, de la rue de Cléry.

France, tout le monde connaît le *maestro* ; on l'admire, on le joue. Lui-même en était d'ailleurs conscient, ainsi qu'il l'écrit, discrètement, dans son esquisse autobiographique, il est vrai antérieure : « Dans le style de chambre, j'ai eu le bonheur de plaire à presque toutes les nations sauf les Berlinoises. »³⁷ Les publications de ses œuvres sont nombreuses, les concerts symphoniques - qui deviennent alors ces manifestations publiques que nous fréquentons encore aujourd'hui - comportent inévitablement l'une ou l'autre de ses compositions :

Tout le monde connaît les symphonies de Haydn, devenues une partie obligée de tous les concerts. L'unité du plan, la clarté et la variété des développements, la richesse de l'orchestration, la vivacité des coloris permettent d'entendre tous les jours ces délicieuses compositions sans qu'on puisse s'en rassasier³⁸.

Ou, sous la plume de Carpani : « la semplicità della melodia, l'ordine [...] la simmetria del tutto »³⁹.

Par exemple lors d'une des séances des fameux concerts de la rue de Cléry, en janvier 1803, faute de pouvoir accueillir Haydn, effrayé par le voyage, c'est le prince Esterhazy qui reçoit solennellement les musiciens et les autorités. Le prince offre à cette Société musicale quelques manuscrits que Haydn a choisis spécialement : un *Te Deum*, un *Offertoire*, une *Messe des Morts*. En retour on lui fait remettre une médaille d'or (gravée par Nicolas Marie Gatteaux⁴⁰) ; au cours de la cérémonie qui suit on couronne de laurier le buste de « l'immortel Haydn »⁴¹.

Si bien qu'il n'y a aucune originalité à ce que Beyle ait connu Haydn, à la fois assez bien mais seulement par l'effet de la mode. Du même coup peut-être ne s'est-il pas senti obligé d'expliquer ce qu'il entendait, de préciser comment il l'entendait ou bien ce qu'il en pensait... D'où par exemple cette note du *Journal* en date du 4 mars 1802 : « À sept heures du soir elle s'exerçait à répéter une symphonie d'Haydn qu'elle devait jouer le même soir chez Mme. Périer. »⁴² Ne nous

³⁷ *Esquisse autobiographique* (1776) in Vignal, *Biographies*, p. 46.

³⁸ Joachim Le Breton, in Vignal, *Biographies*, p. 312.

³⁹ Carpani, *Haydine*, lettre XV, p. 262.

⁴⁰ Cf. le catalogue *Haydn's last years, op. cit.*, p. 44.

⁴¹ Mongrédien, *op. cit.*, p. 216.

⁴² *O. I.*, I, p. 34.

étonnons pas ; il ne s'agit pas d'une erreur. Les transcriptions et arrangements étaient nombreux.⁴³ Il me paraît évident que Haydn a été pour le jeune Beyle un objet bien réel, mêlé à son quotidien :

Je m'aperçois tous les jours, dans le monde, que les jeunes gens qui parlent le mieux sur tout n'ont pas d'opinion sur les artistes dont le hasard ou leurs mérites fait que l'on parle souvent. Je m'occupe donc à écrire un mince volume in-8°. Il contiendra les vies de :

1° Raphaël, Jules Romain, le Dominiquin [...]

2° Pergolèse, Durante, Cimarosa, Mozart, Haydn, une notice sur Canova [...]

3° Lope de Vega, Shakespeare ... (Journal, 10 juin 1810)⁴⁴

Ce genre de phénomène socioculturel se répétera plus tard avec Rossini et, dans un esprit différent, cela s'est passé aussi vis à vis de Mozart ou de Cimarosa que l'on n'a pourtant pas joués à Paris si vite, de leur vivant, et sur lesquels on n'a pas, pour l'époque, autant publié. De surcroît ils étaient déjà morts, avant que débute la très grande mode de Haydn, sous la Révolution.

Quant à préciser ce que Beyle a pu entendre, c'est une autre affaire. « Thèmes à être traités en fa mineur, comme la 8° symphonie de M. Haydn », ce genre d'apostille intime (*Journal*, 29 juin 1810) pose d'épineux problèmes. La 8° Symphonie, dite « Le Soir », est écrite en sol ! En revanche il en existe une autre dans la tonalité de fa mineur : le n°49, dite « la Passion » (1768), plus connue, et trois symphonies en fa : les n°58, 67, 79; enfin il y a surtout la symphonie n° 45 en fa dièse mineur, dite « les Adieux » (1772). Elle est la plus célèbre, la plus frappante de cet ensemble.⁴⁵

Il ne me paraîtrait même guère probable que l'Institut de France ait été mieux instruit, ou que le Concert des Amateurs ait été plus

⁴³ Voir par exemple le cahier, sans date, mais vraisemblablement du début 19° LE PETIT HAYDN, 12 PIÈCES chez Janin Frères. In-4°. Carré. Broché. 16 pages. Ornaments en couverture. Révision par H. Vaillant. Partition pour le piano. Ou bien, chez René Gilles, Paris, s.d. HAYDN ARRANGÉ ET DOIGTÉ PAR E. NÉRINI qui comporte des morceaux (souvent mal attribués) fort populaires, dans tous les salons, à savoir : Marche funèbre/Dernière pensée/Plaisir d'amour/Andante/Les moissonneurs (violon). In-8°. Carré. En feuillets. 12 pages de textes et partitions. Illustrées d'une gravure. Partition pour violon seul.

⁴⁴ *O. I.*, I, p. 595.

⁴⁵ Cf. Vignal, p. 1000, qui cite l'opinion du temps : « finale facétieux au cours duquel avant la fin tous les instrumentistes quittent peu à peu l'orchestre ». Il faut indiquer que A. Dratwicky est d'un avis différent ; il estime que c'est la symphonie n°100 (« Militaire ») qui « incarne un sommet de popularité » (art. cit. html. p. 2).

précis. Car, bien que tous les premiers biographes aient adjoint un catalogue à leur récit, il était approximatif, bien entendu, vu le contexte et les circonstances! Bombet, à son tour, inclut un catalogue fautif, évidemment, et je me refuse d'y voir une marque d'incompétence, une preuve supplémentaire de plagiat. Joachim Le Breton, Secrétaire perpétuel de l'Institut, indiquait, lui, plus prudemment, en 1810, que Haydn avait composé « plus de huit cents compositions, dont cent dix huit symphonies⁴⁶ » - Hoboken, l'auteur du catalogue actuel de référence n'en dénombre, pour sa part, que cent cinq!- d'où la pirouette conclusive du Secrétaire perpétuel qui qualifiait, dans un effet de manche, le *maestro* autrichien de « prince de l'harmonie »⁴⁷. Dans ces conditions il me semble nécessaire de souligner que Haydn était, pour l'époque, un sujet bien vivant, mais labile. La voie ouverte par les sociétés de concerts, les diseurs d'anecdotes, les soi-disant amis du *maestro*, n'était pas sans attrait ni sans licence. Il y avait un phénomène Haydn : à leur tour Carpani et Bombet pouvaient entrer en scène et chanter leur couplet.

Bombet vs. Carpani

On ne s'est pas interrogé sur le premier pseudonyme adopté par Beyle, d'autant que, dans la suite, les *Vies* paraissent sous d'autres noms d'auteur. Y aurait-il quelque rapport, outre une vague assonance, avec Babet Rothe, la maîtresse viennoise ? Babet a chanté au Theater an der Wien, par exemple dans *les Croisés — die Kreuzfahrer* — de Kotzebue, montés là début novembre 1809⁴⁸. Il est reconnu que le Theater an der Wien présentait seulement des ouvrages à la mode or Haydn se trouvait fort en vogue...

Mais ce théâtre où chantait Babet représentait des spectacles fort diversement conçus : des centons, des Singspiele, aussi bien que des

⁴⁶ In Vignal, p. 311.

⁴⁷ Vignal, *Biographies*, p. 313.

⁴⁸ *OI*, I, *Journal*, p.544 et cf. Coe, *Lives of Haydn...*, London, Calder, 1972, dont l'Index précise l'emploi que tenait Babet.

dramas. Lisa Feuerzeig dans son étude sur *Rochus Pumpernickel*⁴⁹ a établi que ce pot-pourri, créé pour le carnaval de 1809 – avant l'arrivée des Français - a ensuite été représenté cent quarante trois fois. Il n'a guère été surpassé que par *Don Juan* (probablement chanté en allemand), *die Zauberflöte*, *die Räuber* (drame bien connu de Schiller). Beyle a connu ces *Brigands* et il a vu, on le sait, le *Don Juan* du Theater an der Wien, qu'il appelle, le théâtre de Wieden (ce qui revient au même). L'établissement était, à l'époque, dirigé par un groupe de concessionnaires où l'on retrouve à peu près les mêmes nobles noms qu'à la Société des Liebhaber Concerte⁵⁰. Parmi les spectacles il y avait souvent aussi des ballets ou des soirées musicales où paraissaient de nombreuses œuvres de Haydn, soit arrangées, soit en version originale. On décompte huit fois Haydn pour l'année 1809⁵¹.

Giuseppe Carpani nous est maintenant assez connu et Richard Coe avait tout à fait raison d'insister sur le fait que Beyle devait détester une pareille créature⁵² : Italien acquis aux Habsbourgs, censeur des théâtres de Venise, adversaire déclaré de Napoléon et des libéraux qui se sentaient soutenus par ce dernier, Carpani est un peu comme le *marchese Del Dongo*, fuyard, froussard, venimeux. Or de même que le lieutenant Robert fait un enfant au *marchese* dans son dos, de même Beyle-ou Bombet- n'a pas hésité à lui voler... ses idées sur la musique, ses connaissances précises sur Haydn. Richard Coe puis Suzel Esquier ont plusieurs fois insisté sur le fait que les théories musicales de Carpani sont réellement devenues les idées de Stendhal⁵³. Mais n'en a-t-il pas été de même vis-à-vis de Destutt de Tracy ou Fauriel dans de *L'Amour*

⁴⁹ Quodlibets of the Viennese theater - par Lisa Feuerzeig, John Sienicki, Friedrich Satzenhoven, Wien, Franz Volkert ed., 2007, p. XIV.

⁵⁰ Sur ces *Liebhaber*, cf. Vignal, *Haydn*, p. 704.

⁵¹ Cf. Tia De Nora, *Beethoven and the construction of genius : musical politics in Vienna, 1792-1803*, London, University Press, 1997, p. 31.

⁵² Richard Coe : « *Stendhal et Giuseppe Carpani* » in: *Stendhal e Bologna* (a cura di L. Petroni, Atti del IX ° Congresso Stendhaliano a Bologna), Bologna, 1971-1973, t. II, p. 597 et sq.

⁵³ Suzel Esquier, *L'Âme et la musique*, op. cit., p. 13.

? Or personne dans ce cas n'a crié au plagiat ; on voit que le phénomène se répète mais il est toujours bien compliqué.

Car Beyle apporte à ses sources, copieuses et copiées, un éclairage distinct, personnel. D'où peut-être le prologue fantaisiste situé dans l'Ile de Wight ou ces étapes aux noms hautement symboliques qui s'appellent Salzbourg, Hallein, Baden. Carpani, en ce qui le concerne, était un homme de lettres, habitué aux salons des capitales, aux journaux du gouvernement, une sorte de La Harpe ou de Morellet, si l'on préfère. Bombet, lui, tient beaucoup à se présenter comme un *dilettante*, au sens premier et second du terme. « Dans une société plus riche et plus civilisée, ce n'est pas du fonds de l'histoire, mais de la manière de la conter, que celui qui parle attend une bonne récolte de jouissance de vanité. »⁵⁴

Par exemple il flotte une sorte de parfum rustique et frais dans la *Vie de Haydn* : « Êtes vous allé dans la vallée de Chamouny ? le Mont Blanc luit, au milieu des sommets voisins, couverts de neige comme lui... »⁵⁵. La forêt viennoise, les guinguettes où l'on boit le *Heuriger* bien frais se profilent à l'arrière-plan de la *Vie de Haydn* ; ainsi quand Bombet évoque certains passages des *Saisons* il est beaucoup plus fin que Carpani : « L'abattement, l'anéantissement de tout ce qui respire et même des plantes pendant la grande chaleur d'un jour d'été est parfaitement bien rendu »⁵⁶. Avant l'heure n'est-ce pas l'ambiance, le ton que l'on retrouve dans les chapitres nancéens et forestiers de *Leuwen*? Rien de tel dans les *Haydine* qui ne sont jamais poétiques ! Bombet humanise Haydn, en particulier en inventant un destinataire - Louis (Crozet?) - ce qui métamorphose le *factum* en roman par lettres :

De retour dans la capitale de l'Autriche, j'ai à vous apprendre, mon cher Louis, que la larve de Haydn nous a quittés. Ce grand homme n'existe plus que dans

⁵⁴ *Vie*, lettre VII, p. 58 dans l'éd. Esquier.

⁵⁵ *Ibid.* p.115.

⁵⁶ *Vie*, p. 137, alors que Carpani écrit simplement -XII^e lettre- : « Die Natur, die von der Übergrossen Hitze niedergedrückt ist, schmachtet dahin und vergeht » (la nature assommée par la trop forte canicule se pâme et se meurt, p. 195 de la traduction allemande citée supra) et, pour l'italien : « la natura oppressa dall'eccesso del calore si consuma, langue e vien meno » (*op. cit.* p. 35).

notre mémoire [...]. Il s'approchait de son piano, les vertiges paraissaient et ses mains quittaient les touches pour prendre le rosaire, dernière consolation⁵⁷.

La lettre XVI de Carpani comporte, elle aussi, les mêmes mots, ces mots que j'ai soulignés. Mais ils sont noyés dans trois longs paragraphes qui rendent l'ensemble pédant. Bombet condense, vivifie, humanise. Voilà qu'apparaît dès cette première publication l'aimable humour stendhalien.

A-t-on assez remarqué comment Bombet parle des familiarités de la noblesse viennoise ? Ces protecteurs de Haydn-Lobkowitz, Schwarzenberg, Erdödy, Esterhazy - qui deviendront ensuite ceux de Beethoven, ne sont pas de grands personnages gourmés. On les côtoie, on peut s'asseoir auprès d'eux : « J'y étais ! »⁵⁸ Cela est faux et Carpani n'ose pas se comporter ainsi⁵⁹, mais que cette hardiesse est efficace ! comme elle est littéraire et piquante ! La fameuse *Société des Amis de la Musique*⁶⁰, que ces aristocrates fondent à leurs frais - en 1812 - et qui continue d'exister de nos jours (*Gesellschaft der Musikfreunde*) formant un pilier très exclusif de la vie artistique viennoise, devient sous la plume de Bombet une aimable société de *dilettanti*⁶¹ ; chez Carpani ce sont plutôt des *clubmen*, des snobs et des financiers⁶². Voilà peut-être pourquoi, lors d'un fait aussi connu que le concert d'adieu de 1808, autour de la *Création*, Bombet décide, à mon avis tout à fait intentionnellement, qu'il a eu lieu au Palais Lobkowitz⁶³. Carpani ne sent pas ces subtilités socio artistiques ; il ne comprend pas ce phénomène de « crossing over », fort spécieux, intelligemment analysé dans le catalogue de l'exposition d'Eisentadt⁶⁴.

⁵⁷ Vie, Esquier, XXII, p. 147.

⁵⁸ *Ibid.*, lettre XVIII, p. 117.

⁵⁹ Carpani s'en est même pris à Framery pour un soi disant manque d'exactitude et de modestie : « Io compatisco davvero il signor Framery d'avere incontrato relatori si male istrutti o si poco esatti » (éd. cit., p. 281).

⁶⁰ Cf. Vignal, *Haydn*, p.704.

⁶¹ Esquier, p.117, lettre XVIII.

⁶² « dem Ergötzen anderer Liebhaber » (pour le plaisir des autres amateurs XI, 177).

⁶³ Carpani-lettre XI- rappelle que la première audition de la version en italien sortie de sa plume a bien eu lieu au Palais Lobkowitz, mais il n'ajoute aucun commentaire, alors qu'il savait certainement, que là aussi avait été créée la Symphonie n° 3 de Beethoven « Eroïca » ; il distingue seulement cette version italienne du concert solennel de 1808 à l'Aula Maxima de l'Université.

⁶⁴ *Phänomen Haydn : 1732-1809, op.cit.*, p. 235 et sq.: « Phänomen Haydn : Wanderer zwischen Kulturen » par Barbara Boisits.

Évidemment les faits historiques, les données intellectuelles demeurent. Beyle/ Bombet, trouve chez Carpani l'explication argumentée, de ce qu'il sentait confusément : l'opposition entre musique italienne - mélodique - et musique allemande - harmonique et contrapuntique. Il radicalise, en bon lecteur des Lumières - ou de Mme De Staël - la théorie des climats appliquée aux arts. Et il reprend « l'état du Parnasse musical en Italie ».

Au total, au terme de ces considérations souvent un peu sèches comme une enquête de la police de la Sainte-Alliance, je ne suis pas sûr que notre *dilettante* ait tellement apprécié la musique de Haydn, car il ne suit pas partout, intégralement l'avis de l'Italien. J'ai cité plus haut cette note intime où il est parlé d'une certaine huitième symphonie en fa, qui n'existe pas; Carpani signale, lui, explicitement le finale de la symphonie en fa dièse mineur (« les Adieux »), et il joint cela à l'analyse de la symphonie « Roulement de tambour » (« col colpo staminato d'orchestra »)⁶⁵. Je pense que la savante volubilité carpanienne concernant ces symphonies - traitées en trois longues pages - rentre dans la catégorie de ce que *Brulard* nommera « le bête de la musique ». Plus tard, lorsque Bombet sera devenu Stendhal, on retrouvera - pour la dernière fois ? - Haydn : « De même ici : d'abord l'intrigue d'amour, puis les ridicules qui viennent encombrer l'amour, retarder ses jouissances, comme dans une symphonie Haydn retarde la conclusion de la phrase »⁶⁶ note-t-il dans ses plans, à propos de *Leuwen*. Comme pour la soi-disant symphonie n° 8 je doute qu'on arrive à déterminer catégoriquement l'œuvre de Haydn ici évoquée. En revanche je suis frappé par le début du premier mouvement de la symphonie Hoboken n° 93 : après quatre vigoureux accords du *tutti* orchestral suit une petite transition aux cordes - *adagio* - et enfin, avec retard, s'énonce aux premiers violons - *allegro assai* - une jolie cantilène qui est le premier thème de ce mouvement. Notre esprit se délie, notre oreille s'enchant de l'être enfin libérés de la

⁶⁵ *Vie*, X, p. 82 & Carpani, VII, 122 et pour l'italien éd. citée, p.124.

⁶⁶ *Leuwen*, in *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, t. II, p. 284.

tension par laquelle commençait la symphonie. Je trouve à cette manière de faire quelque chose de très allègre. L'allure est jeune, un peu naïve, très contrastée comme sont Lucien et Bathilde. Mais la symphonie est en ré majeur... Même climat, mêmes tempi, mêmes effets, encore plus évidents, dans la symphonie Hoboken n° 94, la deuxième de cette série des symphonies dites « londoniennes ». Mais les jouait-on à Vienne en 1809 ? Pour la symphonie n° 94 en sol majeur dite « la Surprise » (« mit dem Paukenschlag ») il est sûr qu'elle a tout de suite été jouée partout⁶⁷. Elle forme un pilier du répertoire symphonique et est adorée des chefs d'orchestre.

Je comprends qu'à l'époque où la musique de Haydn était moderne, à la naissance du Classicisme viennois, je comprends que Beyle ait flairé cette modernité qui ne se donnait pourtant pas en spectacle⁶⁸, sur les planches d'un Opéra. Je comprends que Bombet ait repris pour terminer sa *Vie de Haydn* une phrase de Carpani qui soulignait ce progrès de l'art incarné par Haydn ; mais sous la plume de Beyle la même phrase devient une très libre paraphrase ; elle sonne différemment, son esprit change grâce à un mot souligné, elle se transforme en manifeste primesautier et progressiste :

Ils voient [les jeunes artistes] les livres qui ont paru depuis et tous ceux qui s'impriment journellement [mais seulement] pour les faits qu'ils peuvent contenir... [Qu'] ils cherchent à se garantir de la contagion de leur style... Sans cela quel moyen de se garantir de ce *sénéquisme* général qui vicie tous les arts et auxquels je ne connais d'exception vivante que Canova, car Paisiello ne travaille plus [et Haydn nous a quittés].⁶⁹

La question reviendra dans le livre suivant, le plus polémique, le plus programmatique, dans *Racine et Shakespeare*, où celui qui

⁶⁷ Voir la note 18 de l'article cité d'A. Dratwicky (et supra notre note 44) qui tend à lui donner le premier rang parmi les symphonies les plus populaires. Charles Rosen, *Le Style classique*, Paris, Gallimard, 1978, p.428 souligne pour sa part l'expressivité du dernier mouvement de la symphonie n° 94 avec l'anacrouse initiale très remarquable.

⁶⁸ Cf. Rosen, p. 151: « Chez Haydn les idées de base sont laconiques et exposées dès l'abord; elles donnent d'emblée une impression d'énergie latente ». N'est-ce pas ce que Beyle admirait et trouvait en lisant le Code Civil ?

⁶⁹ *Vie* p. 151; Carpani, XV, « es fehlen ihr (der Natur)die Jahrhunderte, um einen Raffaele,Palladio, Pergolesi, Haydn oder Canova entstehen zu lassen » (il manque à la nature le recul, il faut des siècles pour que naissent un Raphael, un Palladio, un Pergolèse, un Haydn ou un Canova (p. 237) et pour l'italien : « Ma l'avare natura impiega de'secoli a preparare i Raffaelli, i Palladii, i Pergolesi, gli Haydn,i Sacchnini, i Canova. State sano » (éd. cit., p. 266).

s'appelle désormais Stendhal se demandera si « Les carrières des arts peuvent être épuisées »⁷⁰.

Beyle a discerné chez Haydn, tel que le lui expliquait Carpani, un modèle d'exigence, d'ambition, de style. C'est assez pour justifier l'importance du séjour viennois de 1809 et refonder la dignité du livre qui en découle directement.

Références bibliographiques :

- Carpani, Giuseppe, *Haydn, Sein Leben*, übersetzt von Brigitte Fürstenauer, mit einem Vorwort von Nikolaus Harnoncourt, Sankt Pölten, Residenz Verlag, 2009.
- Claudon, Francis, « Diplomates, espions ou réquisitionnaires ? Les Français à Vienne », in *Vivant Denon, actes du 4^o colloque de Chalon sur Saône*, recueillis par B.Bailly et F. Claudon, Chalon, UTB, 2003.
- Crouzet, Michel, *La Poétique de Stendhal*, I, Paris, Flammarion, 1983.
- Mongrédien, Jean, *La Musique en France des Lumières au Romantisme*, Paris, Flammarion, 1986.
- Naumann, Manfred, *Stendhals Deutschland – Impressionen über Land und Leute*, Weimar, H. Bohlau, 2001.
- De Nora, Tia, *Beethoven and the construction of genius: musical politics in Vienna, 1792-1803*, London University Press, 1997.
- Quodlibets of the Viennese theater* - par Lisa Feurzeig, John Sienicki, Friedrich Satzenhoven, Wien, Franz Volkert ed., 2007.
- Idem, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, t. II.
- Idem, *Correspondance générale*, Genève, Slatkine, 1988.
- Idem, *Vies de Haydn, Mozart et Métafaste*, préface de Romain Rolland, texte établi et annoté par Daniel Muller, postface de Victor Del Litto, *Œuvres complètes*, t. 41, Lausanne, coll. « Cercle du bibliophile », 1970.
- Stendhal e Bologna* (a cura di L.Petroni, Atti del IX ° Congresso Stendhaliano a Bologna), Bologna, 1971-1973.

⁷⁰ *Racine et Shakespeare*, éd. Martineau/ Divan p. 192. Dans le même sens je remarque l'opinion de Michel Crouzet (*La Poétique de Stendhal*, I, Paris, Flammarion, 1983, p. 10) : « L'égotisme repose alors sur un style et dépend d'une rhétorique... le Moi ne se retrouve que dans la maîtrise du discours ».

Écritures du moi, images de soi et configurations actoriales (pré)textuelles¹

Cecilia CONDEI
Université de Craiova
ccondei@yahoo.fr

Résumé : Notre étude vise une zone discursive qui concerne l'image de soi, pour essayer de discerner la manière dont cette image transperce dans l'organisation textuelle finale d'une œuvre littéraire. Les configurations actoriales exploitées par les divers courants de critique littéraire trouvent dans le présent travail une perspective de l'analyste du discours penché sur les hypostases de l'écrivain étranger d'expression française et sur les hypostases de son acte d'écrire.

Mots-clés : écritures du moi, images de soi, configurations actoriales pré-textuelles

Démarches théoriques

Aux marques discursives de *l'ethos préalable* (qui se réfère au statut de l'écrivain dans la société, à l'image accumulée avant de devenir écrivain) et de *l'ethos discursif* que les œuvres des écrivains nous permettent de voir, nous ajoutons une nuance qui part de l'interprétation des schémas déjà travaillés par R. Amossy, D. Maingueneau, P. Charaudeau et autres : *l'étude de l'image de soi (pré)textuelle*, autrement-dit *l'organisation textuelle capable d'illustrer l'écriture du moi et de donner des détails sur l'énonciateur-Écrivain à*

¹ La problématique débattue développe la dernière partie de notre contribution « Éthos préalable, ethos discursif, image de soi (pré)textuelle », parue dans les *Annales de l'Université de Craiova, Seria Științe filologice. Lingvistica*, an XXXI, n° 1-2, 2009, p. 51-64.

Texte en ligne : cis01.central.ucv.ro/litere/activ_st/publicatii/anale_lingvistica_2009.pdf.

partir des informations fournies par le texte. Irène Fenoglio se préoccupe du « phénomène de pré-vision » (2007 : 9) et étudie l'activité de pré-voir un texte considérée comme inhérente « le terme prévoir apparaît bien comme générique de tout ce qui se passe avant le texte. Sa composante morphologique l'explícite : pré, projeter un texte à l'horizon et continuer d'en appréhender la venue, voir, voir quelque chose du texte que l'on se propose d'écrire. » (*Ibid.*)

Par rapport à cette perspective, basée sur les manuscrits et les brouillons, la nôtre essaie de constater ce que le texte a pu « pré-voir » en inspectant la version ultime, finie, de l'œuvre. Et ce parce que l'écriture, surtout celle à la première personne, ne peut ignorer la figure de l'Écrivain et « le processus par lequel il instaure son œuvre » (Mavrodin, 1998 : 235). C'est la figure du référent instauré par *je* et qui se voit forcer à un acte de positionnement par rapport à tout : son œuvre et la société.

1. Configuration auctoriale (pré)textuelle

Le corpus que nous allons interroger, formé uniquement des œuvres appartenant aux écrivains étrangers d'expression française, donne des détails sur le statut des auteurs. Leur écriture est d'habitude une écriture en *je*, dont l'effet est un autoportrait qui permet de brouiller une fois de plus la frontière entre la réalité et la fiction, en insérant dans le texte des informations sur leurs livres, sur les manuscrits, les lancements des volumes, sur l'écho dans la presse, etc. À travers l'œuvre on peut faire le chemin dans la direction de l'« auteur » pour distinguer quelques types, suite à une collecte de témoignages insérés dans le contenu discursif.

- *l'écrivain interdit* – réfugié politique de l'Orient communiste, devient un prototype de l'auteur qui s'abandonne aux écrits en « je », un « je » autobiographique, dont la prédisposition permanente est la confession, comme c'est le cas de Mina Bailar, le personnage de *La cuisse de Kafka*, incarnant son auteur, Maria Mailat, juive d'origine

roumaine, francophile, aimant la liberté et se la donner au prix d'une fugue du régime de Ceausescu : « *Écrivain cosmopolite et interdit* : ces mots avaient rempli mes nuits blanches, jusqu'à la nausée. Attributs sans sujet, sans prédicat, *cosmopolite et interdit* m'ont accompagnée jusqu'au suicide dans les couloirs souterrains de l'asile de fous où je me suis vu interner. » (Mailat, 2003 : 62) Décrire le rapport avec le monde est une préoccupation accaparante pour le parcours textuel, s'autodécrire (à haute voix d'habitude) est synonyme à la quête identitaire :

un *écrivain interdit* était un homme mort. La torture morale m'était infligée mine de rien par ceux qui changeaient de trottoir lorsqu'ils m'apercevaient de loin, par la boulangère qui me vendait du pain rassis, par la directrice qui m'ordonnait de rester enfermée dans un bureau glacial, sans mission, sans papier, sans crayon, juste une chaise et des murs vides cinq jours sur sept. Je n'avais pas de quoi écrire un roman. (*Ibid.* : 47-48)

Enfin, le lien avec le monde d'accueil est un lien fragile, la profession d'écrivain est celle d'un « trafiquant de souvenirs en pagaille et, dans un autre monde, *écrivain suicidaire*. Sans livre. Interdit de publication en Roumanie. Aucun titre en français » (*Ibid.* : 57). L'auteur et le personnage se placent en marge du monde, de la société, dans un para-topos qui permet l'observation, l'analyse, le commentaire, le détachement. Du changement de pays (la Roumanie est remplacée par la France) découle le changement de nom :

en français, la prononciation de mon nom provoquait des grimaces, comme la découverte d'un loir dans une théière :
- Comment, comment ? *Béla* comme *le bélier qui bêle* au passé simple ?
Non. Je griffonnais ma signature sous le regard attentif de Christian, un bénévole sans frontière. Il maugréa :
- En effet, il faudrait ajouter un tréma sur le i et cela se lira Baï-lar. (*Ibid.* : 56)

Ce « je » renvoyant à l'auteur-narrateur compose un récit de vie. C'est le « je » de *La Transe des insoumis*, *La Prisonnière*, *Les Lettres parisiennes*. Subtil, ce « je » peut souvent se cacher sous les formes de la troisième personne, comme il arrive à Malika Mokeddem qui fait parler Sultana (*L'Interdite*) médecin spécialiste néphrologue, profession réelle de son auteure. C'est également le « je » errant, partagé à tour

de rôle par deux personnages : Sultana et Vincent (*L'Interdite*), qui donnent d'ailleurs le nom des chapitres qui les concernent, en distribuant de cette manière les emplois vocaliques du « je », ou le « je » instauré par le récit de la vie personnelle renvoyant « tantôt à celui qu'était l'énonciateur autrefois, dont il suit l'histoire, dont il évalue les transformations, et dont il juge l'évolution, tantôt à ce qu'il est devenu, maintenant qu'il est narrateur et non plus seulement un personnage » (Hubier, 2003 :15). C'est ce type de glissement du référent du « je » que l'on peut observer ci-dessous (Mokeddem, 2005 :11) :

Mon père, mon premier homme, c'est par toi que j'ai appris à mesurer l'amour à l'aune des blessures et des manques. À partir de quel âge le ravage des mots ? Je traque les images de la prime enfance. Des paroles ressurgissent, dessinent un passé noir et blanc. C'est très tôt. Trop tôt. Dès la sensation confuse d'avant la réflexion. Avant même que je sache m'exprimer. Quand le langage entreprend de saigner l'innocence. Du tranchant des mots, il incruste à jamais ses élancements. Après, dans la vie, on fait avec ou contre.

Le « je » de Malika Mokeddem (*Mes hommes*) pendule entre le présent de l'écrivain qui se confesse et le « je » du personnage qu'il incarne :

Bien sûr, je ne me faisais pas ces réflexions en ces termes. Enfant, lorsque je mettais des mots encore maladroits sur ces injustices, vous me rétorquiez, ma mère et toi, que j'étais diabolique. Je devais l'être et pas qu'un peu [...] Les inepties et les brutalités sociales se chargeront d'élargir le champ de batailles. De maintenir la combativité toujours en alerte. Les livres s'emploieront à la nourrir, à la structurer. J'interceptais souvent le regard circonspect que tu jetais sur moi, retranchée derrière un livre. Cet espace-là, ce hors-champ inaliénable, n'était qu'à moi. Mes livres me délivraient de toi, de la misère, des interdits, de tout. (*Ibid.* : 15)

- *l'écrivain d'occasion* - désireux de raconter un cas, le sien ; pour lui « raconter » est une manière d'être – comme l'est pour Malika Oufkir. Fille d'un général marocain (mêlé dans un complot échoué) forcée à plusieurs années de prison, à côté de sa famille, la femme-conteuse, tiraillée entre le monde maghrébin et le monde français fait de son histoire personnelle la source d'un roman auto-biographique, dans le sens le plus strict du terme : identité de l'auteur et du personnage, identité de nom, de lieu, de destin, de voix. L'étape du pré-texte

enregistre une prédilection pour l'acte de raconter ; le roman, écrit avec Michèle Fitoussi, combine jusqu'à l'anéantissement deux voix, deux « je » dont un ne fait que noter, pour des fins littéraires, les paroles de l'autre.

Plus directe, racontant sans trop se soucier du style, mais attentive aux nuances de l'histoire, Fatéma Oufkir, l'épouse du général et mère de Malika, reprend les événements de son point de vue, complète les détails, précise les contours des portraits et trace les liaisons entre le monde marocain et sa famille : « parfois, je songe à prendre la plume, écrire, laisser un témoignage direct, tenir un journal au jour le jour... Mais que raconter ? Nos journées s'écoulent pareilles les unes aux autres. » (Oufkir, 2000 :147)

- *l'écrivain échappé à une profession* sinon contraignante, au moins insuffisante pour son désir de liberté physique et psychique – Malika Mokeddem, Rodica Iulian, médecins, Hédia Baraket, journaliste. D'ailleurs, la plupart des écrivains étrangers d'expression française le sont par hasard : écrire des livres étant une deuxième préoccupation. Malika Mokeddem et Rodica Iulian sont des femmes-médecins, la première spécialiste néphrologue, la deuxième, généraliste, ayant travaillé dans les cliniques roumaines avant son départ pour l'étranger. Est-ce qu'elle transperce, leur profession, au de-là des œuvres ? Certainement oui.

D'ailleurs, Dominique Maingueneau affirme :

on ne peut pas superposer les expériences de « la vie », et, flottant dans quelques éther, « l'œuvre ». L'activité de production de ses textes régit la vie de l'écrivain, elle est une part de son existence qui se construit en fonction de cette part d'elle-même qu'est l'œuvre déjà accomplie, en cours d'accomplissement, ou à venir ; l'œuvre, de son côté, se nourrit de cette existence qu'elle habite déjà : l'écrivain ne peut faire passer dans son œuvre qu'une expérience de la vie déjà habitée par les gestes qu'implique la création. (2006 :74)

Les « je » des romans de Malika Mokeddem sont, pour la plupart, des femmes-médecins. D'où leur prédisposition marquante pour l'observation, l'analyse, la prise de décision et, surtout, le silence. Ce « silence social » se greffe au niveau textuel dans d'innombrables

monologues. S'il « s'ouvre », ce monologue ne le fait jamais vers le personnage partenaire, mais vers un public-partenaire, il s'ouvre vers l'Autre. Voilà Sultana en train d'examiner les villageois d'Aïn Nekhla :

Je vois une *koulchite* aiguë, une inflammation de l'âme et de l'être chez une jeune femme de seize ans. Elle vient de se marier. Je vois une *koulchite* chronique, cris muet et gangrène du quotidien chez une mère prolifique [...] je vois une *koulchite* terminale, un cœur qui baratte du vide dans un corps d'argile. C'est une femme de quarante ans, sans enfants. Je vois une *koulchite* hystérique...injection de valium pour celle-ci, à la carte pour les autres [...] Je vois. Je pique. Je couds. Je vois. Je pique. Je plâtre. Je vois. Je pique. J'incise. (Mokaddem, 2007 : 127)

- *l'écrivain « de métier »*, toujours attentif, réfléchissant sur son métier, sur son activité, sur l'acte d'écrire, sur son statut dans la société

- Dumitru Tsépénéag, Assia Djebar, Oana Orlea. Ce qu'ils ont de spécifique c'est la réflexion prolongée sur le processus de création en train de s'accomplir. L'art d'écrire devient pour Dumitru Tsépénéag source d'inspiration. Le thème des écrits peut être le processus même de fabrication de l'œuvre, qu'il s'agisse d'un roman (*Le Mot Sablier*) ou d'un film (*Roman de gare*). Brouiller les formes et les parcours canoniques est une manière d'exister. Dumitru Tsépénéag écrit le roman d'un roman (il nous est permis de nommer ainsi *Le Mot Sablier* ou l'histoire de la production d'un film qui détourne de temps en temps pour parler de la genèse d'un roman écrit par le metteur en scène).

Oana Orlea imagine *Rencontre sur le fil du rasoir* comme un pont entre le réel de la personne qui rédige et le fictionnel de l'écrivain. De cette réflexion prolongée sur soi et sur le statut personnel dans la société se compose la prédilection pour le double. Ainsi, l'écrivaine met au début de son livre un texte introductif de deux pages, délibérément sans titre, une description de l'atmosphère dans laquelle elle effectue une lecture :

Ce type, dont je lis le livre, dans une quiétude merveilleuse, coincée entre mes deux malinois, ce type, je l'envie parce que son livre me remplit de bonheur. Et soudain me vient la nostalgie de la foi perdue de ces années où nous imaginions partout dans le monde, à tous les coins de rue, par monts et par vaux, dans les chaumières et dans les immeubles, dans les usines et dans les champs, entre les sillons labourés, des gens qui attendaient avec impatience de nous lire et, une fois qu'ils nous avaient lus, se retrouvaient illuminés, transformés par la magie des mots. [...] Les violents se radoucissaient, les lâches devenaient courageux, les fous de pouvoir renonçaient et cédaient la place aux meilleurs, qui, eux, miracle, restaient

aussi sages qu'ils l'étaient *avant*, sans jamais devenir des fous du pouvoir. La chasse que nous donnaient les censeurs était peut-être la raison de cette force qui nous habitait et nous faisait croire, dur comme fer, à une mission dont nous aurions été investis. [...] Quant à l'écrivain, discret et insaisissable, il se glisse dans mon subconscient et me fait la nique. (Orlea, 2007 : 10-11)

Le transfert entre la vie sociale et le monde de l'écrit est à la charge des pronoms : « puisque j'étais incapable d'écrire, je devais à mon intellect flageolant de lire ce qu'un autre a mené à terme. » (Orlea, 2007 : 9) Le « je » du lecteur devient « nous » représentant le groupe des écrivains dont fait partie celui qui a rédigé le livre « Quant à l'écrivain, discret et insaisissable, il se glisse dans mon subconscient et me fait la nique » (Orlea, 2007 : 11).

- *l'écrivain, conteur-né* – celui qui vit en racontant, ayant le goût du voyage pour trouver des interlocuteurs, une atmosphère paisible, des relations profondes d'amitié, etc. – Panaït Istrati, dont le soin permanent est de protéger son public français contre toute possibilité réelle ou imaginaire de rater la compréhension de la culture roumaine, plutôt que de son texte.

2. Écriture du moi, image de soi. Hypostases de l'acte d'écrire

La clandestinité

Créer une texture narrative se fait souvent dans une sorte de clandestinité. Malika Oufkir invente en prison une histoire qu'elle raconte, telle une Shéhérazade aux autres, et tisse un roman, que sa sœur essaie de fixer sur du papier, mais que les gardes confisquent :

J'écrivis même un roman, une correspondance entre une grand-mère et sa petite-fille, sur le modèle des *Liaisons dangereuses*. Soukaïna prenait tout en notes, elle avait même dessiné la couverture. [...] Malheureusement, tous mes cahiers furent détruits pendant notre évasion par un ami à qui je les avais confiés et qui a eu peur de se compromettre. (Oufkir, Fitoussi, 2007 : 223)

Sortie de prison, elle ré-écrit, aidée par Michelle Fitoussi, l'histoire de son manuscrit. Plus chanceuse, Maria Mailat réussit à passer la frontière communiste avec son manuscrit rédigé en français :

Je marchais dans le vaste hall d'Orly sans oser m'éloigner du *point-rencontres*. J'ai fouillé mes poches, quelques dollars au fond, un passeport de touriste. Je suis allée aux toilettes me rafraîchir le visage, récupérer les feuilles de papier pelure cachées dans mes bottes, dans ma culotte, sous mon pull et même dans mes chaussettes, les feuilles d'un manuscrit, mon roman, ma seule arme secrète, produit de contrebande, preuve que j'étais un écrivain ignoble, que je trahissais ma langue comme une fille matricide, folle à lier. (Mailat, 2003 : 48-49)

Écrire signifie se sauver

D'où vient la force de cet acte d'écrire, de raconter ? Et quel est son effet ? Tout simplement, il sauve. L'esprit ou la vie. Ou les deux à la fois, comme c'est le cas de Malika Oufkir :

Je crois réellement, humblement, que cette Histoire nous a tous sauvés. Elle nous a permis de rythmer le temps. Avec la radio, nous connaissions les dates, mais nous n'avions pas d'autres repères que Noël ou les anniversaires. Alors nos personnages en avaient pour nous : ils se fiançaient, se mariaient, naissaient, mouraient, tombaient malades.

On se disait :

- Mais si, tu te souviens, il a fait si chaud le jour où Natacha a rencontré le prince...

Ou bien encore :

- Ah, non, tu te trompes, je n'ai pas eu de fièvre quand le petit-fils d'Andréi est né, mais quand il est devenu tsar. (Oufkir, Fitoussi, 2007 : 223)

Malika Mokeddem se sauve de son milieu, de ses chagrins, en écrivant des histoires de femmes qui se sauvent de leurs milieux, de leurs chagrins. Les « elles » de ses romans sont des hypostases multipliées du « je » femme-écrivain.

Écrire signifie s'autodétruire

Mais l'acte d'écrire peut bien briser la vie de famille :

1993, le drame de l'Algérie bouleverse ma vie, m'entraîne dans un tourbillon de contestations, de déplacements, harcèle l'écriture. La jalousie de Jean-Louis grandit avec le succès remporté par mon troisième livre. En six mois, il est devenu un autre homme. Je ne le reconnais plus. Un jour, il me lance d'un ton accablé : « J'ai connu une jeune fille en complète rupture de ban. Peu à peu tu es devenue une Algérienne engagée ? Je t'ai materné pendant dix-sept ans. Maintenant, je crève dans ton ombre ». Et d'autres phrases définitives. (Mokeddem, 2005 : 135-136)

Le processus est semblable aux vases communicants – au fur et à mesure que l'œuvre prend corps, quelque chose, quelque part, se désintègre. Comme le disait Maria Mailat : « Écrire était une folie intimement liée à ma raison d'être. » (2003 : 62)

Ces hypostases que nous considérons pré-textuelles du point de vue chronologique et en rapport avec le moment de l'élaboration de l'œuvre, représentent une autre composante de l'ethos. Elles existent avant le texte de l'œuvre, celui-ci ne fait que les fixer à travers la subjectivité de l'auteur-narrateur et ne sont possibles que dans les écrits (auto)biographiques.

Références bibliographiques :

- Amossy, Ruth, Maingueneau, Dominique, (dirs.), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, PUM, 2003.
- Baraket, Hédia, *Nasswa*, Montricher, Éd. Noir Sur Blanc, 1998.
- Bournaz, Maherzia-Amira, *C'était Tunis, 1920*, Paris, Cérès Éd., 1999.
- Charaudeau, Patrick, Maingueneau, Dominique, (éds.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éd. du Seuil, 2002.
- Djebar Assia, *La Disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003.
- Idem, *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002.
- Fenoglio, Irène, « Du texte avant le texte. Formes génétiques et marques énonciatives de pré-visions textualisantes » in *Langue française*, n° 155, sept. 2007, p. 8-35.
- Hubier, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.
- Istrati, Panait, *Nerrantsoula. Tsatsa-Minnka. La famille Perlmutter. Pour avoir aimé la terre*, Paris, Gallimard, 1997a.
- Idem, *Codine. Mikhaïl. Mes départs. Le pêcheur d'éponges*, Paris, Gallimard, 1997b.
- Idem, *Les Récits d'Adrien Zograffi. Oncle Anghel*, Paris, Gallimard, 1992.
- Idem, *Vie d'Adrien Zograffi. La Maison Thüringer. Le Bureau de placement. Méditerranée, Lever du soleil. Méditerranée. Coucher du soleil*. Paris, Gallimard, 1984.
- Iulian, Rodica, *Fin de chasse*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Mailat, Maria, *La Cuisse de Kafka*, Paris, Fayard, 2003.
- Maingueneau, Dominique, *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006.
- Malouf Amin, *L'amour de loin*, Paris, Grasset, 2001.
- Idem, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1998.
- Mavrodin, Irina, « La poïétique/poétique entre un "savoir" et une "science" de la création », dans *L'approche poïétique/poétique*, Craiova, Scrisul Românesc, 2000.
- Idem, *Poietică și poetică*, Craiova, Scrisul Românesc, 1998.
- Memmi, Albert, *Le Scorpion ou La confession imaginaire*, Paris, Gallimard, 2001.
- Mokeddem Malika, *Mes hommes*, Paris, Grasset, 2005.

Idem, *La Transe des insoumis*, Paris, Grasset, 2003.
Idem, *Des rêves et des assassins*, Paris, Grasset, 1995.
Idem, *L'Interdite*, Paris, Grasset, 1993.
Orlea, Oana, *Rencontres sur le fil du rasoir*, Paris, Gallimard, Arpenteur, 2007.
Oufkir, Fatéma, *Les Jardins du roi. Oufkir, Hassan II et nous*, Paris, Michel Lafont, 2000.
Oufkir Malika, Michèle Fitoussi, *La Prisonnière*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1999.
Tsépénéag, Dumitru, *Cuvântul Nisiparnița, Le mot Sablier*, București, Univers, 1994.
Idem, *Roman de gare*, Paris, P.O.L., 1985.

L'impressionnisme chez Guy de Maupassant

Oana-Cristina DIMA

Université « Stefan cel Mare » de Suceava
oana.cristina.dima@gmail.com

Résumé : L'auteure se propose de présenter les particularités picturales des artistes impressionnistes visibles dans les descriptions de Guy de Maupassant ; l'auteure veut aussi montrer les points communs qui existent entre les créations de Claude Monet, le plus important peintre de cette école picturale française, et les fragments descriptifs envisagés par Maupassant dans ses deux romans, *Une vie* et *Pierre et Jean*.

Mots-clés : peintre, Impressionnisme, description, Maupassant, Monet

L'Impressionnisme représente une école de peinture qui s'est développée en France pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle et ce mouvement artistique a comme point créatif l'impression ressentie par le peintre au milieu de la nature changeante : « ... le système de peinture qui consiste à rendre purement et simplement l'impression telle qu'elle a été ressentie matériellement. »¹ Le père de ce terme est considéré Louis Leroy qui l'a employé dans le titre d'un article publié

¹ Maurice Serullaz, *L'Impressionnisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1961, p. 5.

dans le journal « Charivari » du 25 avril 1874, l'article s'intitulait simplement « L'exposition des Impressionnistes » ; en fait, la source d'inspiration pour la création de cette parole a été le titre d'une peinture qui appartenait à Claude Monet – *Impression, soleil levant* et qui évoquait le port du Havre inondé par la lumière rougeâtre du soleil. On a parlé de ce terme dès l'année 1858, dans les discussions portées dans les milieux artistiques sur cette nouvelle modalité de peindre, mais sa première utilisation en écrit est due au journaliste Louis Leroy.

La vision impressionniste suppose, comme on l'a déjà mentionné, l'impression du peintre qui est en quête de « l'effet plus ou moins prononcé produit par l'action des objets extérieurs sur les organes des sens »² ; cette vision, tout à fait particulière, est en relation directe avec la lumière et ses variations en temps et en espace. Lorsqu'on prononce ce mot, impressionnisme, on a instantanément devant nos yeux des images qui représentent des paysages, donc le point central de ce mouvement artistique est clairement le paysage qui est vu comme une captation de la nature dans tous ses états et dans toutes ses nuances. Le but de ces peintres est de surprendre l'instant, la particule de temps qui dégage une vive émotion, donc ils chassent les aspects les plus éphémères, les plus fugaces de la nature ; leurs thèmes préférés qui abondent dans leurs univers picturaux sont l'eau et tout particulièrement la mer, le ciel (avec ses nuages), le soleil, la fumée, le vent et les sentiments dégagés par leurs toiles sont la vivacité et la luminosité.

La perspective des Impressionnistes se réalise d'une manière graduelle, du premier plan vers le dernier qui, généralement, est délimité par la ligne de l'horizon ; ce passage se réalise à l'aide de la dégradation des teintes et des tons, dégradation qui marque simultanément le volume et l'espace. Il faut faire quelques précisions en ce qui concerne ces deux notions utilisées dans la peinture, *la teinte* et *le ton* : la teinte suppose la qualité d'une couleur, tandis que le ton est vu comme le degré d'intensité d'une teinte, du plus foncé au plus clair.

² *Ibid.*

En tenant compte des sentiments dégagés par la peinture impressionniste (la vivacité et la luminosité), on peut renforcer l'idée que ces peintres ont une préférence remarquable pour les bleus, les verts, les jaunes, les oranges, les rouges, les violets et qu'ils excluent de leur toile les noirs, les gris, les bruns et les nuances de « terre ». La technique la plus utilisée est le mélange optique, c'est-à-dire la juxtaposition de deux couleurs pures sur la toile – ces couleurs ne sont pas mélangées sur la palette du peintre – qui crée l'effet voulu par le peintre à l'aide de l'œil du spectateur (un exemple pertinent : le violet est suggéré par deux touches juxtaposées de rouge et de bleu).

Selon Jules Laforgue, l'Impressionniste est vu comme un peintre moderniste qui peint d'une manière naturelle le cadre choisi en s'appuyant sur l'intelligence du regard :

... si l'œuvre picturale relève du cerveau, de l'âme, elle ne le fait qu'au moyen de l'œil et que l'œil est donc d'abord, tout comme l'oreille en musique. L'Impressionniste est un peintre moderniste qui, doué d'une sensibilité d'œil hors du commun, oubliant les tableaux amassés par les siècles dans les musées, oubliant l'éducation optique de l'école [...], à force de vivre et de voir franchement et primitivement dans les spectacles lumineux en plein air, c'est-à-dire hors de l'atelier éclairé à 45°, que ce soit dans la rue, la campagne, les intérieurs, est parvenu à se refaire un œil naturel, à voir naturellement et à peindre naïvement comme il voit.³

Par conséquent, la vision impressionniste se résume à quatre éléments essentiels : le cadre naturel (très bien choisi), l'effet de la lumière, l'œil du peintre qui est en quête du plaisir visuel et l'émotion éprouvée par le créateur. L'Impressionniste rend le coin de nature choisi pour sa toile seulement par des vibrations colorées.

Parmi les peintres les plus représentatifs de cette école picturale française on peut mentionner Claude Monet, qui peut être considéré comme le mentor, Edouard Manet, Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Berthe Morisot, Edgar Degas, Paul Cézanne. La figure la plus emblématique de ce courant artistique est sans doute celle de Claude Monet qui est reconnu, tout au long de l'histoire de l'art, pour les ciels les plus lumineux, les eaux les plus profondes et évidemment pour

³ Jules Laforgue, *Mélanges posthumes*, 1903, p. 133-134 *apud* Maurice Serullaz, *op. cit.*, p. 10-11.

le caractère ineffable et changeant des phénomènes de la nature, de la lumière et de la couleur. Devant les toiles de Claude Monet on a un sentiment étrange et quand même rassurant, on a la sensation de reconnaître certains paysages présents dans les belles pages romanesques de l'écrivain français Guy de Maupassant ; lorsqu'on pénètre dans l'atmosphère dégagée par le cycle de tableaux intitulé « Etretat », on sent qu'on a devant nos yeux les passages descriptifs présents dans le roman *Une vie* ; la peinture de Claude Monet est vue comme une écriture des couleurs et, réciproquement, l'écriture (la description) de Maupassant suggère la peinture des mots. On remarque qu'il y a beaucoup de points en commun entre les toiles de ce peintre et les pages descriptives présentes dans l'œuvre de Guy de Maupassant. C'est évident le fait que les passages de descriptions maupassantiennes contiennent des éléments impressionnistes et tout particulièrement éléments utilisés par Claude Monet dans son univers pictural.

Ce peintre a été fort influencé par quatre grands artistes, Boudin, Courbet, Diaz et Jongkind et on remarque que son style émane, à tout moment, une fraîcheur de la vision créative, une subtilité de l'atmosphère créée, une intensité de la lumière, une évocation réaliste et, en même temps, poétique des reflets et des miroitements et une harmonie des couleurs pures. Le style maupassantien a comme point central, d'un côté, la beauté de la nature et, de l'autre côté, la beauté de la phrase ; connu comme le disciple-« fils » de Gustave Flaubert, Guy de Maupassant mène incessamment un travail assidu sur la composition et sur le style en s'appuyant sur un lexique très simple, mais vibrant, c'est la simplicité qui donne la couleur aux paroles, aux pensées, aux sentiments et aux descriptions. La langue de cet écrivain émane de la musicalité grâce aux « éléments descriptifs énumérés de sorte que les termes se suivent et se complètent, et rendent le récit plus

harmonieux »⁴ : « Décembre s'écoulait lentement, ce mois noir, trou sombre au fond de l'allée. »⁵

L'art de cet auteur n'est pas une copie du réel, on parle strictement d'une vision du monde vue comme un acte de compréhension, d'appréhension et d'interprétation de l'existence humaine ; son art consiste dans cette manière singulière de la perception du monde.

Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer.⁶

Les descriptions de Maupassant sont de « véritables morceaux de bravoure »⁷ où les jeux des couleurs et de l'éclat mettent en évidence la captation du réel dans toute sa diversité et dans toute son ampleur. On remarque aussi que dans les descriptions de Maupassant il y a de la précision, en clair, chaque terme utilisé garde un sens strict, et de l'harmonie qui est ressentie grâce aux expressions qui sont chargées d'un certain mystère ; l'auteur français disait même qu' « il y a une seule manière d'exprimer une chose, un mot pour la dire, un adjectif pour la qualifier et un verbe pour l'animer ». ⁸

Dans les passages descriptifs dynamiques, l'auteur français utilise beaucoup de verbes de mouvement et d'adverbes qui soulignent l'action, la vitesse et ce dynamisme est visible grâce au rythme de la phrase. L'exemple le plus pertinent est tiré du roman *Pierre et Jean*, la description des navires et de leurs mouvements :

Et les barques de pêche et les grands voiliers aux mâtures légères remorqueurs, arrivaient tous, vite ou lentement, vers cet ogre dévorant, qui, de temps en temps, semblait repu, et rejetait vers la pleine mer une autre flotte de paquebots, de bricks, de goélettes, de trois-mâts chargés de ramures emmêlées. Les steamers hâtifs s'enfuyaient à droite, à gauche, sur le ventre plat de l'Océan, tandis que les bâtiments à voile, abandonnés par les mouches qui les avaient halés, demeuraient immobiles, tout en

⁴ Cosimo Campa, *Maupassant*, Paris, Éd. Studyrama, 2004, p. 82.

⁵ Guy de Maupassant, *Une vie*, Paris, Éd. Hachette, 1999, p. 159.

⁶ Idem, *Pour Gustave Flaubert*, Paris, Éd. Complexe, 1986, p. 141-142.

⁷ Martin Pasquet, *Maupassant. Biographie. Étude de l'œuvre*, Paris, Éd. Albin Michel, 1993, p. 104.

⁸ Guy de Maupassant, *Pour Gustave Flaubert*, éd. cit., p. 91.

s'habillant de la grande hune au petit perroquet, de toile blanche ou de toile brune qui semblait rouge au soleil couchant.⁹

La vision devient subjective lorsque le regard est subjectif et pour être authentique, l'auteur doit s'effacer derrière ses personnages ou en donner l'impression et il doit chercher l'originalité de l'écriture pour offrir à son public sa vision. Guy de Maupassant a voulu dépasser l'état des clichés et il a voulu atteindre le seuil d'une langue originale, cette originalité ne devait pas se confondre avec l'essai de trouver un mot rare ou avec les complications stylistiques, mais de trouver effectivement l'âme des paroles : « Les mots ont une âme. La plupart des lecteurs, et même des écrivains, ne leur demandent qu'un sens. Il faut trouver cette âme qui apparaît au contact d'autres mots, qui éclate et éclaire certains livres d'une manière inconnue, bien difficile à faire jaillir. »¹⁰

Les deux grandes particularités picturales visibles dans les pages de Guy de Maupassant consistent dans la présentation de l'effet de réel et dans la capacité de construire à l'aide de la gradation des éléments dans l'espace un univers tout semblable à celui peint par Claude Monet.

Les thèmes les plus fréquents des Impressionnistes ont un grand éclat dans les passages descriptifs des romans de Guy de Maupassant ; l'eau (tout particulièrement la mer et le fleuve), la lumière et ses variations, le vent et la Normandie sont les thèmes communs de Claude Monet et de l'écrivain français. Tous les deux artistes aiment énormément l'élément aquatique et les lieux communs exploités par eux sont la Manche (à Etretat et au Havre), la Seine (à Rouen, à Mantes et à Triel), la Grenouillère et la Méditerranée (à Cannes)¹¹. L'eau devient pour Maupassant une passion sans limites et, en écrit, comme disait Gaston Bachelard, elle a le rôle de marquer la fluidité, l'écoulement du langage, le langage continu, le langage qui adoucit le rythme et qui offre aux rythmes différents une matière uniforme.

⁹ Idem, *Pierre et Jean*, Paris, Livre de Poche, 2007, p. 45.

¹⁰ Idem, *Pour Gustave Flaubert*, éd. cit., p. 89.

¹¹ Selon Armand Lanoux in *Maupassant le Bel-Ami (Bel-Ami sau viața lui Maupassant)*, București, Ed. Univers, 1975, traduit en roumain par Ileana Șoldea, p. 105.

J'aime l'eau d'une passion désordonnée : la mer, bien que trop grande, trop remuante, impossible à posséder, les rivières si jolies mais qui passent, qui fuient, qui s'en vont, et les marais surtout où palpite toute l'existence inconnue des bêtes aquatiques.¹²

« Né de l'eau, mi-homme mi poisson »¹³, la mer est évidemment omniprésente dans l'œuvre maupassantienne car elle marque un amour infini, une tranquillité sans paroles, une douce nostalgie de l'enfance et une soif de liberté ; son image est évoquée dans le roman *Une vie* : « La mer immobile, d'un azur puissant, comme figée, comme durcie dans la lumière ardente qui tombait du soleil, s'étalait sous le ciel infini, d'un bleu presque exagéré. »¹⁴

Claude Monet voit la mer comme une symphonie de reflets nuancés de bleu ou de mauve ; le bleu de la mer, rendu par les nuances d'outremer, de cobalt, de lapis-lazuli ou de turquoise, et le mauve, rendu par les nuances de lilas, de lavande ou de pervenche, entrent en complémentarité avec les falaises peintes en coloris très subtiles, de diverses gammes de jaune et d'orange. C'est le cas des peintures qui envisagent l'Étretat, une « ville inoubliable avec ses falaises à l'ossature imposante, encadrant la plage des galets »¹⁵. L'Aiguille et les arcades de la Manneporte et de la falaise d'Aval prennent vie dans les toiles de Claude Monet et pittoresquement dans certains passages descriptifs du roman *Une vie*.

On s'éloigna d'abord. Vers l'horizon, le ciel se baissant se mêlait à l'océan. Vers la terre, la haute falaise droite faisait une grande ombre à son pied, et des pentes de gazon pleines de soleil l'échancraient par endroits. Là-bas, en arrière, des voiles brunes sortaient de la jetée blanche de Fécamp, et là-bas, en avant, une roche d'une forme étrange, arrondie et percée à jour, avait à peu près la figure d'un éléphant énorme enfonçant sa trompe dans les flots. C'était la petite porte d'Étretat.¹⁶

Et soudain on découvrit les grandes arcades d'Étretat, pareilles à deux jambes de la falaise marchant dans la mer, hautes à servir d'arche à des navires ; tandis qu'une aiguille de roche, blanche et pointue, se dressait devant la première.¹⁷

¹² Guy de Maupassant, *Amour* dans le recueil *Le Horla*, Paris, Éd. Albin Michel, 1988, p. 52.

¹³ Jean-Jacques Brochier, *Maupassant. Une journée particulière*, Paris, Éd. J.-C. Lattès, 1993, p. 71.

¹⁴ Guy de Maupassant, *Une vie*, éd. cit., p. 75.

¹⁵ Cosimo Campa, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶ Guy de Maupassant, *Une vie*, éd. cit., p. 41.

¹⁷ *Idem.*, p. 42.

Le peintre a incessamment analysé les étendues marines, ses couleurs, ses mouvements, ses rapports cosmiques, son état d'âme et il en a tiré une conclusion qui, évidemment, renvoie à la pensée maupassantienne : « Je sais bien que pour peindre vraiment la mer il faut la voir tous les jours, à toute heure et au même endroit pour en connaître la vie à cet endroit-là ; aussi je refais les mêmes motifs jusqu'à quatre et six fois même. »¹⁸

Octave Mirbeau considère même que cet artiste impressionniste est le véritable inventeur de la mer en peinture : « ... On peut dire de lui qu'il a véritablement inventé la mer, car il est le seul qui l'ait comprise ainsi et rendue avec ses changeants aspects, ses rythmes énormes, son mouvement, ses reflets infinis et sans cesse renouvelés, son odeur. »¹⁹

Claude Monet choisit certains paysages où la terre (rendue par des éléments comme les champs, les falaises, les côtes, les arbres, les villages), l'eau (rendue par la mer, les fleuves, les navires) et la lumière (le soleil, le ciel) sont unies de telle manière qu'il sente leurs effets directs ; le peintre est sérieusement intéressé par la mobilité de l'élément liquide, ses réflexes et ses variations qui souffrent en rapport avec la lumière ; il choisit un procédé très intéressant, c'est en fait une gradation picturale dans la distribution de la lumière. Cet espace impressionniste est fortement visible dans les pages de descriptions de Maupassant ; Monet cherche dans ses peintures la vibration de la lumière en s'appuyant sur un coloris magique qui rend fidèlement l'émotion particulière éprouvée par l'artiste devant la nature, Maupassant cherche aussi à surprendre la lumière – par la présence du soleil – et la chaleur dégagée par cet astre puissant en essayant effectivement de créer les sentiments de joie, d'harmonie, de splendeur visuelle et émotionnelle ; on y ajoute deux citations tirées des romans *Pierre et Jean* et *Une vie* :

¹⁸ <http://www.intermonet.com/oeuvre/lamer.htm> (le 4 novembre 2009).

¹⁹ Maurice Serullaz, *op. cit.*, p. 59.

Et tous deux, sous la chaleur du soleil calmée par l'air marin, devant le vaste et doux horizon d'eau bleue moirée d'argent, pensaient en même temps : « Comme il aurait fait bon ici, autrefois! »²⁰

Le soleil montait comme pour considérer de plus haut la vaste mer étendue sous lui ; mais elle eut comme une coquetterie et s'enveloppa d'une brume légère qui la voilait à ses rayons. C'était un brouillard transparent, très bas, doré, qui ne cachait rien, mais rendait les lointains plus doux. L'astre dardait ses flammes, faisait fondre cette nuée brillante ; et lorsqu'il fut dans toute sa force, la buée s'évapora, disparut ; et la mer, lisse comme une glace, se mit à miroiter dans la lumière.²¹

En tenant compte de tous ces éléments, on peut affirmer que le but de la création de Monet a été justement la communication de l'incommunicable ; on peut même le considérer l'inventeur de l'invisible, c'est-à-dire, la non-forme née du flux mental et sensible de l'imagination. Le but de la description maupassantienne est de montrer, à l'aide des paroles, de la fluidité textuelle, de la précision des termes, de leur simplicité, une image vive de la beauté de la nature ressentie par l'auteur français ; observé, analysé et ré-analysé, le paysage de Maupassant se crée petit-à-petit, l'auteur étant toujours en quête de la particule unique qui définisse l'élément de la nature ; l'espace ouvert où l'œil cherche voracement le jeu de la lumière avec les éléments terrestres et aquatiques donne naissance à un tableau magnifique, soit en paroles, soit en touches ; à un certain point, ces deux dimensions dépassent leurs limites, se mêlent et créent une seule unité, l'Art.

Les paroles deviennent couleurs et les couleurs cherchent les paroles pour décrire le Beau...

Le Havre

Sur la mer plate, tendue comme une étoffe bleue, immense, luisante, aux reflets d'or et de feu, s'élevait là-bas, dans la direction indiquée, un nuage noirâtre sur le ciel rose. Et on apercevait, au-dessous, le navire qui semblait tout petit de si loin.²²

Etretat

Une brise légère et continue, venant du large, effleurait et ridait la surface de l'eau. La voile fut hissée, s'arrondit un peu, et la barque s'en alla paisiblement, à peine bercée par la mer.

On s'éloigna d'abord. Vers l'horizon, le ciel se baissant se mêlait à l'océan. Vers la terre, la haute falaise droite faisait une grande ombre à son pied, et

²⁰ Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, éd. cit., p. 139.

²¹ Idem, *Une vie*, éd. cit., p. 41-42.

²² Idem, *Pierre et Jean*, éd. cit., p. 40.

des pentes de gazon pleines de soleil l'échantraient par endroits. Là-bas, en arrière, des voiles brunes sortaient de la jetée blanche de Fécamp, et là-bas, en avant, une roche d'une forme étrange, arrondie et percée à jour, avait à peu près la figure d'un éléphant énorme enfonçant sa trompe dans les flots. C'était la petite porte d'Étretat.²³

Le soleil montait comme pour considérer de plus haut la vaste mer étendue sous lui ; mais elle eut comme une coquetterie et s'enveloppa d'une brume légère qui la voilait à ses rayons. C'était un brouillard transparent, très bas, doré, qui ne cachait rien, mais rendait les lointains plus doux. L'astre dardait ses flammes, faisait fondre cette nuée brillante ; et lorsqu'il fut dans toute sa force, la buée s'évapora, disparut ; et la mer, lisse comme une glace, se mit à miroiter dans la lumière. [...]

Et soudain on découvrit les grandes arcades d'Étretat, pareilles à deux jambes de la falaise marchant dans la mer, hautes à servir d'arche à des navires ; tandis qu'une aiguille de roche, blanche et pointue, se dressait devant la première.²⁴

La mer

La mer immobile, d'un azur puissant, comme figée, comme durcie dans la lumière ardente qui tombait du soleil, s'étalait sous le ciel infini, d'un bleu presque exagéré.²⁵

... la mer, d'un bleu opaque et lisse, s'étendant à perte de vue.

Ils s'arrêtèrent, en face de la plage, à regarder. Des voiles, blanches comme des ailes d'oiseaux, passaient au large. À droite comme à gauche, la falaise énorme se dressait. Une sorte de cap arrêtait le regard d'un côté, tandis que, de l'autre, la ligne des côtes se prolongeait indéfiniment jusqu'à n'être plus qu'un trait insaisissable.

Un port et des maisons apparaissaient dans une de ces déchirures prochaines ; et de tous petits flots, qui faisaient à la mer une frange d'écume, roulaient sur le galet avec un bruit léger.²⁶

Le coucher du soleil

Le soleil, plus bas, semblait saigner ; et une large traînée lumineuse, une route éblouissante courait sur l'eau depuis la limite de l'océan jusqu'au sillage de la barque.

Les derniers souffles de vent tombèrent ; toute ride s'aplanit ; et la voile immobile était rouge. Une accalmie illimitée semblait engourdir l'espace, faire le silence autour de cette rencontre d'éléments ; tandis que, cambrant sous le ciel son ventre luisant et liquide, la mer, fiancée monstrueuse, attendait l'amant de feu qui descendait vers elle. Il précipitait sa chute, empourpré comme par le désir de leur embrasement. Il la joignit ; et, peu à peu, elle le dévora.

Alors, de l'horizon, une fraîcheur accourut ; un frisson plissa le sein mouvant de l'eau, comme si l'astre englouti eût jeté sur le monde un soupir d'apaisement.²⁷

²³ Idem, *Une vie*, p. 41.

²⁴ Idem., p. 41-42.

²⁵ *Ibid.*, p. 75.

²⁶ *Ibid.*, p. 26.

²⁷ *Ibid.*, p. 45.

Références bibliographiques :

- Brochier, Jean-Jacques, *Maupassant. Une journée particulière*, Paris, Éd. J.-C. Lattès, 1993.
- Campa, Cosimo, *Maupassant. Biographie. Analyse littéraire. Étude détaillée des principales œuvres*, Paris, Éd. Studyrama, 2004.
- Lanoux, Armand, *Bel-Ami sau viața lui Maupassant*, București, Ed. Univers, 1975, trad. Ileana Șoldea.
- Lobstein, Dominique, *Monet*, Paris, Éd. Jean-Paul Gisserot, 2002.
- Oprescu, G., *Manual de istoria artei. Realismul. Impresionismul*, București, Ed. Meridiane, 1986, ch. « Claude Monet », p. 172-176.
- Maupassant, Guy de, *Amour dans le recueil Le Horla*, Paris, Éd. Albin Michel, 1988.
- Idem, *Pour Gustave Flaubert*, Paris, Éd. Complexe, 1986.
- Idem, *Pierre et Jean*, Paris, Livre de Poche, 2007.
- Idem, *Une vie*, Paris, Éd. Hachette, 1999.
- Nicosia, Fiorella, *Viața și opera lui Monet*, București, Biblioteca de Artă Adevărul, 2009.
- Pasquet, Martin, *Maupassant. Biographie. Étude de l'œuvre*, Paris, Éd. Albin Michel, 1993.
- Serullazy, Maurice, *L'Impressionnisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1961.
- Welton, Jules, *Claude Monet*, Paris, Éd. Gallimard, 1993.
- <http://www.intermonet.com/oeuvre/lamer.htm> (consulté le 4 novembre 2009)
- <http://www.claudemonetgallery.org/slideshow.html> (consulté le 4 novembre 2009)

Le mythe napoléonien chez Stendhal et Balzac. Lecture inspirée par les *Mythologies* de R. Barthes

Elena-Daniela GRIGORESCU
University of Western Ontario
egrigor@uwo.ca

Résumé : L'objet de cet article c'est le mythe de Napoléon tel qu'il se reflète dans quelques romans de Stendhal et Balzac. L'accent y est mis sur les différents mythes du mythe en question afin de mettre en évidence, prenant appui sur le schéma d'analyse proposé par R. Barthes, leur fonctionnement.

Mots-clés : mythe, Napoléon, Stendhal, Balzac

Le Rouge et le noir a paru en 1830, *Le Colonel Chabert* en 1832. Napoléon était mort en 1821 en exil, mais en 1823 avait paru le *Mémorial de Sainte-Hélène*, recueil des souvenirs de l'Empereur qui entretient son mythe et enthousiasme la jeunesse. Julien Sorel, le héros du roman de Stendhal vénère ce livre qu'il lit en cachette. Du reste, la présence de la figure napoléonienne est constante dans l'œuvre de Stendhal :

Napoléon est un centre d'intérêt favori de toute son œuvre au même titre que l'amour, l'énergie ou le bonheur : il n'y a pas de livre, roman, journal de voyage, pamphlet, essai historique qui ne contienne des allusions directes ou indirectes à l'Empereur.¹

¹ Marcel Heisler, *Stendhal et Napoléon*, Éd. A.-G. Nizet, Paris, 1969, p. 10.

Pour ce qui est de Balzac, « notre Napoléon littéraire » (Paul Bourget), il suffit de rappeler qu'il avait inscrit sur un buste de Bonaparte qui trônait sur la cheminée de son cabinet de travail : « Ce qu'il a entrepris par l'épée, je l'accomplirai par la plume. »² « Napoléon domine ou dénoue l'action, modifie ou a modifié la vie des personnages, sert de modèle ou de référence dans quatre-vingt-deux des quatre-vingt-dix-sept œuvres qui composent *La Comédie humaine*. »³ Mais, comme le souligne Maurice Descotes, Napoléon n'apparaît que très rarement en personne dans l'œuvre de Balzac dans *Les Mémoires de Samson*, *La Vendetta*, *La Femme de trente ans* et *Une ténébreuse affaire*⁴.

Le mythe napoléonien et ses principaux mythes

Napoléon, qui a très bien compris l'importance de modeler son image en sa faveur, avait contribué lui-même au processus de mythification qu'a subi sa personnalité. Ainsi, pour maintenir l'enthousiasme de son armée il utilisait des moyens de propagande qui ont préparé sa légende dès son vivant. Il s'agit principalement des *Bulletins de la Grande Armée* dont Stendhal avait très bien compris la fonction propagandiste : « Les Bulletins étaient des machines de guerre, des travaux de campagne et non des pièces historiques. »⁵ L'écrivain avait d'ailleurs dénoncé cette ambition de l'Empereur de manipuler la vérité historique en sa faveur :

Napoléon lui-même, dans ses *Mémoires*, emporté par la bonne habitude de mentir, trouve digne de blâme le Français qui, en écrivant l'histoire, avoue des choses peu favorables à la France. Si son règne eut duré, il eût détruit tous les monuments de l'histoire militaire de son temps, de manière à être maître absolu de la vérité.⁶

Le contexte historique a joué lui aussi un rôle important dans la constitution du mythe napoléonien. Lorsque Napoléon fait son apparition

² Virginie Ancelot, citation d'après Saint-Paulien, *Napoléon Balzac et l'Empire de la Comédie humaine*, Albin Michel, Paris, 1979, p. 147.

³ Saint-Paulien, *op. cit.*, p. 13.

⁴ Maurice Descotes, *La Légende de Napoléon et les écrivains français du XIX^e siècle*, Paris, Éd. Lettres Modernes Minard, 1967, p. 228-229.

⁵ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Éd. Garnier Frères, Paris, 1961, p. 206.

⁶ Idem, *Vie de Rossini*, dans *L'Âme et la Musique*, Éd. Stock, 1999, p. 458.

sur la scène politique, la France sort tout juste des événements de la Révolution, moment d'affirmation de l'idée nationale et des pulsions libérales. Son génie consiste donc à avoir réussi à confisquer « à son profit les deux forces montantes du XIX^e siècle, le nationalisme et le libéralisme »⁷. Par ailleurs, les débuts difficiles de la Restauration ont représenté une profonde déception pour la majorité des Français, beaucoup d'entre eux percevant l'époque napoléonienne comme une sorte d'âge d'or. Mais ce qui a surtout impressionné les écrivains romantiques, ce qui constitue une composante déterminante de la figure mythique de Napoléon, ce sont sa rapide ascension et sa chute tragique. Jean Tulard, qui avait abordé la question du mythe napoléonien, souligne le fait que c'est la « fin misérable et solitaire sur un rocher battu par les flots [qui] frappa l'imagination des Romantiques ».⁸ Son exil, sa fin, l'ont métamorphosé aux yeux des Romantiques en une sorte de nouveau Prométhée. C'est toujours Tulard qui note : « Napoléon est le héros populaire par excellence. Il a tout pour séduire : la gloire et le malheur, les femmes. »⁹ Ou encore : « la prodigieuse ascension du soldat de fortune, sa chute non moins vertigineuse sont les deux aspects – complémentaires – du mythe napoléonien ».¹⁰ D'après Pierre Brunel, pour qu'il y ait mythe, il faut qu'il existe une « forte opposition structurelle »¹¹. Selon Maurice Descotes, le mythe de Napoléon comporte deux facettes opposées qui se trouvent en général actualisées chez les écrivains romantiques : « en face du dieu-Napoléon, il existe un Napoléon-ogre, tout aussi légendaire et dont le mythe a été tout aussi soigneusement cultivé. »¹² À la première dimension du mythe qui apparaît chez Hugo, chez Stendhal ou chez Balzac s'opposerait la seconde, expression du despotisme, telle qu'elle a été reprise dans les

⁷ Jean Tulard, *Napoléon ou le mythe du sauveur*, Éd. Fayard, 1977, p. 449.

⁸ Idem.

⁹ *Ibid.*, p. 432.

¹⁰ *Ibid.*, p. 428.

¹¹ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher, 1994, p. 15.

¹² Maurice Descotes, *op. cit.*, p. 6.

œuvres de Mme de Staël, de Chateaubriand, de Lamartine ou de Vigny. Il est cependant difficile de séparer de façon nette les deux facettes du mythe, ce qui fait que chez Stendhal par exemple, les deux sont actualisées, bien que la première soit prioritaire.

Napoléon incarne en quelque sorte le génie romantique, cette figure mythique étant composée de plusieurs *mythèmes* : le génie militaire, le sauveur des peuples, la témérité et l'énergie individuelle, la jeunesse, la métaphore de l'Aigle, les rapports avec les femmes, l'ascension fulgurante et la chute vertigineuse, le père du peuple, l'orgueil. Chez Stendhal c'est principalement dans *Le Rouge et le noir* et *La Chartreuse de Parme* que la figure historique de Napoléon se prolonge dans le mythe. Comme le montre Marcel Heisler dans son *Stendhal et Napoléon*, « au travers de ces deux romans, se profile la silhouette d'un personnage qui n'est plus le Napoléon de l'Histoire, moitié-héros, moitié-tyran, mais la représentation symbolique de la jeunesse, de l'audace et de l'énergie ».¹³ Cette remarque fait ainsi apparaître deux des *mythèmes* attachés au mythe napoléonien que nous avons identifiés plus haut : l'énergie individuelle et le courage. Le motif de la bravoure militaire transparaît encore dans *La Chartreuse de Parme* lorsque Stendhal glose sur l'histoire de l'Italie afin de comparer la témérité des Lombards à celle dont a fait preuve le peuple français sous Napoléon : « Au Moyen Age, les Lombards républicains avaient fait preuve d'une bravoure égale à celle des Français. »¹⁴ Le courage est valorisé également dans le fameux *Napoléon* (1927) d'Abel Gance dès le début du film dans la scène mémorable du combat des boules de neige des garçons. La même scène met en évidence un autre *mythème*, le génie militaire, qui transparaît dans les initiatives stratégiques du petit Bonaparte.

En tant que composante du mythe, le motif de la jeunesse s'actualise dans *La Chartreuse de Parme* lorsque Stendhal raconte l'entrée des armées françaises à Milan : « Les soldats français riaient et

¹³ Marcel Heisler, *op. cit.*, p. 207.

¹⁴ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Éd. Garnier-Flammarion, 1964, p. 39.

chantaient toute la journée ; ils avaient moins de vingt-cinq ans et leur général en chef qui en avait vingt-sept, passait pour l'homme le plus âgé de son armée. »¹⁵ Le même motif est invoqué dans *Le Rouge et le noir* dans le discours de Julien Sorel qui se met à déplorer la disparition de l'Empire et ses conséquences sur la jeunesse française : « Ah, s'écria-t-il, que Napoléon était bien l'homme envoyé de Dieu pour les jeunes Français ! »¹⁶ Au début de *Un drame au bord de la mer*, Balzac introduit ce mythème lorsqu'il évoque la double jeunesse de l'homme :

Il est en quelque sorte deux jeunesses, la jeunesse durant laquelle on croit, la jeunesse pendant laquelle on agit ; souvent, elle se confond chez les hommes que la nature a favorisés, et qui sont, comme César, Newton et Bonaparte, les plus grands parmi les grands hommes.¹⁷

Le Napoléon-père du peuple est actualisé dans *Les Mémoires de Samson* où il s'adresse paternellement aux ouvriers (« mes enfants ») qui travaillent à la construction du Temple de la Gloire. À chacun il demande : « Êtes-vous contents ? » ou encore : « Avez-vous la poule au pot ? ». « Il m'aimait en peu, le patron ! »¹⁸, s'exclame le colonel Chabert. Et de continuer ensuite : « J'avais un père, l'Empereur ! Ah ! s'il était debout, le cher homme ! et qu'il vît "son Chabert", comme il me nommait, dans l'état où je suis, il se mettrait en colère. Que voulez-vous ? Notre soleil s'est couché, nous avons tous froid maintenant ». ¹⁹

Dans *Une ténébreuse affaire* on fait référence à « l'amour propre excessif » ²⁰ de Napoléon qui est donné comme une des raisons majeures de sa chute. L'orgueil comme partie constitutive du mythe napoléonien peut d'ailleurs être repéré derrière la plupart des actions de Julien Sorel.

L'association à l'aigle représente un autre élément déterminant du mythe napoléonien, cet aspect étant fortement exploité dans le film d'Abel Gance. Par une technique de superposition des images

¹⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Éd. P.-G. Castex, Paris, 1989, p. 89.

¹⁷ Balzac, *Un Drame au bord de la mer*, dans *Œuvres complètes*, t. XV, Éd. Club de l'Honnête homme, 1956, p. 525.

¹⁸ Balzac, *Le Colonel Chabert*, Librairie Générale Française, 1984, p. 32.

¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

²⁰ Balzac, *La Comédie humaine*. Gallimard, 1950, t. VII, p. 498.

cinématographiques la figure de l'Empereur est associée à l'aigle qui devient un leitmotiv. Le symbole de l'aigle apparaît chez Stendhal aussi bien dans *La Chartreuse de Parme* que dans *Le Rouge et le noir*. Dans le premier roman, ce motif est évoqué dans le discours de Fabrice qui décrit sa promenade sur le bord du lac : « Tout à coup, à une hauteur immense à ma droite j'ai vu un aigle, l'oiseau de Napoléon ; il volait majestueusement se dirigeant vers la Suisse, et par conséquent vers Paris. »²¹ Dans *Le Rouge et le noir*, Julien Sorel, juché sur un rocher, aperçoit un épervier qui renvoie de façon nette à l'aigle napoléonien : « L'œil de Julien suivait machinalement l'oiseau de proie. Ses mouvements tranquilles et puissants le frappaient ; il enviait cette force, il enviait cet isolement. C'était la destinée de Napoléon ; serait-ce un jour la sienne ? »²²

On a, jusque là, essayé d'identifier les mythes les plus importantes attachés au mythe de Napoléon tels qu'ils apparaissent chez Stendhal et Balzac dont nous allons par la suite analyser la portée dans *Le Rouge et le noir* et *Le Colonel Chabert*. La méthode d'analyse sera empruntée aux *Mythologies* de Roland Barthes, méthode fondée sur les apports de la sémiologie.

Le fonctionnement du discours mythique

Dans le cas des textes qui nous occupent il est question d'analyser comment le mythe de Napoléon se constitue et se transmet en tant que message. L'on sait que du point de vue sémiologique tout objet est susceptible d'être porteur de sens, de signifier. Autrement dit, de transmettre un message. Dans ses *Mythologies* écrites dans les années 50, Roland Barthes définit le mythe très généralement comme *parole*, comme système de communication ou comme message. Le mythe peut avoir comme support n'importe quel objet, une image, un texte, un spectacle, etc. Il implique donc non seulement un message, mais aussi un support. Néanmoins, ce ne sont pas des aspects

²¹ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, op. cit., p. 62.

²² Stendhal, *Le Rouge et le noir*, op. cit., p. 60.

définitoires pour le mythe, son essence c'est une certaine manière de transmettre le message. « Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, dit Barthes, mais par la façon dont il le profère ».²³

Comme toute unité significative, le mythe relève d'une sémiologie, il constitue un système sémiologique. Mais il a ceci de caractéristique qu'il est un discours secondaire ou, pour reprendre la terminologie de Barthes, un « système sémiologique second ». Un système sémiologique serait composé de trois termes : le signifiant, le signifié et le signe, qui est leur corrélation, ce qui assure leur unité. Une phrase comme « Je veux que Jean vienne » contient un message très clair, le désir du locuteur que Jean vienne. On est ainsi en présence d'un premier système sémiologique. Mais si cette phrase est extraite d'un manuel de grammaire, un sens supplémentaire vient s'ajouter : « cette phrase est un exemple de grammaire destiné à illustrer la règle du subjonctif en français. » On voit ainsi apparaître un deuxième système sémiologique qui s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique déjà existante. Dans la terminologie de Barthes, le signe primaire devient un simple signifiant pour le signe dérivé. Le nouveau message, « exemple de grammaire », n'annule pas le premier, « Je veux que Jean vienne », mais ils coexistent quoique dans un rapport de dominance. Afin d'éviter toute confusion, le signe dérivé devient dans le système barthien la *signification* qui serait « le mythe même ». C'est donc cette signification qu'on se propose de déterminer en nous référant aux textes qui nous intéressent.

Quel serait donc dans *Le Rouge et le noir* le premier niveau de signification, le message primaire ? Ayant vécu dans la période de la Restauration, Julien Sorel, un jeune paysan ambitieux rêve de s'élever dans l'échelle sociale. À son jeune âge, Julien a compris qu'il fallait imposer à son ambition une direction bien définie : faire fortune, c'est-à-dire gagner beaucoup d'argent mais aussi être célèbre, se faire un nom. Or le moyen le plus sûr de parvenir lui paraît être une carrière de prêtre :

²³ Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, 2003, p. 183.

« Aujourd’hui, on voit des prêtres de quarante ans avoir cent mille francs d’appointements [...] Il faut être prêtre. »²⁴ Voilà donc, sous une forme schématisée, le premier système de signification à partir duquel le discours du mythe fait apparaître son message. Il se trouve que ce premier message acquiert des sens supplémentaires lorsqu’on apprend que Julien Sorel éprouve un véritable culte pour Napoléon. Dès son plus jeune âge, Julien a écouté les récits des victoires napoléoniennes racontés par un vieux chirurgien, membre de la Légion d’honneur qui « avait fait toutes les campagnes de Bonaparte en Italie ». ²⁵ En mourant, celui-ci avait légué au vieux Sorel trente ou quarante volumes dont les *Confessions* de Rousseau, les célèbres *Bulletins* émis sous Napoléon et le *Mémorial de Sainte-Hélène* qui constituaient le « Coran » de Julien : « Il se serait fait tuer pour ces trois ouvrages. Jamais il ne crut en aucun autre²⁶ ». À la lumière de ces indications, le mythe napoléonien s’insère dans les actions du personnage de Stendhal, le motif le plus présent étant celui de l’ascension rapide : « Quoi, je perdrais lâchement sept ou huit années ! j’arriverais ainsi à vingt-huit ans ; mais, à cet âge, Bonaparte avait fait ses plus grandes choses ! »²⁷ Ainsi, ce que sur le plan du récit proprement dit se traduit en termes d’ambition du personnage, devient dans le système du mythe l’écho des exploits napoléoniens. À la cohérence du récit s’ajoute l’ombre du mythe qui plane sur les actes du personnage.

La critique a souvent observé que la conquête des femmes est décrite chez Stendhal par des métaphores empruntées au monde des armes. Lorsque Julien se lance à la conquête de Mme de Rênal, il est question d’une véritable *stratégie* qui est une actualisation évidente du mythème qu’on a identifié comme composante du mythe de Napoléon. Ses exploits commencent dès sa première rencontre avec Mme de Rênal. Tous les gestes, toutes les réactions font partie d’un plan de bataille, car la femme visée est considérée comme une position dont il s’agit de

²⁴ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, op. cit., p. 5.

²⁵ *Ibid.*, p. 12.

²⁶ *Ibid.*, p. 20.

²⁷ *Ibid.*, p. 71.

s'emparer : « Il l'observait comme un ennemi avec lequel il va falloir se battre. »²⁸ Julien prépare ses actes avec une minutie froide :

Il eut sur le champ l'idée hardie de lui baiser la main. Bientôt il eut peur de son idée ; un instant après, il se dit : « Il y aura de la lâcheté à moi de ne pas exécuter une action qui peut m'être utile et diminuer le mépris que cette belle dame a probablement pour un pauvre ouvrier à peine arraché de la scie »²⁹.

Voici pour ce qui est des rapport existants entre lui et Mathilde de la Môle : « Dans la bataille qui se prépare, ajouta-t-il, l'orgueil de la naissance sera comme une colline élevée, formant position militaire entre elle et moi. C'est là-dessus qu'il faut manœuvrer. »³⁰ Lorsque Julien parvient à tenir Mme de Rênal par la main un bonheur intense s'éveille en lui. Cependant ce n'est pas un sentiment amoureux mais un sentiment glorieux qu'il ressent : « Il avait fait *son devoir*, et un *devoir héroïque*. Rempli de bonheur par ce sentiment, il s'enferma à clé dans sa chambre, il se livra avec un plaisir nouveau à la lecture des exploits de son héros. »³¹ L'arrière plan mythique des conquêtes de Napoléon apporte de nouveaux sens aux ambitions de Julien de parvenir sur l'échelle sociale : « À force de songer aux victoires de Napoléon, il avait vu quelque chose de nouveau dans la sienne. Oui, j'ai gagné une bataille, se dit-il ; il faut en profiter. »³² Les deux niveaux de signification deviennent particulièrement visibles à travers le langage militaire qui est utilisé pour décrire la tactique amoureuse de Julien. On voit comment le message du mythe double le mouvement de la narration et la logique interne du roman. Car le vocabulaire d'origine militaire sert tout d'abord à décrire les relations existantes entre les personnages, leur signification première tient du dispositif narratif. Mais, en tant que métaphores, ces termes s'intègrent dans la sphère de mythe.

Avec Mathilde de la Môle on est en présence de nouvelles significations qui viennent s'ajouter à la matière mythique. On sait ce que son attitude orgueilleuse et énergique doit à Napoléon qu'elle

²⁸ *Ibid.*, p. 50.

²⁹ *Ibid.*, p. 29.

³⁰ *Ibid.*, p. 315.

³¹ *Ibid.*, p. 52.

³² *Ibid.*, p. 63.

admire à son tour. Si elle s'ennuie au milieu de la société de la Restauration c'est parce qu'elle a la nostalgie du règne de Napoléon : « Être dans une véritable bataille, une bataille de Napoléon où l'on tuait dix mille soldats, cela prouve de courage. »³³

À travers l'ambition de Julien Sorel de séduire Mme de Rênal et Mathilde de la Môle, un autre mytheme est mis en lumière : Napoléon et les femmes. On a du reste beaucoup écrit sur la vie amoureuse de Napoléon, un sujet auquel on a très tôt conféré une dimension proverbiale. Ne voulait pas Julien avoir auprès des femmes le même succès que son idole ?

Dès sa première enfance, il avait eu des moments d'exaltation. Alors il songeait avec délice qu'un jour il serait présenté aux jolies femmes de Paris ; il saurait attirer leur attention par quelque action d'éclat. Pourquoi ne serait-il pas aimé de l'une d'elles comme Bonaparte, pauvre encore, avait été aimé de la brillante Madame de Beauharnais ?³⁴

L'analyse du motif de l'aigle dans l'exemple qu'on a déjà cité révèle de façon plus transparente encore le fonctionnement des deux systèmes sémiologiques barthiens. Le premier niveau de signification est représenté par la description d'un paysage lors de la promenade de Julien dans la forêt. Sont évoqués les « énormes cartiers de roches nues » du côté de la montagne, les « grands hêtres », la « chaleur des rayons du soleil », le « sentier à peine marqué qui sert seulement au gardien des chèvres », l'« air pur » des montagnes, le « grand roché » sur lequel monte Julien, les cigales qui chantent. L'apparition dans ce paysage d'un épervier appartient donc au plan de la description. Mais il y a plus, car l'épervier renvoie à l'aigle napoléonien qui introduit un message supplémentaire qui est proprement le discours du mythe. Ainsi, au cœur même de la description le mythe est déjà présent. On est donc en présence d'une unité plus complexe qui implique un double champ de référence. On va par la suite s'efforcer de montrer le fonctionnement du mythe de Napoléon dans *Le Colonel Chabert* de Balzac.

³³ *Ibid.*, p. 305.

³⁴ *Ibid.*, p. 23.

Quel est le drame que peint Balzac dans ce court texte paru en 1932 ? Chabert est le type accompli du soldat de l'Empire qui a fait sa fortune et a conquis son grade de colonel en combattant dans les armées de Napoléon, mais lorsque, après sa « mort » à la bataille d'Eylau (1807), il revient en France après dix ans d'absence, la société française se transformée radicalement et ne veut plus entendre parler du monde qu'il représente. Le drame du colonel Chabert est donc celui de revenir dans un monde (celui de la Restauration) qui le refuse. Ces événements constituent l'armature du roman, ce qui correspondrait, s'il faut se référer au schéma barthien, au message primaire. Il y a donc un contexte historique concret auquel appartiennent les événements relatés dans le roman. Or si le mythe s'y insère c'est par l'intermédiaire de l'opposition fort marquée entre les deux types de sociétés qui entrent en contact. Balzac oppose à la société fondée sur le profit à obtenir par tous les moyens les principes de la morale qui gouvernaient l'ancien monde incarné par le colonel Chabert.

Tout d'abord, c'est à travers la figure du colonel Chabert que s'actualise dans le roman le motif de l'énergie individuelle associé au mythe napoléonien. Militaire, conquérant, Chabert est un homme d'action qui cherche à imposer sa volonté aux événements. C'est l'énergie vitale qui le pousse à s'affirmer, à vivre ses passions jusqu'au bout. Il conquiert sa fortune, sa femme ; il s'élançait dans le combat à Eylau sans hésitation. Cette extraordinaire vigueur lui permet de s'extraire de la fosse où il avait été enterré : « J'étais sorti du ventre de la fosse aussi nu que de celui de ma mère. »³⁵ Tout reste donc à reconquérir. L'énergie vitale va lancer cette fois Chabert dans le combat obstiné pour sa reconnaissance : « Là, le vieillard avait disparu. Les yeux de l'homme énergique brillaient rallumés aux feux du désir et de la vengeance. »³⁶ Le commentaire suivant est révélateur en ce qui concerne la puissance qui anime le personnage :

³⁵ Balzac, *Le Colonel Chabert*, op.cit., p.58.

³⁶ *Ibid.*, p. 44.

S'il courait après son illustration militaire, après sa fortune, après lui-même, peut-être était-ce pour obéir à ce sentiment inexplicable, en germe dans le cœur de tous les hommes, et auquel nous devons les recherches des alchimistes, la passion de la gloire, les découvertes de l'astronomie, de la physique, tout ce qui pousse l'homme à se grandir en se multipliant par les fait sou par les idées.³⁷

Par l'entremise d'un autre personnage, l'avoué Derville, apparaissent d'autres aspects rattachés au mythe napoléonien : la jeunesse, l'intelligence exceptionnelle, l'habileté stratégique. Associé à ces motifs, on retrouve aussi celui de l'énergie dans le portrait que donne de lui le Maître-clerc Godeschal :

Sa prodigieuse intelligence est plus libre en ce moment, le seul où il obtient le silence et la tranquillité nécessaires à la conception des bonnes idées [...] Après être rentré, le patron discutera chaque affaire, lira tout, passera peut-être quatre ou cinq heures à sa besogne ; puis, il me sonnera et m'expliquera ses intentions. Le matin, de dix heures à deux heures, il écoute ses clients, puis il emploie le reste de la journée à ses rendez-vous. Le soir il va dans le monde pour entretenir ses relations. Il n'a donc que la nuit pour creuser ses procès, fouiller les arsenaux du Code et faire ses plans de bataille. Il ne veut pas perdre une seule cause, il a l'amour de son art [...] Voilà sa vie, qui est singulièrement active.³⁸

Ce portrait du « jeune avoué » Derville se situerait, si l'on considère le schéma proposé par Roland Barthes, au niveau du premier système sémiologique. Il participe donc dans un premier temps à la cohérence interne du récit où il figure un avocat exceptionnellement doué. Mais puisque derrière ce portrait on sent l'ombre du « génie » napoléonien, les significations qui appartiennent au premier plan sémiologique se prolongent dans le système second, qui est celui du discours mythique. Ajoutons à cette image un détail significatif qui évoque de façon évidente à la proverbiale capacité de Napoléon de faire plusieurs choses à la fois : « ... tout en prêtant son attention au discours du feu colonel il feuilleta ses dossiers. »³⁹ Une fonction similaire pourrait être identifiée dans *Le Rouge et le noir*, lors de la mise en évidence de la mémoire exceptionnelle de Julien Sorel qui récite par cœur en latin des passages entiers de la Bible. De même, la terminologie militaire utilisée pour décrire ses actions dans le roman de Stendhal apparaît dans *Le Colonel Chabert* où Balzac présente la préparation du procès dans la vision de

³⁷ *Ibid.*, p. 61.

³⁸ *Ibid.*, p. 29.

³⁹ *Ibid.*, p. 32.

Derville : « Il se mit à étudier la position de la comtesse et tomba dans une de ces méditations auxquelles se livrent les grands politiques en concevant leurs plans, en tâchant de deviner le secret des cabinets ennemis. »⁴⁰ Le rapprochement entre Derville et Napoléon s'effectue explicitement dans le discours de Chabert pour qui le premier, comme le second, a joué le rôle d'un véritable père. L'Empereur Napoléon représente pour cet orphelin le père qu'il n'a jamais eu. Dès qu'il évoque l'Empereur qui l'appelait « son Chabert », le colonel se place vis-à-vis de lui dans une relation filiale. Comme on a déjà montré, la légende napoléonienne s'est édifiée sur cette relation paternelle entre le chef et ses hommes, et Chabert participe à ce mythe lorsqu'il s'écrie : « J'avais un père, l'Empereur ! »⁴¹ Né une seconde fois du « ventre de la fosse », Chabert s'efforce de retrouver une identité, et donc un père. Cette fois-ci ce sera dans Derville qu'il trouve l'espoir d'avoir une identité : « Ma foi, monsieur, après l'Empereur, vous êtes l'homme auquel je devrais le plus. »⁴²

Dans les deux romans analysés, on a essayé de montrer le fonctionnement du mythe napoléonien sur la base méthodologique du schéma sémiologique barthien. Une telle approche implique d'identifier les mythèmes qui composent le mythe de Napoléon et leurs actualisations à l'intérieur de ces deux romans.

Références bibliographiques :

- Balzac, *La Comédie humaine*, t. VII, Gallimard, 1950.
Idem, *Un Drame au bord de la mer*, dans *Œuvres complètes*, t. XV, Éd. Club de l'Honnête Homme, 1956.
Idem, *Le Colonel Chabert*, Librairie Générale Française, 1984.
Barthes, Roland, *Mythologies*, Seuil, 2003.
Brunel, Pierre (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éd. du Rocher, 1994.
Descotes, Maurice, *La Légende de Napoléon et les écrivains français du XIX^e siècle*, Paris, Éd. Lettres Modernes Minard, 1967.
Heisler, Marcel, *Stendhal et Napoléon*, Paris, Éd. A.-G. Nizet, 1969.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁴¹ *Ibid.*, p. 64.

⁴² *Ibid.*, p. 45.

Lesot, Adeline, *Le Colonel Chabert*, Hartier, 2001.
Saint-Paulien, *Napoléon Balzac et l'Empire de la Comédie humaine*, Paris, Albin Michel, 1979.
Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Garnier Frères, 1961.
Idem, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Editions Garnier-Flammarion, 1964.
Idem, *La Vie de Napoléon*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1969.
Idem, *Le Rouge et le noir*, Paris, Éd. de P.-G. Castex, 1989.
Idem, *Vie de Rossini*, dans *L'Âme et la Musique*, Éd. Stock, 1999.
Tulard, Jean, *Napoléon ou le mythe du sauveur*, Éd. Fayard, 1977.

De l'utopie au fantastique : les terres australes
dans *L'Histoire des Sévarambes* (1677-79)
de Denis Vairasse et *La Découverte australe* (1781)
de Restif de la Bretonne

Alexandra JELEVA

Université de Sofia « Saint Clément d'Ohrid »
ajel@abv.bg

Résumé : L'étude se propose de comparer le traitement d'un espace fictionnel, les terres australes, dans deux œuvres qui, en adoptant deux stratégies narratives différentes, aboutissent respectivement à la construction d'un univers utopique rationnel, intelligible et cognoscible (*L'Histoire des Sévarambes*) et à celle d'un univers transgressif (*La Découverte australe*) qui subvertit les codes cognitifs, les concepts de *naturel* et de *merveilleux*, annonçant par là l'esthétique du fantastique romantique.

Mots-clés : rationalisation, irrationalisation, cognition, nature, vraisemblance

La mise en parallèle de ces deux textes, publiés à près d'un siècle d'intervalle, présente un intérêt certain, car *L'Histoire des Sévarambes* et *La Découverte australe* occupent une position-clé dans l'évolution de l'utopie narrative en France. Ce parallèle est justifiable par le choix des deux auteurs de situer leur univers fictionnel dans les terres australes. Nous allons poser comme hypothèse que la description des terres

australes dans les deux œuvres correspond à deux projets d'écriture différents qui vont de la construction à la déconstruction de l'utopie en tant que principe de conceptualisation de l'espace et de la nature, fondé sur une rationalité infaillible. Ce glissement est lié au changement des conditions de validité de la fiction par rapport à la *doxa*, qui, sur le plan esthétique, implique la recherche d'une nouvelle solution au problème de la vraisemblance.

Une rationalité efficiente, une vraisemblance conforme

Le postulat rationaliste constitue l'un des principaux traits génériques de l'utopie. Selon l'expression de Bronislaw Baczko, l'utopie représente une *idée-image*¹, car l'univers utopique est doté d'un statut mixte. C'est un univers fictionnel et une construction rationaliste. Dans cette optique, la société des Sévarambes est sous-tendue par une rationalité généralisée, agissante et efficace : « Toutes les nations ont leurs coutumes. Certaines sont mauvaises parce qu'elles sont opposées à la raison. [...] Mais il y en a aussi qui sont fondées en raison et qui sont véritablement bonnes en elles-mêmes. Les nôtres sont presque toutes de ce dernier genre. »²

L'aménagement du territoire exemplifie cette efficacité rationnelle. Le pays des Sévarambes se présente avant tout comme un espace culturel qui témoigne d'une intelligence ordonnatrice et planificatrice. L'espace urbain privilégie les formes carrées (par exemple les *osmasies*, ces logements collectifs construits à l'identique dans toutes les villes) qui sont la marque même de l'artificialité, de la maîtrise architectonique par opposition aux formes chaotiques et irrégulières produites par la nature³. La nature fait l'objet d'une géométrisation, d'une mise en culture au sens plein, alors que la nature sauvage est marginalisée : c'est pourquoi Siden et ses compagnons croient tout d'abord que le pays est inhabité. C'est une constante du projet utopique, qui, se montrant

¹ Bronislaw Baczko, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978, p. 32.

² Denis Vairasse, *L'Histoire des Sévarambes*, gallica.bnf.fr., p. 215.

³ Bronislaw Baczko, *op.cit.*, p. 300.

hostile à la nature sauvage, adopte « une attitude anti-naturaliste »⁴ et consacre le modèle « d'une civilisation fondée contre la nature »⁵.

Le postulat rationaliste détermine également un autre trait caractéristique de l'espace utopique dans *L'Histoire des Sévarambes*. Dans le sillage de son prédécesseur Thomas More⁶, Denis Vairasse prend soin de neutraliser le merveilleux traditionnel. Loin de déterminer la dynamique narrative, la problématique de la découverte et de l'exploration d'une altérité spatiale est d'emblée banalisée, minimisée :

Il est vrai que nous vîmes plusieurs monstres marins, des poissons volants, de nouvelles constellations, et d'autres choses de cette nature ; mais parce qu'elles sont ordinaires, qu'elles ont été décrites et que depuis plusieurs années elles ont perdu la grâce de la nouveauté, je ne crois pas en devoir parler, ne voulant pas grossir ce livre de narrations inutiles qui ne feraient que lasser la patience du lecteur et la mienne.⁷

Cet espace transparent et univoque n'offre aucune énigme. Sa cognoscibilité et son intelligibilité ne sont pas mises en question. Les terres australes ne sont pas à explorer, mais à exploiter conformément à un projet volontariste et rationnel : l'utopie est toujours liée à un projet de maîtrise⁸. En nous référant à l'étude de R. Barthes sur *L'Île mystérieuse* de Jules Verne, nous pourrions dire que dans ce contexte le code herméneutique s'efface au profit du code heuristique⁹ : la transformation de la nature importe plus que la cognition. Les espèces végétales et animales, sommairement décrites, se distinguent à peine de celles de l'Ancien monde et ne suscitent aucune curiosité. Après le naufrage, Siden et ses compagnons affichent d'emblée des visées pragmatiques : défricher la terre pour semer des pois apportés

⁴ Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1999, p. 19.

⁵ Christian Marouby, *Utopie et primitivisme. Essai sur l'imaginaire anthropologique à l'âge classique*, Paris, Seuil, 1990, p. 44.

⁶ « C'est sur ces questions que nous l'interrogeons le plus avidement et qu'il nous répondait le plus volontiers, sans s'attarder à nous décrire des monstres, qui sont tout ce qu'il y a de plus démodé. Des Scyllas et des Célènes et des Harpyes voraces, et des Lestrygons cannibales et autres prodiges affreux du même genre, où n'en trouve-t-on pas ? Mais des hommes vivant en cités sagement réglées, voilà ce qu'on ne rencontre pas n'importe où. » (Thomas More, *L'Utopie*, traduction de Marie Delcourt, Paris, GF Flammarion, 1987, p. 89).

⁷ Denis Vairasse, *op. cit.*, p. 5.

⁸ Bronislaw Baczkowski, *op. cit.*, p. 25.

⁹ Roland Barthes, « Par où commencer ? », in *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 152-154.

d'Europe, aller à la chasse, s'approvisionner en eau potable. De même Sévérias, le fondateur de la société utopique des Sévarambes, arrivé dans les terres australes au XV^e siècle, s'attache tout de suite à embellir et à cultiver le pays, en transférant les connaissances et les pratiques qu'il a acquises dans l'Ancien monde. L'adaptabilité des habitants de l'Ancien monde et l'applicabilité de leur savoir impliquent une conception particulière de l'altérité des terres australes. L'efficacité fictionnelle de l'utopie obéit à l'impératif de la représentabilité qui impose des limites à l'altérité. Pour être intelligible et pour préserver sa rationalité exemplaire, le monde utopique doit se conformer aux lois physiques sous peine de basculer dans le conte merveilleux ou le monde à l'envers¹⁰. C'est pourquoi *L'Histoire des Sévarambes* fait apparaître une altérité réductible qui rend possible la bonification et la mise en valeur utilitaire de l'espace et conditionne la réussite de l'entreprise civilisatrice. À cette fin, conformément à la démarche utopique, le texte élabore une *rhétorique comparative*¹¹ destinée à représenter et à expliquer l'inconnu, en l'assimilant au connu. Nous nous contenterons de ne citer que quelques exemples : « une espèce de rat presque aussi gros qu'un lapin et des oiseaux semblables aux pigeons sauvages, mais un peu plus gros »¹² ; « certains animaux semblables à des cochons, mais plus gros et plus lourds »¹³ ; des poissons « aussi bons que les truites saumonées qu'on prend dans le lac de Genève »¹⁴. Cette altérité naturelle identifiable et instrumentalisée va de pair avec une conception essentialiste de l'homme : la différence entre Sévérias et ses compagnons d'une part, et les peuplades autochtones de l'autre, est due à des facteurs culturels (civilisation avancée vs primitivisme), non à des facteurs naturels. Siden observe certaines différences physiques entre

¹⁰ V. Jean-Michel Racault, *Nulle part et ses environs*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2003, p.193, p.369, p. 406 ; Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part*, *op. cit.*, p. 20.

¹¹ Nous empruntons cette expression à Jean-Michel Racault, *op. cit.*, p. 367.

¹² Denis Vairasse, *op. cit.*, p. 15.

¹³ *Ibid.*, p. 49.

¹⁴ *Ibid.*, p. 112.

les Sévarambes et les habitants de l’Ancien monde, mais elles s’expliquent par une meilleure hygiène et un mode de vie plus sain :

Ils n’ont ni souci, ni avarice ; ils ne manquent jamais de rien, et leur plus grand soin, est de jouir avec modération, des plaisirs légitimes de la vie. Cela n’est pas seulement cause qu’ils sont généralement sains et robustes, mais aussi qu’ils vivent longtemps [...]. Ils sont presque tous grands, et de belle taille ; et ceux de la taille médiocre parmi eux seraient de la plus haute parmi nous. On y voit plusieurs hommes de six à sept pieds de haut, et parmi les femmes on y en voit de hautes à proportion. [...] il n’est pas étonnant d’y voir des hommes de sept pieds de haut, qui parmi nous passeraient pour des géants.¹⁵

En fournissant une explication naturelle au sujet de la haute taille des Sévarambes, l’auteur rationalise le mythe des patagons géants qui suscite un vif débat dans les milieux scientifiques jusqu’à la fin du XVIII^e siècle¹⁶.

Siden n’a aucun mal à comprendre le modèle sociétal des Sévarambes, à s’y intégrer. Il s’étonne même de la ressemblance de leurs coutumes avec celles d’Europe : « Je le remerciai de la bonté qu’il avait de me dire ces choses ; et je le priai de m’en dire une qui me surprenait et que je ne pouvais comprendre, c’était de savoir où il avait appris à parler hollandais et comment leurs coutumes étaient si peu différentes de celles des peuples de l’Europe. »¹⁷

Ainsi, l’altérité australe se prête à une lecture rationnelle. Elle est susceptible d’explication. Le personnage de Sermodas, le guide de Siden, est significatif à cet égard. Ainsi que l’observe J.-M. Racault, son nom signifie « tu produis le discours »¹⁸. Il révèle à Siden le mode de fonctionnement de la société utopique. Ce discours explicatif se présente comme un exposé didactique monovalent qui ne laisse place à aucune interrogation, à aucune objection, et face auquel Siden adopte une attitude passive, y compris en tant qu’instance narrative : il se contente de le reproduire.¹⁹ En empruntant à Gérard Genette la notion de *fonction*

¹⁵ *Ibid.*, p. 293-294.

¹⁶ Buffon nie l’existence de ces géants. V. Philippe Despoix, *Le Monde mesuré*, Genève, Droz, 2005, p. 189-190.

¹⁷ Denis Vairasse, *op. cit.*, p. 134.

¹⁸ *Ibid.*, p. 364.

¹⁹ Georges Benrekassa, *Le Concentrique et l’excentrique : marges des Lumières*, Paris, Payot, 1980, p. 246.

idéologique²⁰ du narrateur, nous pourrions dire que dans *L'Histoire des Sévarambes* cette fonction est extrêmement simplifiée du fait de la présence d'une instance (Sermodas) qui est détentrice d'un discours idéologique faisant autorité.

L'altérité de l'espace utopique dans *L'Histoire des Sévarambes* présente un caractère conventionnel, conditionné par l'exigence de générer une cohérence signifiante opérante et immédiate. Le parti pris rationaliste implique une conception nomologique de l'espace. Son altérité, interprétable en fonction des codes cognitifs en vigueur, est intégrable à l'univers empirique. Cette visée idéologique conduit à traiter le problème esthétique de la vraisemblance dans le sens de la normativité, de la conformité avec la *doxa*. En effet, au XVII^e siècle, à l'époque où Denis Vairasse publie *L'Histoire des Sévarambes*, l'existence du continent austral passe encore pour une vérité scientifique, accréditant la plausibilité de l'univers fictionnel :

Personne ne doute qu'il n'y ait un tel continent, puisque plusieurs l'ont vu et même y ont fait descente ; mais comme ils n'ont osé s'avancer dans le pays, n'y étant portés le plus souvent que contre leur gré, ils n'ont pu donner que des descriptions plus légères.

Cette histoire, que nous donnons au public, suppléera beaucoup à ce défaut. Elle est écrite d'une manière si simple, que personne, à ce que j'espère, ne doutera de la vérité de ce qu'elle contient ; on remarquera aisément qu'elle a tous les caractères d'une histoire véritable.²¹

La fiction, cautionnée par la *doxa*, s'appuie également sur une vraisemblance factuelle, visant à produire une illusion réaliste. Elle se réfère à des faits réels qui interfèrent avec la fiction : le texte laisse entendre que Siden a été blessé au cours d'une bataille navale ayant eu lieu pendant le conflit qui a effectivement opposé l'Angleterre à la Hollande au XVII^e siècle.

Nous pourrions recourir à la typologie de Gérard Genette²² qui distingue trois types de récit : le récit vraisemblable qui se fonde sur un ensemble de conventions que le lecteur reconnaît et présuppose, le récit

²⁰ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 263.

²¹ Denis Vairasse, *op. cit.*, « Introduction », p. XIV-XV.

²² Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », in *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1979, p. 76-79.

non vraisemblable qui ne se réfère à aucun système conventionnel identifiable et enfin, le récit qui invente son propre vraisemblable. La vraisemblance que pratique *L'Histoire des Sévarambes* se rattache au premier type. Cette vraisemblance normative est indissociable du présupposé rationaliste qui régit l'univers utopique.

Une rationalité déficiente, une vraisemblance informe

Le traitement de l'altérité spatiale dans *La Découverte australe* obéit à une stratégie narrative différente, qui se traduit, sur le plan idéologique, par la désintégration de la rationalité et, sur le plan esthétique, par l'élaboration d'une conception originale de la vraisemblance.

Le texte nous met en présence d'un espace éclaté qui apparaît comme un ensemble d'isolats. L'insularité correspond à une double nécessité narrative.

Tout d'abord, cet espace labyrinthique fait l'objet d'une découverte, d'une exploration progressive et lente, n'offre pas d'emblée un sens préétabli, une perception globale et unificatrice, contrairement à l'espace utopique, doté d'une signifiante parachevée et définitive.²³ De par sa structure parcellisée, cet espace insulaire recèle un potentiel exploratoire pratiquement inépuisable.

Par ailleurs, l'insularité explique aussi l'altérité biologique qui caractérise les habitants des terres australes. Cet espace autre est régi par des lois naturelles différentes :

[...] les Habitants de l'Hémisphère antarctique sont absolument différents de ceux des Hommes de celui-ci ; tout est tranché dans ces climats isolés, parce que tout y est resté tel qu'il est sorti des mains de la Nature. Au lieu qu'en Europe, en Asie et même en Afrique les êtres se sont amalgamés pour ainsi dire, se sont perfectionnés, ou du moins les plus parfaits ont anéanti ceux de la même espèce qui leur ont paru ou les gêner, ou diffformes etc. Sous l'Hémisphère austral, c'est tout le contraire : rien ne s'est mélangé : les Êtres à demi perfectionnés sont restés tels jusqu'à ce jour ; de sorte que leur vue est effrayante et que les Européens ne manqueraient pas de les détruire.²⁴

²³ Sur ce point v. Eric Fougère, *Les Voyages et l'ancrage*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 137.

²⁴ Nicolas-Edmé Restif de la Bretonne, *La Découverte australe*, Paris, France Adel, « bibliothèque des utopies », 1977, p.32.

On constate un renversement de perspective par rapport à la lisibilité monosémique de l'altérité utopique. *La Découverte australe* décrit une nature énigmatique impliquant un processus de déchiffrement qui révèle la crise des codes cognitifs. Victorin et ses fils observent, émettent des hypothèses, se livrent à des expériences. Ils ne disposent pas de système aprioriste valable, car la cognition de cet espace exige une mise en question des lois naturelles existantes. L'intellection révèle un vide conceptuel que les personnages se voient obligés de combler partiellement par des emprunts aux modèles gnoséologiques dont ils disposent, ce qui les amène à constater leur carence. Ils se réfèrent en particulier aux théories de Benoît de Maillet et de Buffon :

Il y a toute apparence, pensa-t-il, que le Genre humain a commencé par la piscité ; peut-être même doit-il y retourner insensiblement et finir par elle, si le système de M. de Buffon sur le refroidissement graduel du Globe est vrai, de préférence à celui de *Telliamed* ; car dans le cas où ce Dernier l'emporterait, c'est par la siccité, pour finir par la congélation. Sans prononcer entre ces deux grands Philosophes, je vois que le pôle-austral est beaucoup plus aqueux que le pôle-septentrional ; si *Telliamed* a raison (ce que je désire) la vie ne fait qu'y commencer, il se desséchera peu-à-peu, il se peuplera et nous aurons l'honneur d'être les Fondateurs et les Chefs de la première, comme de la plus puissante des Nations policées de cet Hémisphère. [...] À considérer la Nature, telle qu'on la voit ici, *Telliamed* me paraît avoir raison... Si pourtant c'était le Naturaliste français, la vie déclinerait dans l'Hémisphère-austral, et nous n'aurions qu'une courte durée à espérer... Mais ces Patagons, plus parfaits que nous, marquent-ils une Nature languissante ?²⁵

Il s'agit de deux auteurs emblématiques du XVIII^e siècle qui contribuent à émanciper la conception de la nature et de l'homme des schémas créationnistes²⁶. Restif de la Bretonne retient cet aspect de leur pensée en imaginant les hommes-bêtes qui peuplent les îles australes. Il inscrit la notion d'humanité dans un relativisme généralisé,

²⁵ *Ibid.*, p. 176.

²⁶ V. Jean Ehrard, *L'Idée de Nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle* (2 tomes), thèse pour le doctorat ès lettres, Université de Paris, Faculté des lettres et sciences humaines, Chambéry, Imprimeries réunies, 1963, t. 1, p 184; p. 206-207 ; Jacques Roger, *Les sciences de la vie dans la pensée française au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 525-526.

synchronique et diachronique, qui estompe la définition biologique de l'homme en intégrant les formes tératologiques et anormales²⁷ :

Quel malheur au contraire pour les Hommes-brutes du pôle-austral, si le féroce Conquérant du Mexique avait découvert les Iles-singe, ourse etc., ou le pays des Patagons ! Humilié de la haute-taille de ces Derniers, il les aurait voulu tous massacrer, et aurait peut-être trouvé le juste salaire de sa barbarie chez leurs Voisins dont je parlerai bientôt. Méprisant, dédaignant les imperfections des Semi-brutes, il les aurait dévoués à la destruction, comme étant des Bêtes ; ou s'il avait reconnu en eux quelque chose d'humain, plus cruel encore par fanatisme, il les aurait condamnés au feu, comme issus d'Incubes et de Succubes, ou comme le produit d'une ancienne bestialité. Tandis que ces Êtres ne sont que des Hommes, qui ne sont pas montés jusqu'au dernier degré de perfection et chez lesquels la Nature s'est arrêtée plus tôt, après les avoir fait passer de la mer, origine de tous les Êtres vivants et des plantes, à l'air libre et sec ; sans doute parce que les terres du pôle austral étant coupées en îles, et les Êtres qui les habitent éloignés de toute-autre Espèce, ils n'ont pu se perfectionner en se mélangeant.²⁸

Ainsi, l'auteur semble opposer un code créationniste et fixiste (invalidé) à un code transformiste et évolutionniste (validé). Il serait tentant de considérer cette opposition comme l'expression d'une antithèse idéologique : l'esprit scientifique des Lumières contre l'esprit obscurantiste du fanatisme et de la superstition. En fait la structuration du développement thétique dépasse la simple bipolarisation. Le code validé ne se présente pas comme un système homogène : le texte oppose la théorie de Buffon à celle de Benoît de Maillet. Ce code herméneutique, fragilisé par des contradictions internes, est à son tour contesté par les thèses de Noffub, l'antipode mégapatagon de Buffon. D'ailleurs, le fait même que l'auteur imagine des géants patagons et mégapatagons habitant deux des îles australes, contredit les thèses de Buffon qui nie leur existence.²⁹ Aucune rationalité totalisante ne vient pallier cette crise cognitive. C'est que la rationalisation apparente, qui

²⁷ Les Sévarambes relèguent les handicapés à la périphérie de leur territoire. L'univers rationnel de l'utopie répugne au monstrueux et à l'anomalie, car il se définit comme le lieu de la normalité et de la régularité à tous les niveaux. V. J.-M. Goulemot et Didier Masseur, « Discours réglementaires et constructions utopiques chez Rétif », *Études rétiviennes*, n° 17, décembre 1992, p. 137.

²⁸ Nicola-Edmé Restif de la Bretonne, *op. cit.*, p. 165-166.

²⁹ V. *supra*, note 16. Si Vairasse rationalise le mythe des patagons conformément à la *doxa*, sans remettre en question les lois naturelles, Restif de la Bretonne explique leur existence par un détournement du discours transformiste en le plaçant dans des conditions d'énonciation qui le rendent invérifiable (un univers fictionnel). Cette extension arbitraire de la notion d'humanité subvertit la notion de nature sans conclure à l'existence d'une surnature.

prend l'allure d'une argumentation scientifique, est en fait une irrationalisation : l'auteur ne se propose pas de corroborer ou de réfuter telle ou telle thèse, mais de déstabiliser les discours normatifs en procédant par détournement et extrapolation. En mettant en évidence la défaillance de la rationalité, qui se traduit par la plurivocité des discours culturels, le texte complexifie la fonction idéologique de l'instance narrative qui pratique l'éclectisme, redéfinit et réinterprète de façon abusive et manipulatrice les théories scientifiques, en créant un réseau complexe d'interférences intertextuelles. Les êtres hybrides peuplant les îles australes résultent de représentations culturelles hypostasiées qui mobilisent des codes hétérogènes. Leur existence est cautionnée par les théories transformistes et évolutionnistes, mais ils sollicitent également le code de la Fable : certains se réfèrent explicitement à des prototypes mythologiques (les hommes-chevaux, les hommes-taureaux, les hommes-boucs, etc.), tandis que d'autres, imaginés par analogie, manifestent une hybridité non sanctionnée par la tradition (hommes-castors, hommes-éléphants, hommes-grenouilles, etc.). Le texte propose une réécriture du mythe à la lumière du discours scientifique :

Examinez tous les Animaux, vous la trouverez, cette gradation, depuis les Poissons, les Cétacés, les Amphibies, les simplement Aquatiques et vous verrez que tous viennent les uns des autres, par des nuances insensibles. Que tous les germes terrestres à peu près employés, les espèces se sont fixées où les Individus en étaient à ce moment et sont restées parfaites ou imparfaites. Vous autres Européens, par la destruction très ancienne que vous avez faite de tout ce que vous appelez *Monstres*, vous vous êtes ôté les moyens de connaître ces belles vérités ; aussi n'avez-vous fait que tâtonner en physique, pour tout ce qui regarde la formation des Animaux et de l'Homme [...] vous avez traité de fables et d'anciennes superstitions tout ce que les Anciens vous ont laissé des traces de la doctrine des premiers Hommes qui avaient vu des Êtres mipartis, comme les Centaures, les Satyres, Les Faunes, les Silvains ou grands Singes, l'Annubis, le Minotaure, les Cérastes, les Hommes ailés, etc. Vos Peintres et vos Poètes avaient d'ailleurs défiguré tout cela, comme font toujours des Ignorants qui s'écartent de la nature pour ne suivre que leur imagination, en composant des Êtres bizarres, sans analogie.³⁰

S'interrogeant sur la conception du mythe et sa signification culturelle au XVIII^e siècle, Jean Starobinski définit la Fable comme « un

³⁰ Nicolas-Edmé Restif de la Bretonne, *op. cit.*, p. 220.

système interprétatif généralisé et stabilisé »³¹. Le mythe représente une grille de lecture des faits culturels. En même temps la Fable, du fait qu'elle est dépourvue de toute valeur de vérité et qu'elle reste confinée au domaine esthétique, prête le flanc à la parodie³². L'allégorie et la parodie sont deux formes identifiables et codifiées de déviance discursive : elles sont intégrées à la norme culturelle qui leur assigne une signification précise. Or, la stratégie discursive adoptée par Restif de la Bretonne modifie la signification culturelle du mythe. Dans *La Découverte australe*, le mythe ne fonctionne plus comme un ensemble de conventions. La lecture allégorique est explicitement réfutée dans la préface du narrateur :

Quelques Personnes auxquelles j'ai parlé de cette Relation, en leur annonçant des Hommes-singes, -ours, -chiens,-lions, -taureaux, -serpents etc., se sont imaginés (*sic*) que c'était une allégorie, et elles m'ont exhorté à faire la mienne bien frappante : Mais je déclare que je déteste les allégories ; c'est un genre d'ouvrage et de lecture, capable de me donner des vapeurs. J'ai eu, en rapportant ce qui m'a été confié à ce sujet, des vues bien plus étendues et plus philosophiques. On sait, qu'il y avait autrefois dans le Temple du *Bélus* assyrien, des Hommes à tête de Chien, de Cheval de Bœuf, etc. : ces Peuples prétendaient que toutes les espèces d'Animaux étaient d'abord confondues et qu'ensuites elles ont été absolument fixées, pour demeurer constantes et permanentes : qu'auparavant chaque Individu était souvent un composé monstrueux de plusieurs espèces. [...] Ils disaient encore, que ce ne fut qu'après, et par l'attention qu'on eut de ne propager que les Individus parfaits (les monstrueux étaient étouffés ou exposés aux Bêtes carnassières (*sic*) ; et telle est l'origine de l'exposition des Enfants si commune, et même autorisée chés (*sic*) les Anciens), que l'Homme acquit sa forme actuelle ; qu'ensuite on employa différents moyens pour conserver les espèces dans leur beauté. [...] C'est donc une vérité physique, que si les Monstres eussent été abandonnés à eux-mêmes, ils se fussent propagés. Il y a eu des Géants ; il y a des Hommes-à-queue ; des Femmes-à-tablier ; des Hommes velus ; des Hommes-de-nuit ; je crois qu'il y a eu des Satyres et des Faunes ; ainsi que de vrais Centaures, différents de ceux qu'on nous peint d'après les Grecs, ayant deux ventres, deux estomacs, deux poitrines : ce qui ne saurait être ; les vrais Centaures devant être conformés de façon, que les parties nobles ne fussent pas géminées, et tels qu'on les verra dans mes figures, aux Hommes-chevaux. Ce n'est donc point ici une allégorie ; je retrace des vérités physiques trop peu connues, et méprisées par les ignorants.³³

Le mythe ne fait pas non plus l'objet d'une lecture parodique, car il s'inscrit dans un système de référence scientifique qui lui confère la

³¹ Jean Starobinski, « Fable et mythologie aux XVII^e et XVIII^e siècles », in *Le Remède dans le mal*, Paris, Gallimard, 1996, p. 238.

³² *Ibid.*, p. 242.

³³ Nicolas-Edmé Restif de la Bretonne, *La Découverte australe*, « Préface nécessaire », [http:// gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr), pp. 14-16.

valeur d'une vérité physique. En neutralisant la distinction fondamentale entre *logos* et *mythos*, le texte déclenche un processus d'amalgamation conceptuelle qui subvertit des notions cognitives fondamentales : celle de naturel et de surnaturel, de rationnel et d'irrationnel, de vérité et de fable. Ce fusionnement nivelle l'opposition entre *ευρετικός λόγος* (discours propre à découvrir) et *αποδεικτικός λόγος* (discours propre à convaincre).³⁴ La préface maintient cette ambiguïté. L'éditeur fictif T. Joly présente le récit de la découverte australe, fait par son ami Dulis, comme une fiction.³⁵ En même temps il prend soin de distinguer ce discours convaincant, quoique fictionnel, du discours romanesque traditionnel, qualifié d'in vraisemblable (« débauche d'imagination », « Roman futile »³⁶). Il considère le récit de Dulis comme une hypothèse épistémologique (« vues absolument neuves », « système étayé avec toute l'apparence de la conviction »³⁷). Pour Dulis au contraire il s'agit du récit d'une véritable découverte, de la description d'un fait, ce qui représente un degré supérieur de découverte par le discours : « (*) Je suis sûr que cette Histoire passera pour une fable ; et tant mieux. C'est ce qui fait que je la publie : on la regardera comme un Roman, et Personne ne s'avisera d'aler (*sic*) troubler ni les *Christiniens* ; ni les Géants de la *Victorique* : Si je n'avais cette persuasion, je brûlerais mon manuscrit. (*Dulis*). »³⁸

Paradoxalement, le discrédit du merveilleux conventionnel, la laïcisation du surnaturel et la démythification réhabilitent la mythification : cette revalorisation est non seulement idéologique, dans la mesure où le mythe se voit assigner une fonction cognitive, mais aussi esthétique, car le texte modifie la conception de la vraisemblance en subvertissant la notion d'imitation. La tradition poétique est disqualifiée car elle s'écarte de la nature : par conséquent elle est invraisemblable. Mais la nature que le texte considère comme normative

³⁴ TLF, article « Heuristique, euristique », <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

³⁵ Nicolas-Edmé Restif de la Bretonne, *La Découverte australe*, « Préface nécessaire », <http://gallica.bnf.fr>, p. 19.

³⁶ *Ibid.*, p. 8.

³⁷ *Ibid.*, p. 10.

³⁸ *Ibid.*, p. 11.

est en fait une hybridation arbitraire de représentations culturelles : la nature référentielle est remplacée par une nature idéelle. Le texte se réclame d'une vraisemblance transgressive qui se définit par l'imitation de ce simulacre de nature. Au lieu de se conformer à l'univers empirique qui sert de référence, la fiction prétend modifier la vision que le lecteur a de cet univers, bouleversant le rapport hiérarchique entre le réel et la fiction. Cet univers fictif prétend à son tour authentifier le discours spéculatif qui le légitime. La fiction se présente comme un laboratoire de sens qui génère sa propre justification théorique par la mise à contribution et la mise en question de différents discours interprétatifs qu'elle confirme ou infirme. L'auteur assume la rupture avec la vraisemblance conventionnelle : « J'ai les choses les plus singulières à vous communiquer. Il ne s'agira pas de les rendre vraisemblables, car elles ne le sont pas. »³⁹

L'œuvre de Restif de la Bretonne se présente comme un cas particulier du troisième type de récit défini dans la typologie de G. Genette : il forge son propre vraisemblable en subvertissant le vraisemblable traditionnel. Le texte refuse le caractère conventionnel de l'ailleurs utopique. Si Denis Vairasse indique uniquement que le pays des Sévarambes se situe à 40° de latitude Sud, *La Découverte australe* décrit un espace fictionnel enclavé dans l'univers empirique qui fait l'objet d'une pseudo-topographie et d'une pseudo-cartographie désorientantes. Son existence fantomatique est maintenue non pas à la faveur, mais en dépit de la *doxa*. En témoigne l'épisode où les Christiniens détournent l'attention de James Cook des îles australes. Or, la publication du roman est postérieure au deuxième voyage du navigateur anglais (1772-1775), après lequel il renonce définitivement à chercher le continent austral dont l'existence, désormais, ne sera plus considérée comme une réalité.

³⁹ Nicolas-Edmé Restif de la Bretonne, *La Découverte australe*, Paris, France Adel, « bibliothèque des utopies », 1977, p. 31. Sur ce point v. aussi J.-M. Goulemot et Didier Masseau, *op. cit.*, p. 140.

À la différence de l'écriture utopiste qui produit une homogénéité signifiante, déterminée par une rationalité absolue, l'écriture fantastique met en question l'idée même de nature, en même temps qu'elle révoque en doute la capacité de l'intelligence humaine à conceptualiser cette nature. Le fantastique se traduit par une crise interprétative qui révèle l'insuffisance des codes culturels dominants sans toutefois dépasser cette situation conflictuelle au profit d'une signification stable⁴⁰. Dans *La Découverte australe* Restif de la Bretonne pratique une forme originale de déviance discursive qui brouille les frontières notionnelles définissant le champ épistémologique. Cette démarche fait de lui un des précurseurs de l'esthétique fantastique, telle qu'elle sera mise en théorie à l'époque du romantisme⁴¹.

Références bibliographiques :

- Baczko, Bronislaw, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978.
- Barthes, Roland, « Par où commencer ? », *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972.
- Benrekassa, Georges, *Le Concentrique et l'excentrique : marges des Lumières*, Paris, Payot, 1980.
- Bessière, Irène, *Le Récit fantastique*, Paris, Librairie Larousse, 1974.
- Bozzetto, Roger, *Territoires des fantastiques*, Aix-en-Provence, publication de l'Université de Provence, 1998.
- Despoix, Philippe, *Le Monde mesuré*, Genève, Droz, « Bibliothèque des Lumières », 2005.
- Ehrard, Jean, *L'Idée de Nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle* (2 tomes), thèse pour le doctorat ès lettres, Université

⁴⁰ Nous ne citerons que quelques définitions du fantastique allant dans ce sens : « Le récit fantastique utilise des cadres socio-culturels et des formes de l'entendement qui définissent les domaines du naturel et du surnaturel, du banal et de l'étrange, non pour conclure à quelque certitude métaphysique, mais pour organiser la confrontation des éléments d'une civilisation relatifs aux phénomènes qui échappent à l'économie du réel et du surnaturel, dont la conception varie selon l'époque. » (Irène Bessière, *Le Récit fantastique*, Paris, Librairie Larousse, 1974, p. 11) ; « [...] le Fantastique n'est pas, comme on le dit trop souvent, simple réaction compensatoire à l'impérialisme de la raison, mais bien un phénomène esthétique lié [...] à la crise de la raison. » (Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière*, Paris, José Corti, 1992, p. 86) ; « Mais les textes fantastiques sont, eux, construits afin de montrer les diverses modalités d'une telle "mise en crise" du sens, pris entre l'avancée de la raison et l'irrationnel qui en cerne les territoires. » (Roger Bozzetto, *Territoires des fantastiques*, Aix-en-Provence, publication de l'Université de Provence, 1998, p. 5).

⁴¹ V. Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 142.

- de Paris, Faculté des Lettres et sciences humaines, Chambéry, Imprimeries réunies, 1963, t. 1.
- Fabre, Jean, *Le Miroir de sorcière*, Paris, José Corti, 1992.
- Fougère, Éric, *Les Voyages et l'ancrage*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Genette, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1979.
- Idem, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- Goulemot, Jean-Marie et Masseur, Didier, « Discours réglementaires et constructions utopiques chez Rétif », *Études rétiviennes*, n° 17, Paris, Société Rétif de la Bretonne, décembre 1992, p. 131-151.
- Marouby, Christian, *Utopie et primitivisme. Essai sur l'imaginaire anthropologique à l'âge classique*, Paris, Seuil, 1990.
- More, Thomas, *L'Utopie*, Paris, GF Flammarion, 1987, trad. Marie Delcourt (d'après la 3^e édition latine, Bâle, mars 1518).
- Racault, Jean-Michel, *Nulle part et ses environs*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- Restif de la Bretonne, Nicolas-Edmé, *La Découverte australe*, Paris, France Adel, coll. « Bibliothèque des utopies », 1977.
- Idem, *La Découverte australe*, cote : NUMM-101918, [http:// gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr).
- Roger, Jacques, *Les Sciences de la vie dans la pensée française au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 3^e éd., coll. « Bibliothèque de synthèse historique », 1993.
- Starobinski, Jean, « Fable et mythologie aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Le remède dans le mal*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1996.
- Trousseau, Raymond, *Voyages aux pays de nulle part*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 3^e éd. revue et augmentée, 1999.
- Vairasse, Denis, *L'Histoire des Sévarambes*, publication : [s.n.] (Amsterdam), cote : NUMM-81668, [http:// gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr).
- (sans nom d'auteur), « Heuristique, euristique », *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, atilf, CNRS, Université Henri Poincaré Nancy, conception et réalisations informatiques : Jacques Dendien, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

L'éloquence amoureuse et politique chez Vauvenargues : naturel de la passion et artifice du discours

Ioana MARCULESCU

Université de Paris IV Sorbonne
ioanamarculescu@yahoo.fr

Résumé : Maladie, folie, délire, fanatisme sont les acceptions négatives de la notion d'enthousiasme au XVII^e et au XVIII^e siècle, acceptions que Vauvenargues rejette dans son œuvre. D'où deux figures positives de l'enthousiasme chez Vauvenargues, celle de l'amoureux et celle de l'orateur politique, que j'analyse dans mon article. Les deux caractères ont en commun non seulement l'enthousiasme mais aussi l'éloquence qui surmonte l'opposition de l'interlocuteur, tantôt une femme amoureuse d'un autre homme, tantôt les philosophes anglais rationalistes.

Mots-clés : éloquence, enthousiasme, artifice, passion, solitude

Introduction

« Un homme éloquent est celui qui, même sans le vouloir, fait passer sa créance ou ses passions dans l'esprit ou dans le cœur d'autrui »¹, affirme Vauvenargues (1715-1747) dans une maxime publiée la première fois en 1857. Vu la critique de l'enthousiasme éloquent dans la France des Lumières, la maxime de Vauvenargues va à contre-courant. Dans une addition à l'article « Enthousiasme » du *Dictionnaire philosophique*, article repris dans les *Questions sur l'Encyclopédie* (1771), Voltaire écrit : « Un homme passionné qui parle

¹ Vauvenargues, maxime 634, *Réflexions et maximes*, dans *Œuvres de Vauvenargues*, éd. D.-L. Gilbert, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 461. Cette édition sera désormais citée comme GI et suivie du numéro de la page.

avec action a, dans ses yeux, dans sa voix, dans ses gestes, un poison subtil qui est lancé comme un trait dans les gens de sa faction »². Empoisonnant les autres, c'est-à-dire ouvrant la voie au fanatisme religieux et politique, l'enthousiasme est, par conséquent, condamné par Voltaire qui donne l'exemple de la nuit de la Saint-Barthélemy ou encore celui de Cromwell qui, afin d'instaurer sa dictature, utilisa l'arme éloquente du discours religieux³.

Bien avant la parution du *Dictionnaire philosophique* (1764), Voltaire avait raillé l'enthousiasme dans ses *Lettres philosophiques* (1733)⁴. Le philosophe français suivait ainsi les philosophes anglais, Shaftesbury, Locke et Hobbes. Dans sa *Lettre sur l'enthousiasme* (1708), Shaftesbury voyait la moquerie comme une arme efficace contre la maladie de l'enthousiasme contractée par les fanatiques religieux et politiques⁵. Dans son *Essai sur l'entendement humain* (1690), John Locke critiquait lui aussi les enthousiastes ou les fanatiques qui se croient, par la révélation, « inspiré[s] et au-dessus des voies ordinaires et naturelles de la connaissance »⁶. Et, déjà dans le *Léviathan* (1651), Thomas Hobbes dénonçait le caractère dangereux de l'enthousiasme pour la cité : la lecture des livres d'histoire et de politique suscite l'enthousiasme des jeunes gens et prédispose ceux-ci à la rébellion⁷. C'est pourquoi Hobbes comparait l'enthousiasme à « l'hydrophobie, maladie qui procède de la morsure d'un chien

² Voltaire, art. « Enthousiasme », dans *Dictionnaire philosophique*, Paris, Garnier Frères, 1961, p. 527.

³ Voir Voltaire, art. « Fanatisme », dans *Dictionnaire philosophique*, *op. cit.*, p. 197 et p. 538. Voir aussi Voltaire, « De Cromwell », dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, 30C, 1746-1748, III, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 87-88.

⁴ Voir la « Seconde lettre sur les Quakers » et la « Troisième lettre sur les Quakers », dans Voltaire, *Lettres philosophiques*, [2^e édition], Amsterdam, chez E. Lucas, au Livre d'Or, 1734, p. 15-18 et p. 23.

⁵ Comme le rappelle Claire Crignon-De Oliveira, la *Lettre sur l'enthousiasme* est inséparable de l'arrivée à Londres en 1707 des prophètes cévenols qui avaient été persécutés sous le règne de Louis XIV, après la révocation de l'Édit de Nantes (voir Claire Crignon-De Oliveira, « Introduction », à Shaftesbury, *Lettre sur l'enthousiasme*, Paris, Librairie Générale Française, 2002, p. 45-49).

⁶ John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, IV, 19, 8, Paris, Vrin, 1972, p. 585.

⁷ Thomas Hobbes, *Léviathan*, II, ch. 29, Paris, Vrin/Dalloz, 2004, p. 238.

enragé »⁸. On retrouve dans *Le Citoyen* (1642) de Hobbes, ouvrage que Samuel Sorbière traduit en français en 1649, la même référence au danger de la lecture. Dans certains cas, la lecture est une « maladie de l'âme »⁹ : les lecteurs riches et oisifs s'identifient aux héros politiques et s'imaginent être au-dessus du reste des hommes. Par le biais de l'éloquence, que Hobbes distingue de la sagesse, de tels lecteurs enthousiastes excitent les passions de l'auditoire et « concourent à la subversion des États »¹⁰.

Maladie, folie, délire, fanatisme sont donc les acceptions négatives de la notion d'enthousiasme au XVII^e et au XVIII^e siècle, acceptions que Vauvenargues rejette dans son œuvre. Je le montrerai dans ce qui suit en analysant deux figures positives de l'enthousiasme chez Vauvenargues, celle de l'amoureux et celle de l'orateur politique, que la critique actuelle néglige ou déprécie. Les deux caractères vauvenarguiens ont en commun non seulement l'enthousiasme mais aussi l'éloquence qui surmonte l'opposition de l'interlocuteur, soit une femme amoureuse d'un autre homme, soit les philosophes anglais rationalistes.

L'amoureux

L'amoureux de Vauvenargues n'est pas un personnage quelconque. En fonction des éditions, il s'appelle tantôt « Aceste ou le Misanthrope amoureux », tantôt « Aceste, ou l'Amour ingénu », tantôt « Alceste »¹¹. Comme l'a noté Jeroom Vercruysse à propos du dernier

⁸ *Ibid.*, p. 239.

⁹ Hobbes, *Le Citoyen*, ch. XII, X, Paris, Flammarion, 1982, p. 224.

¹⁰ *Ibid.*, ch. XII, XIII, p. 227.

¹¹ Sous le titre « Aceste ou le Misanthrope amoureux », le caractère est publié en 1821 par Brière dans son édition des *Œuvres posthumes de Vauvenargues*, Paris, chez J. L. J. Brière, p. 129-130. Avec des additions inédites, le caractère est republié en 1857 dans l'édition Gilbert sous le titre de « Aceste, ou l'Amour ingénu », *Essais sur quelques caractères*, GI, p. 300-302. En 1977, Jeroom Vercruysse publie une autre variante du même caractère, variante fragmentaire se trouvant actuellement à Bruxelles, aux Archives générales du royaume. Dans le manuscrit autographe bruxellois, le caractère de Vauvenargues porte le titre d'« Alceste », ce qui fait pencher l'éditeur pour le rapprochement du personnage homonyme de Molière (voir Jeroom Vercruysse, *Vauvenargues trahi : pour une édition authentique de ses œuvres*, Oxford, The Voltaire Foundation, SVEC, vol. 170, 1977, p. 82-84 et note 66, p. 82).

titre, l'allusion au personnage de Molière est évidente¹². Les autres titres du caractère me font aussi pencher pour le même rapprochement du misanthrope moliéresque. Cependant, à la différence de l'Alceste de Molière qui ne réussissait pas à convaincre Célimène de le suivre dans le désert, le personnage de Vauvenargues persuade la femme¹³. Dans un seul paragraphe très court, Vauvenargues récrit le dénouement de la pièce de Molière, réécriture délaissée, à ma connaissance, par la critique jusqu'à présent¹⁴ :

Un jeune homme qui aime pour la première fois de sa vie n'est plus ni libertin, ni dissipé, ni ambitieux ; toutes ses passions sont suspendues, une seule remplit tout son cœur. [...]

Aceste est timide avec sa maîtresse, et, quoique la fleur de la jeunesse soit encore sur son visage, il se trouble quand il est auprès d'elle ; il oublie, en la voyant, ce qu'il s'est préparé de lui dire ; mais quelquefois il lui parle sans préparation, avec ce feu et cette impétuosité que sait inspirer la plus vive et la plus éloquente des passions ; il a un torrent de paroles fortes et tendres ; il arrache des larmes à cette femme qui en aime un autre ; puis, il se jette à ses pieds, et lui demande pardon des offenses qu'il ne lui a pas faites. Sa grâce et sa sincérité l'emportent enfin sur les vœux d'un rival moins aimant que lui, et l'amour, le temps, le caprice récompensent des feux si purs¹⁵.

Comment expliquer la réussite du personnage vauvenarguien ? Pourquoi le fait de s'agenouiller et de demander pardon pour des offenses imaginaires puisse faire vaincre la résistance d'une femme

¹² Voir *supra*, note 11.

¹³ Dans sa réflexion critique *Sur quelques ouvrages de M. de Voltaire*, Vauvenargues écrit : « [...] les dénouements de Molière sont peu estimés, et le *Misanthrope*, qui est le chef-d'œuvre de la comédie, est une comédie sans action ; mais c'est le privilège des hommes comme Molière et M. de Voltaire, d'être admirables, malgré leurs défauts, et, souvent dans leurs défauts mêmes » (voir dans GI, p. 264). Après Vauvenargues, on peut lire chez Marmontel un autre dénouement possible de la pièce de Molière : dans le *Misanthrope corrigé* (1765) c'est la femme qui convainc l'homme de vivre dans le monde (voir Jean-François de Marmontel, *Le Misanthrope corrigé*, dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. 2, p. 344).

¹⁴ La référence de Denis Bouclon à la critique vauvenarguienne du dénouement du *Misanthrope* n'est pas accompagnée d'une analyse de la réécriture vauvenarguienne du dénouement de la pièce moliéresque (voir Denis Bouclon, « Vauvenargues et la critique littéraire », dans *Vauvenargues, philosophie de la force active. Critique et anthropologie*, (dir.) Laurent Bove, Paris, Champion, 2000, p. 117).

¹⁵ Vauvenargues, « Aceste, ou l'Amour ingénu », *Essais sur quelques caractères*, GI, p. 300-301. À la différence de l'édition Gilbert citée ici, il manque, chez l'éditeur Brière, tant la métaphore de l'éloquence-torrent ardent que la scène de l'agenouillement et de la demande de pardon : « Aceste est timide avec sa maîtresse ; il oublie quelquefois en la voyant ce qu'il s'est préparé de lui dire : plus souvent encore il lui parle sans préparation, avec cette impétuosité et cette force que sait inspirer la plus vive et la plus éloquente des passions. Sa grâce et sa sincérité l'emportent enfin sur les vœux d'un rival moins tendre que lui ; et l'amour, le temps, le caprice récompensent des feux si purs » (« Aceste, ou le Misanthrope amoureux », dans *Œuvres posthumes de Vauvenargues, op. cit.*, p. 129-130). La variante publiée par Jerom Vercruysse ne comporte pas de discours à l'adresse de la femme.

éprise d'un autre homme ? Et si la femme pardonne, à qui pardonne-t-elle ? À l'amant infidèle ou au jeune homme amoureux qui joue les offenseurs repentis ? Et si la femme tombe à nouveau amoureuse, de qui le tombe-t-elle ? Qu'est-ce qui la touche ? Dans ce qui suit, je répondrai à ces questions pour passer ensuite de l'éloquence amoureuse à l'éloquence politique. Car en fin de compte les mêmes principes sont à l'œuvre dans les deux espèces d'éloquence.

Timidité, trouble, oubli, d'un discours préparé à l'avance, donc une sorte d'incohérence caractérisent le jeune homme qui, sous l'emprise de la passion, renonce au libertinage. Entre parenthèses soit dit, je rappelle que Vauvenargues décrit la jeunesse comme l'âge de la débauche et de l'impudence¹⁶. Mais l'incohérence initiale du jeune homme est vite relayée par un discours éloquent : parler apparemment sans préparation, avec feu et impétuosité, noyer l'autre sous un torrent de paroles fortes et tendres, c'est retrouver la maîtrise de soi.

D'où une première victoire signalée par les larmes de la femme. Victoire partielle cependant puisqu'une femme qui aime un autre homme n'est pas si facilement conquise : le discours de la passion ne suffit pas, et alors l'amoureux de Vauvenargues a recours à un autre discours, plus raisonnable que le premier car sa passion est complètement celée. S'agenouillant devant sa maîtresse, le jeune homme lui demande pardon comme s'il avait été, lui, l'amant infidèle. Même si Vauvenargues ne l'écrit pas, on peut se douter de l'étonnement de la femme qui, devant un tel spectacle rempli de grâce et de sincérité, tombe de nouveau amoureuse. Étant donné que la femme ne parle pas dans ce

¹⁶ Vauvenargues avoue à Voltaire avoir fait des vers licencieux pendant sa jeunesse : « J'ai retrouvé, il y a peu de temps, quelques vers que j'ai faits dans ma jeunesse : je ne suis pas assez impudent pour montrer moi-même de telles sottises ; je n'aurais jamais osé vous les lire ; mais, dans l'éloignement qui nous sépare, et dans une lettre, je suis plus hardi. Le sujet des premières pièces est peu honnête ; je manquais beaucoup de principes, lorsque je les ai hasardées ; j'étais dans un âge où ce qui est le plus licencieux paraît trop souvent le plus aimable. Vous pardonneriez ces erreurs d'un esprit follement amoureux de la liberté, et qui ne savait pas encore que le plaisir même a ses bornes » (Vauvenargues à Voltaire, [sans date, mais selon l'éditeur Gilbert, probablement vers la fin de mars 1745], *Correspondance*, dans *Œuvres posthumes et œuvres inédites de Vauvenargues*, éd. D.-L. Gilbert, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 280). Cette édition sera désormais citée comme GII et suivie du numéro de la page. Sur la même référence à la jeunesse comme l'âge des plaisirs, voir Vauvenargues, *Discours sur la gloire*, GI, p. 131.

caractère de Vauvenargues, l'on ne sait pas avec précision ce qui la touche : la passion du jeune homme, le discours de la passion, le souvenir de l'offenseur ou bien le fait d'oublier, en spectatrice troublée, les offenses subies peuvent à la fois expliquer son amour. Quoi qu'il en soit, à la fin de la tirade, Vauvenargues écrit que la femme aime l'acteur et non plus l'offenseur, ou bien l'acteur qui joue l'offenseur reconnaissant ses torts. Enthousiasme amoureux, d'une part, et artifice du discours éloquent et de l'art scénique, de l'autre, sont donc les atouts de l'Aceste de Vauvenargues. De la sorte, l'artifice et le naturel se marient pour faire un bon acteur. Le mauvais acteur est celui qui, tel l'Alceste de Molière, mise uniquement sur le naturel de la passion.

Or, si un jeune homme amoureux et éloquent réussit à convaincre une femme déjà éprise d'un autre homme, il serait également possible de persuader les autres, depuis le peuple et jusqu'aux philosophes anglais hostiles à la folie de l'enthousiasme politique. Ce sera la tâche de l'orateur.

L'orateur politique

Il s'appelle Horace ou l'Enthousiaste, et passe ses journées à lire à la lumière des flambeaux et les rideaux fermés, refusant la lumière naturelle. Du coup, pour ce personnage-lecteur, tapi en deçà des rideaux, la nuit est dehors, enveloppant les gens qui mènent leur vie ordinaire. Doublement éclairé, en plein jour, par les flambeaux et les lectures, le personnage possède, me semble-t-il, une lucidité maximale qui l'oppose aux personnages en delà des rideaux et que je pourrais qualifier d'aveugles. Prenant délibérément parti pour la lumière artificielle et livresque contre la lumière naturelle, le personnage de Vauvenargues ne ressemble ni à la statue de Condillac¹⁷ ni à l'aveugle-

¹⁷ Vauvenargues ne cite pas directement l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) qu'il a très probablement connu. Mais, dans son *Essai sur quelques caractères*, Vauvenargues dédaigne ceux qui préfèrent « la statue d'Alcibiade à son courage » : l'homme fictionnel est ainsi rejeté au profit de l'homme réel (voir « Égée, ou Le Bon esprit », GI, p. 369). Vauvenargues revient sur sa critique des statues dans une maxime où il s'en prend aux « gens de lettres » qui « aiment mieux la statue d'Alexandre que sa générosité » (voir maxime 425, *Réflexions et maximes*, GI, p. 440).

né auquel la vue est rendue¹⁸ : la lumière qui l'éclaire ne vient ni des sens ni de la raison, mais des livres qui échauffent son imagination.

Enthousiasmé par ses lectures, Horace monte sur le toit de la maison et s'y tient, dans un équilibre instable, comme s'il voulait par son envol défier les lois de la nature. Sur la cheminée, Horace tient un discours passionné qui reste à inventer car Vauvenargues le passe sous silence. La référence à un tel discours n'indique-t-elle pas, par contraste, un pays relativement froid où, en plus des cheminées, seule la lecture réchauffe les solitaires ? Sans dévoiler le nom du pays où les orateurs crient sur les toits comme à la tribune, Vauvenargues passe également sous silence le point de vue des passants qui peut-être regardent avec stupéfaction le spectacle en cours. Du point de vue de l'orateur enthousiaste, les spectateurs subissent une métamorphose, de même qu'autrefois les moulins à vent se métamorphosaient en géants pour Don Quichotte :

[...] ; il [Horace] aime les ombres et la solitude ; les rideaux de sa chambre demeurent fermés jusqu'à ce que la nuit approche ; il lit aux flambeaux pendant le jour, afin d'être plus recueilli, et, la tête échauffée par sa lecture, il lui arrive de quitter son livre, de monter sur sa cheminée sans dessein, et de s'y tenir, un pied en l'air. Il se parle à lui-même, il s'interroge et se répond ; son âme ne peut durer sans passion, et, à défaut d'objets qui le touchent, son imagination en forge de faux, qu'elle embellit de ses qualités¹⁹.

Mais quelles sont les livres qui produisent un tel délire ? Des livres d'histoire, apparemment les *Vies* de Plutarque, parce que les héros

¹⁸ Mort en 1747, Vauvenargues ne pouvait plus lire la *Lettre sur les aveugles* (1749) de Diderot, mais il ne pouvait ignorer que le médecin anglais William Cheselden avait opéré en 1728 un aveugle-né de la cataracte. En effet, dans sa correspondance avec Mirabeau, Vauvenargues se plaint plusieurs fois de sa mauvaise vision et forme le projet, inabouti, de se rendre en Angleterre pour « voir cet état [*sic*] florissant et consulter aussi les plus grands médecins du monde pour [ses] yeux, qui sont fort mauvais » (voir Vauvenargues à Mirabeau, 27 mars 1740, GII, p. 197 ; voir aussi Vauvenargues à Mirabeau, 8 avril 1740, GII, p. 202). Comme sa mauvaise vision l'empêche parfois de lire, Vauvenargues engage des gens pour lui « faire la lecture » car cela « vaut encore mieux que rien » (voir Vauvenargues à Mirabeau, 29 août 1739, GII, p. 148-149).

¹⁹ Vauvenargues, « Horace, ou l'Enthousiaste », *Essais sur quelques caractères*, GI, p. 315. Avant l'édition Gilbert, le caractère d'« Horace ou l'Enthousiaste » est publié la première fois en 1806 par Suard dans son édition. Mais, chez Suard, il manque l'épisode de la cheminée et la référence aux objets forgés par l'imagination n'est pas développée : « Les rideaux de sa chambre [d'Horace] demeurent fermés jusqu'à ce que la nuit approche. Il [Horace] lit quelquefois aux flambeaux pendant le jour, afin d'être plus recueilli ; et la tête échauffée par la lecture, il lui arrive de quitter son livre, de parler seul, et de prononcer des paroles qui n'ont aucun sens » (voir *Œuvres complètes de Vauvenargues*, Paris, Dentu, 1806, t. 1, p. 247-248).

d'Horace s'appellent Caius Marius et Sylla. Comme on le sait, Marius est le général romain qui déclenche à Rome, en 88 avant J.-C., la guerre civile à cause de sa rivalité avec Sylla, le futur tyran, célèbre pour les proscriptions de ses ennemis²⁰.

Or, s'il passe ses jours en montant, peut-être en France, sur les toits, l'enthousiaste – écrit Vauvenargues, tout de suite après l'épisode de la cheminée, dans une écriture elliptique qui supprime, à l'intérieur du récit, le temps du voyage vers un pays plus chaud – passe ses nuits à Rome²¹. Se promenant sur les ruines, Horace invoque les mânes de ses héros, Marius et Sylla, et se transporte au I^{er} siècle avant J.-C. :

On l'a vu [Horace] autrefois, à Rome, pendant les chaleurs de l'été, se promener toute la nuit sur les ruines, s'asseoir parmi les tombeaux, et interroger ces débris ; là, se transportant tout à coup au temps des guerres civiles, il appelle Sylla et Marius, et marche l'épée à la main ; [...]²²

Dans son transport, l'enthousiaste s'adresse ensuite à un Anglais bien vivant, victime d'insomnies, qui se promène afin de trouver le sommeil. Vauvenargues ne rapporte pas le discours de l'enthousiaste, mais rien n'empêche de penser qu'il y aurait été question de Sylla et de Marius. Il se peut donc qu'Horace propose au promeneur insomniaque de se rallier à ses projets politiques, semblables peut-être à ceux des morts invoqués. Mais l'Anglais s'éloigne comme s'il ne comprenait pas la langue d'Horace. Toutefois, si le français ou le latin sont étrangers à l'Anglais, le délire d'un homme qui gesticule la nuit, une épée imaginaire

²⁰ Voir la « Vie de Caius Marius » et la « Vie de Sylla », dans Plutarque, *Les Vies des Hommes illustres*, Paris, Gallimard, 1951, t. 1, p. 916-976 et p. 1017-1069. Quant à l'admiration de Vauvenargues pour Plutarque, voir la lettre de Vauvenargues à Mirabeau, 22 mars 1740, GII, p. 192-193.

²¹ Comme officier au régiment d'infanterie du roi, Vauvenargues participe en 1735 à la campagne d'Italie dans la guerre de succession de Pologne (1733-1738) ; il reste en Italie une année pour revenir en France en mai 1736 (voir Jean Dagen, « Chronologie », dans Vauvenargues, *Introduction à la connaissance de l'esprit humain*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 7). C'est au cours de cette campagne que Vauvenargues visite, très probablement, Rome.

²² Vauvenargues, « Horace, ou l'Enthousiaste », *op. cit.*, GI, p. 315. Chez l'éditeur Suard, il manque les références à Marius et à Sylla : « On l'a vu [Horace] autrefois à Rome pendant les chaleurs de l'été, se promener toute la nuit sur des ruines, ou s'asseoir parmi des tombeaux, et interroger ces débris » (voir *Œuvres complètes de Vauvenargues, op. cit.*, p. 248).

à la main²³, est intelligible. C'est alors pour se préserver de la folie de l'enthousiasme politique que l'Anglais se replie, fort civilement dans sa réponse, sur l'anglais. Entre la tête échauffée d'Horace et la tête froide de l'Anglais le dialogue semble impossible²⁴ :

[...] ; il [Horace] rencontre alors un Anglais, que ses insomnies obligent à se promener à la même heure ; Horace, qui croit que cet homme peut avoir quelque grand dessein, lui dit quelque chose en passant, pour entrer en conversation ; mais l'Anglais répond dans sa langue, et passe sans s'arrêter²⁵.

Qui pourrait être l'Anglais en question, sinon Shaftesbury ? Et comment aurait-il pu répondre à l'enthousiaste, sinon par quelque moquerie, solution conseillée par la *Lettre sur l'enthousiasme* ? « La liberté de railler » est, y écrit Shaftesbury, « le seul remède contre les extravagances sévères et les humeurs splénétiques »²⁶. À part Shaftesbury, d'autres Anglais (Locke, Hobbes) étaient aussi contre l'enthousiasme, religieux ou politique, qui, à l'instar d'une maladie contagieuse, cherche à se communiquer pour faire des prosélytes. *L'Anglais qui répond dans sa langue et passe sans s'arrêter* devant le malade est ainsi, chez Vauvenargues, une synecdoque éloquente pour les philosophes anglais hostiles à la folie de l'enthousiasme politique.

Toutefois, comme s'il savait que l'enthousiasme n'a pas d'influence sur les philosophes, Horace se met à parler judicieusement :

D'ailleurs, il [Horace] parle quelquefois avec tant de justesse et de sens, qu'on est malgré soi entraîné, et qu'on se reproche d'en avoir jugé trop

²³ L'épée à la main du personnage de Vauvenargues me fait penser à la main que Jean-Jacques voulait poser sur « un réchaud pour représenter » l'action de Scævola (voir *Les Confessions*, livre I, Paris, Flammarion, 2002, t. I, p. 34).

²⁴ Daniel Acke a raison de noter que la rencontre de l'enthousiaste et de l'Anglais est « avortée » (voir « Dissimulation et secret chez Vauvenargues », dans *On the Edge of Truth and Honesty. Principles and Strategies of Fraud and Deceit in the Early Modern Period*, ed. by Toon Van Houdt et alii, Brill, Leiden, Boston, 2002, p. 101). Mais, à la différence de Daniel Acke, je montre que l'échec initial est suivi de la réussite finale ; de ce fait, l'échec (uniquement apparent) s'inscrit délibérément dans une stratégie discursive de la persuasion et, par conséquent, de la réussite (voir *infra* mon analyse).

²⁵ Vauvenargues, « Horace, ou l'Enthousiaste », *op. cit.*, GI, p. 315. Ce développement sur la rencontre avec l'Anglais manque complètement chez Suard.

²⁶ Shaftesbury, *Lettre sur l'enthousiasme*, section II, *op. cit.*, p. 134. À part l'enthousiasme pathologique, il y a, chez Shaftesbury, un enthousiasme sain, d'origine platonicienne, qui inspire poètes, orateurs, musiciens, philosophes, hommes d'État (voir la *Lettre sur l'enthousiasme*, section VII, *op. cit.*, p. 171). Toutefois, alors que chez Platon les hommes politiques inspirés par la divinité dirigent correctement les affaires publiques (voir *infra*, note 31), les héros de Vauvenargues, Marius et Sylla, ne le font pas.

précipitamment ; mais, à peine cette naïveté²⁷ et cette sagesse l'ont rétabli dans l'esprit de ceux qui l'écoutent, il revient peu à peu à son caractère, et se laisse reprendre à sa manie. Par son éloquence vive et forte, il prend sur l'esprit des autres l'ascendant qu'il n'a pas sur le sien ; ceux qui s'étaient moqués de ses chimères deviennent quelquefois ses prosélytes, et, plus enthousiastes que lui, ils répandent ses sentiments et sa folie.²⁸

Parler seulement le discours de l'enthousiasme ne convainc pas. Mais, après l'enthousiasme, parler raison, pour revenir à l'enthousiasme et ensuite de nouveau à la raison, c'est communiquer sa folie : grâce à un discours varié, tantôt fou, tantôt sensé, l'orateur confond son auditoire et réussit à transformer les philosophes moqueurs en un parti de fidèles. Il ressort alors que le soi-disant malade n'en est pas un : il s'agit, au contraire, d'un orateur achevé qui maîtrise parfaitement non seulement la langue de l'enthousiasme mais aussi la langue de la raison. En outre, passer du discours de la sagesse au discours de la manie au moment même où l'auditoire se reproche son erreur de jugement relève d'une stratégie discursive qui consiste à profiter de l'instant le plus favorable afin d'entraîner l'adhésion. Et, même si Vauvenargues ne l'écrit pas, il est probable que l'orateur, passant des ruines romaines aux toits français, utilise le même artifice discursif devant le peuple dans le but de grossir les rangs de son parti. Ainsi, tout se renverse devant l'éloquence : les philosophes et le peuple s'abêtissent, d'où leur enthousiasme, alors que l'orateur retrouve sa tête, d'où son ascendant.

Malgré son ascendant sur l'auditoire, est-ce que l'orateur retrouve vraiment sa tête ? Si Horace domine les autres, il ne domine pas pour autant son propre enthousiasme, et Vauvenargues fait référence, dans le passage cité, au caractère divin de l'inspiration quand

²⁷ Parler avec naïveté c'est parler avec simplicité (voir art. « Naïveté », dans Antoine Furetière, *Le Dictionnaire universel* (1690), Paris, SNL, Le Robert, 1978, t. 2, sans numérotation des pages).

²⁸ Vauvenargues, « Horace, ou l'Enthousiaste », *op. cit.*, GI, p. 316. Je souligne. L'éditeur Suard reproduit quasiment la même variante, plus courte cependant, et avec un accent mis sur la réussite « très-souvent » d'un tel discours : « Il [Horace] parle même quelquefois avec tant de sens, de justesse et de véhémence, qu'on est malgré soi entraîné. Sa forte éloquence lui fait prendre de l'ascendant sur les esprits. Ceux qui se sont moqués de ses chimères, deviennent très-souvent ses prosélytes, et plus enthousiastes que lui ils répandent ses sentiments et sa folie » (voir *Œuvres complètes de Vauvenargues*, *op. cit.*, p. 248-249).

les prophétesses de Delphes²⁹ ou les poètes³⁰ perdaient la maîtrise de soi. Mais, étant donné que l'enthousiasme de l'orateur est provoqué par l'invocation de Marius et de Sylla, il me semble permis d'avancer que Vauvenargues décrit ici l'éloquence de l'homme politique. Et, comme les prophétesses ou les poètes, les hommes politiques inspirés par la divinité perdaient, chez Platon, temporairement leur faculté de raisonner et parvenaient ainsi à une certaine « opinion vraie » qui les faisait agir sans qu'ils puissent expliquer rationnellement les raisons de leurs actes³¹. On comprend dès lors pourquoi Horace, comme Vauvenargues l'écrit dans le passage cité, *n'a pas d'ascendant sur son propre esprit*, alors qu'il *a de l'ascendant sur l'esprit des philosophes moqueurs*. Par conséquent, l'orateur en question est l'homme politique persuasif qui réussit, par son éloquence divine, à transformer ses adversaires les plus acharnés en partisans exaltés. C'est pourquoi Horace se situe par son ascendant, comme Marius et Sylla, au-dessus de son public. Ne voulait-il s'envoler dans les airs, lors de son discours proféré sur la cheminée ?

Éloquence, enthousiasme, artifice, imagination, d'une part, admiration pour les tyrans et les militaires, solitude et, implicitement, mélancolie, de l'autre, sont donc les traits de l'orateur de Vauvenargues, personnage négligé par la critique. Dans son étude « Vauvenargues et les philosophes. De Montaigne à Shaftesbury », Jean Dagen n'analyse pas le caractère « Horace, ou l'Enthousiaste » et conclut à la parenté de Vauvenargues avec Shaftesbury en raison des valeurs communes, soit le rejet de la mélancolie, l'optimisme, la sociabilité, le bon enthousiasme dirigé par la raison, l'harmonie de l'intérêt particulier et du bien général³². Laurent Jaffro néglige lui aussi ce caractère et voit Vauvenargues comme un simple lecteur de Shaftesbury qui suit son

²⁹ Voir Platon, *Phèdre*, 244ab, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1950, t. II, p. 31-32.

³⁰ Voir Platon, *Ion*, 534b, Paris, Ellipses, 2001, p. 48-49.

³¹ Voir Platon, *Ménon*, 97 abc-98a, dans *Œuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1923, t. III-2^e partie, p. 274-276.

³² Jean Dagen, « Vauvenargues et les philosophes. De Montaigne à Shaftesbury », dans Vauvenargues, *Fragments sur Montaigne*, Paris, Champion, 1994, p. 59-65.

maître en ce qui concerne la critique des moralistes de l'amour-propre³³. Or, ce caractère me paraît important car Vauvenargues y met en scène la figure de l'orateur politique éloquent (sans oublier son imagination enflammée par les héros antiques, son goût pour la solitude, sa mélancolie implicite) qui réussit, par l'artifice d'un discours varié, tantôt fou, tantôt sensé, à transmettre aux philosophes anglais son enthousiasme pour les tyrans et les généraux violents. Vauvenargues ne se moque-t-il pas de la sorte de l'Anglais qui avait fait de la moquerie le remède à la mélancolie et au fanatisme politique ?

Il va de soi que je ne suis pas d'accord avec Marie-Louise Teyssier qui, sans analyser ce caractère, écrit seulement : « Il [Vauvenargues] prête à l'un des Caractères [*sic*] qu'il peint – "Horace ou l'enthousiaste" – les mêmes excès risibles auxquels peut porter la passion de l'Antiquité romaine »³⁴. Loin de se moquer de son personnage, Vauvenargues s'en sert comme d'un masque afin de se moquer des philosophes anglais hostiles à la folie de l'enthousiasme politique.

Je ne pense pas non plus, comme Henri Coulet, que l'orateur enthousiaste de Vauvenargues ait une « éloquence passionnée, non contrôlée, aussi fausse que l'éloquence artificielle des rhéteurs »³⁵. Au contraire, comme je l'ai montré, l'éloquence d'Horace n'est pas seulement passionnée : le soi-disant malade, une épée imaginaire à la main, transporté par l'exemple de ses morts chéris, et que l'Anglais fuyait, sait aussi parler raison. Et, dès que le discours de la raison lui a fait gagner la confiance des philosophes anglais, l'orateur revient au discours de l'enthousiasme afin de profiter de l'instant le plus opportun pour persuader. Passer du discours de l'enthousiasme au discours de la

³³ Laurent Jaffro, « Vauvenargues lecteur de Shaftesbury : le lieu stoïcien de la prolepse », dans *Vauvenargues, philosophie de la force active. Critique et anthropologie*, op. cit., p. 133-150.

³⁴ Marie-Louise Teyssier, « Les Admirations romaines de Vauvenargues », dans *L'Antiquité gréco-romaine vue par le siècle des Lumières*, Tours, Centre de recherches A. Piganiol, 1987, p. 489.

³⁵ Henri Coulet, « Concision et discours chez Vauvenargues », dans *Vauvenargues, philosophie de la force active. Critique et anthropologie*, op. cit., p. 78.

raison et vice-versa relève d'une stratégie discursive s'appuyant sur une esthétique de la variété. L'artifice d'un discours varié, tantôt fou, tantôt sensé, indique donc que l'orateur ne perd pas le contrôle de soi. Et c'est grâce à sa maîtrise de soi qu'Horace parvient à transmettre jusqu'aux philosophes anglais les plus rationnels son enthousiasme politique pour les Marius et les Sylla. Dominer ses adversaires au point de les transformer en adeptes enthousiastes alors que l'on ne domine pas son propre enthousiasme est la marque d'un orateur parfait, ayant une éloquence divine.

L'orateur politique possède donc les mêmes qualités que l'amoureux : naturel de la passion, d'une part, et artifice du discours éloquent, de l'autre. L'enthousiasme, pour les femmes ou pour les livres, ne persuade pas quand il s'exprime seulement par des signes incohérents comme timidité, trouble, oubli devant l'objet aimé ou bien délire sur les toits. Il faut, de plus, un discours cohérent, signe d'une passion maîtrisée.

En conclusion, la synthèse de Vauvenargues associant naturel de la passion et artifice du discours annonce et, à certains égards, s'oppose à la « tête de fer »³⁶ du comédien de Diderot. Une « tête froide »³⁷ qui maîtrise ses passions et qui sache ensuite les interpréter avec un art consommé sera nécessaire, chez Diderot, pour faire à la fois un bon amant, un grand comédien ou un grand politique³⁸. Mais, alors que, pour Diderot, un grand comédien ne doit pas nécessairement avoir ressenti les passions représentées, pour Vauvenargues, un grand acteur doit avoir éprouvé la passion, soit l'enthousiasme amoureux ou politique. Qu'il joue les amoureux ou les orateurs politiques, l'acteur de Vauvenargues interprète donc parfaitement la raison à tête échauffée, à la différence de son homologue diderotien, acteur de la passion à tête froide.

³⁶ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1996, t. IV, p. 1388.

³⁷ *Ibid.*, p. 1389. Voir aussi p. 1421.

³⁸ *Ibid.*, p. 1414-1415. Pour l'exemple du bon amant chez Diderot, voir p. 1397-1398.

Références bibliographiques :

- Acke, Daniel, « Dissimulation et secret chez Vauvenargues », dans *On the Edge of Truth and Honesty. Principles and Strategies of Fraud and Deceit in the Early Modern Period*, ed. by Toon Van Houdt et alii, Brill, Leiden, Boston, 2002.
- Bove, Laurent (dir.), *Vauvenargues, philosophie de la force active. Critique et anthropologie*, Paris, Champion, 2000.
- Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, t. IV.
- Furetière, Antoine, *Le Dictionnaire universel* (1690), Paris, SNL, Le Robert, 1978, t. 2.
- Hobbes, Thomas, *Léviathan*, éd. François Tricaud et Martine Pécharman, Paris, Vrin/Dalloz, 2004.
- Idem, *Le Citoyen*, éd. Simone Goyard-Fabre, Paris, Flammarion, 1982.
- Locke, John, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, éd. Émilienne Naert, trad. Pierre Coste, Paris, Vrin, 1972.
- Marmontel, Jean-François de, *Le Misanthrope corrigé*, dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. 2.
- Platon, *Phèdre*, dans *Œuvres complètes*, éd. Léon Robin et M. J. Moreau, Paris, Gallimard, 1950, t. II.
- Idem, *Ion*, éd. Jean-François Pradeau, Paris, Ellipses, 2001.
- Idem, *Ménon*, dans *Œuvres complètes*, éd. Alfred Croiset et Louis Bodin, Paris, Les Belles Lettres, 1923, t. III-2^e partie.
- Plutarque, *Les Vies des Hommes illustres*, éd. Gérard Walter, trad. Jacques Amyot, Paris, Gallimard, 1951, t. 1.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions*, éd. Alain Grosrichard, Paris, Flammarion, 2002, t. I.
- Shaftesbury, *Lettre sur l'enthousiasme*, éd. Claire Crignon-De Oliveira, Paris, Librairie Générale Française, 2002.
- Teyssier, Marie-Louise, « Les Admirations romaines de Vauvenargues », dans *L'Antiquité gréco-romaine vue par le siècle des Lumières*, Tours, Centre de recherches A. Piganiol, 1987.
- Vauvenargues, *Fragments sur Montaigne*, éd. Jean Dagen, Paris, Champion, 1994.
- Idem, *Introduction à la connaissance de l'esprit humain*, éd. Jean Dagen, Paris, Garnier-Flammarion, 1981.
- Idem, *Œuvres de Vauvenargues*, éd. D.-L. Gilbert, Genève, Slatkine Reprints, 1970, réimpression de l'édition de Paris, 1857.
- Idem, *Œuvres posthumes et œuvres inédites de Vauvenargues*, éd. D.-L. Gilbert, Genève, Slatkine Reprints, 1970, réimpression de l'édition de Paris, 1857.
- Idem, *Œuvres posthumes de Vauvenargues*, Paris, chez J. L. J. Brière, 1821.
- Idem, *Œuvres complètes de Vauvenargues*, nouvelle édition, augmentée de plusieurs ouvrages inédits, et de notes critiques et grammaticales, précédées d'une notice sur la vie et les écrits de Vauvenargues par M. Suard, Paris, Dentu, 1806, t. 1.

Vercruyse, Jeroom, *Vauvenargues trahi : pour une édition authentique de ses œuvres*, Oxford, The Voltaire Foundation, SVEC, vol. 170, 1977.

Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, éd. Julien Benda et Raymond Naves, Paris, Garnier Frères, 1961.

Idem, *Les Œuvres complètes de Voltaire*, 30C, 1746-1748, III, Oxford, Voltaire Foundation, 2004.

Idem, *Lettres philosophiques*, [2^e édition], Amsterdam, chez E. Lucas, au Livre d'Or [en fait à Rouen, chez Joré], 1734.

Couleur(s) d'Orient : nommer l'innommable, représenter l'irreprésentable

Roxana MONAH

Université « Al. I. Cuza » de Iasi
mroxana1@yahoo.fr

Résumé : Eugène Fromentin est amené à l'écriture des récits de voyage en Algérie par sa difficulté de donner à l'Orient une expression picturale appropriée, en entente à la fois avec ses conceptions sur la peinture et avec les impressions ressenties en contact direct avec ce monde qui renverse les paradigmes artistiques auxquels il adhère. Cette communication se propose d'analyser le rapport que l'écriture, pourvue d'une double visée, analytique et artistique, entretient avec ce qui choque le plus dans cet Orient qui se refuse à la représentation : l'excès de couleur et de lumière.

Mots-clés : orientalisme, peinture, écriture, couleur (locale)

L'écriture des artistes est un phénomène qui connaît une forte montée en puissance au cours du XIX^e siècle, siècle durant duquel les arts plastiques cessent d'être considérés comme les parents pauvres de la littérature, de s'y soumettre, comme le postulait la célèbre théorie de *l'ut pictura poesis*¹. Les relations entre le milieu littéraire et le milieu pictural commencent à s'intensifier, l'inspiration en est réciproque et la tentation de migrer d'un champ à l'autre se fait de plus en plus forte.

¹ Pour l'évolution de la théorie de *l'ut pictura poesis*, voir l'ouvrage de Lee W. Rensselaer, *Ut pictura poesis*, Macula, 1998.

La pratique scripturale n'a jamais été en fait étrangère à l'artiste plastique, tout comme les ressources de l'art graphique ne l'ont pas été à l'écrivain, mais il s'agissait surtout d'un usage *instrumental* : c'est la fonction d'*interprétance* du langage verbal qui prédomine dans le cas du peintre ou du sculpteur, tandis que l'écrivain tire profit du pouvoir mnémonique, de la capacité synthétique des croquis ou des plans².

Eugène Fromentin (1820-1876) représente un cas plutôt atypique du peintre tenté par la littérature en raison du fait que sa carrière littéraire finit par jeter l'ombre sur celle picturale. Le peintre a quelque peu disparu dans la masse des orientalistes qui foisonnent en ce XIX^e siècle fasciné par ce monde étranger qu'est l'Afrique et qu'on découvre peu à peu grâce aux missions scientifiques et aux peintres et écrivains (qui accompagnent dans un premier temps les missions, pour prendre assez vite l'initiative à propre compte, comme le fera Fromentin lui-même, parti en Algérie à la recherche de son inspiration). C'est plutôt l'écrivain qui lui a assuré une certaine renommée posthume, grâce au roman personnel *Dominique*, aux deux récits algériens (*Un été dans le Sahara*, *Une année dans le Sahel*) et à son chef-d'œuvre de critique d'art, écrit lui-aussi sous forme de récit de voyage, *Les Maîtres d'autrefois*.

Bernard Vouilloux remarquait, en analysant surtout le cas des écrivains qui s'adonnent à certains moments de leur vie à la peinture, que « les deux pratiques ne peuvent communiquer, semble-t-il, qu'à la faveur des césures temporelles et spatiales qui les cloisonnent : le passage ne s'opère à chaque fois que par delà une rupture »³. Dans le cas de Fromentin il y a une permanente oscillation entre les deux vocations : il s'essaie à la poésie, il l'abandonne pour s'adonner à la peinture, mais, mécontent de ses résultats, il retrouve dans la littérature une sorte de palliatif à ses « souffrances » artistiques, tout comme une

² Bernard Vouilloux, « Des vocations suspendues? », in *Art : changer de conviction*, dir. Jacques Morizot, L'Harmattan, coll. « Arts 8 », 2004.

³ *Ibid.*, p. 47.

manière de vendre ses tableaux, de se faire une renommée en tant que peintre orientaliste.

Dans la préface à valeur en quelque sorte apologétique à la réédition de ses récits algériens, parus en 1874, deux ans avant sa mort, il semble trancher en faveur de la peinture. La littérature ne serait alors pour lui qu'une vocation seconde, une activité à même d'assouvir le désir de « produire » : le peintre, encore jeune lorsqu'il entreprenait ses voyages et ses premiers essais littéraires, est amené à l'écriture par l'incapacité de son pinceau à exprimer de façon satisfaisante les impressions que lui provoque son voyage en Orient.

Dans *Le Créateur et son ombre*⁴, Victor Stoichiță remarque que chaque créateur est doublé par une conscience critique, une sorte d'ombre, de double, qui vient censurer la *praxis* de l'artiste. Parfois, cette ombre devient trop forte et inhibe l'activité créatrice : l'écrivain Fromentin, naît, me semble-t-il, justement de cette ombre critique du peintre. Dans ce sens, les premières œuvres écrites, les récits de voyage, sont de véritables laboratoires de création d'un peintre à la recherche de son inspiration et de ses moyens d'expression, ce sont des témoignages d'un essai de comprendre son art et l'Art et de le théoriser. Forme intermédiaire, située à la frontière du document et de la littérature, le récit de voyage donne la possibilité à l'auteur de se manifester dans sa triple hypostase de peintre, d'écrivain et de critique. Le récit met en scène un peintre à l'œuvre ou en train de réfléchir à l'acte de la création, il offre à l'écrivain la possibilité de s'exercer, grâce à l'emploi qu'il fait de la description (dont la valeur d'« exercice » est reconnue), à l'usage « artistique » du langage verbal et permet au critique de développer ses jugements de valeur.

Une question apparaît obsédante et les récits algériens, avec leur forme ambiguë, sont le témoignage d'une recherche : comment représenter l'Orient ? Fromentin ressent une déroute à l'heure de donner une expression artistique à cet espace, déroute provoquée par

⁴ Stoichiță, Victor, *Creatorul și umbra lui*, București, Humanitas, 2007.

l'incompatibilité entre ses conceptions sur l'art, redevables envers l'héritage des grands maîtres, envers le néo-classicisme dont il est le représentant, et la réalité trop étrangère d'un Orient difficile à faire entrer dans les moules qui lui sont familiers :

L'Orient est très particulier. Il a ce grand tort pour nous d'être inconnu et nouveau, et d'éveiller d'abord un sentiment étranger à l'art, le plus dangereux de tous, et que je voudrais proscrire : celui de la curiosité. Il est exceptionnel, l'histoire atteste que rien de beau ni de durable n'a été fait avec des exceptions. Il échappe aux lois générales, les seules qui sont bonnes à suivre. (p. 320)⁵

Cette déclaration tirée d'*Une année dans le Sahel* apparaît lors d'une discussion avec le cartographe Vandell, personnage dont le rôle est tout d'abord de donner la réplique au narrateur, de permettre l'insertion d'un débat d'idées sur la mission artistique d'un peintre orientaliste, et, d'autre part, de mettre en exergue un autre type de représentation visuelle qui serait exacte, mais non pas ressemblante :

Il a rapporté de sa dernière course une foule de petits dessins fort curieux : profils de montagnes, formes de rochers avec le multiple détail intérieur des stratifications. Rien n'est plus exact, ni plus net, ni plus minutieux. [...] C'est froid et démonstratif comme une figure de géométrie. [...] J'accorde volontiers l'exactitude, mais je nie la ressemblance, ou bien encore, la ressemblance admise, je nie la vérité, et c'est alors le point de départ d'une dissertation qui nous mène, à travers des théories que tu devines, aux conclusions les plus opposées. (p. 313 -314)

Cette question de l'exotisme est, dans une mesure à ne pas négliger, un problème de couleurs et de représentation de couleurs. *Couleurs du référent* et *couleur locale* doivent être rendues en mots par l'écrivain et sur la toile par le peintre. Évidemment, les deux acceptions du mot *couleur* entretiennent une relation étroite, car le problème de la couleur locale tient dans le cas de l'Orient à la chromatique et à la disposition de ces couleurs et dans une moindre mesure aux formes.

L'Orient renverse les paradigmes artistiques de l'auteur. Les convictions esthétiques du narrateur imposent le refus du pittoresque, compris dans le sens d'un exotisme, d'un attrait pour ce qu'il y a de clinquant dans l'approche de l'Orient que proposent les peintres et les

⁵ Toutes les notes entre parenthèses renvoient à Eugène Fromentin, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « NRF », 1984.

écrivains européens. Ce qui l'attire dans ses voyages, c'est plutôt le côté universel, ce qui relève de « l'homme de tous les temps et de tous les pays » (p. 110). Il n'avance pas pour autant l'idée d'un refus total de la couleur locale, mais se demande quelle devrait être la place de celle-ci dans son œuvre : « Que suis-je venu chercher ici, d'ailleurs ? qu'espérais-je y trouver ? est-ce l'Arabe ? est-ce l'homme ? (p. 110) La réponse à cette question détermine en fait en grande partie les choix ultérieurs du peintre, l'acceptation ou le bannissement de la couleur locale.

L'Orient choque le goût européen par l'excès de couleurs et de lumière, il dérouté les habitudes culturelles du voyageur par son extrême étrangeté (« il est hors de toute discipline ; il transpose, il intervertit tout ; il renverse les harmonies dont le paysage a vécu depuis des siècles » p. 323) et provoque la curiosité, sentiment étranger à l'art, selon Fromentin. La curiosité serait propre à un discours visant l'information, et donc acceptable dans la littérature de voyage, mais non pas dans un tableau. Si pour Fromentin la peinture littéraire est à proscrire, une possible catégorie de « peinture de voyage » est inimaginable :

Et comme l'attrait de l'inédit correspond à ce malheureux instinct universel de la curiosité, beaucoup de gens, se méprenant eux-mêmes, demanderont alors à la peinture ce que donne exclusivement un récit de voyage ; ils voudront des tableaux composés comme un inventaire, et le goût de l'ethnographie finira par se confondre avec le sentiment du beau. (p. 322)

L'énigme de Fromentin serait donc de trouver la juste proportion entre l'abandon du spécifique et le besoin de lui trouver une place, de faire entrer l'Orient dans les règles de l'art tout en sauvant ce qui lui donne son identité. Le peintre ne peut pas renoncer tout à fait à rendre ce qui fait le spécifique du paysage et des êtres, sous peine de « détruire » l'Orient : il doit essayer de rester dans « un équilibre des vraisemblances extrêmement fragile pour demeurer vrai sans être exact, pour peindre et non pas décrire, pour donner non pas des illusions mais des impressions » (p. 320).

Certaines scènes vues et admirées par le narrateur se refusent tout simplement à la peinture parce que trop différentes de ce à quoi l'œil européen est habitué en vertu de son passé artistique. C'est le cas de la fête de fèves, une fête des noirs qui éblouit par sa couleur et son éclat, surtout par la force du rouge qui fait naître sous la plume du narrateur toute une série d'éléments en relation avec le vocabulaire d'atelier et de renvois à des « rouges » célèbres (« tout pâlisait à côté de ce rouge inimitable, dont la violence eût effrayé Rubens, le seul homme du monde à qui le rouge, quel qu'il fût, n'ait jamais fait peur », les femmes « enveloppées de rouge, et de rouge éclatant, sans nuances, sans adoucissement ni mélange, le pur rouge à peine exprimable par la palette, enflammé en outre par le soleil, et poussé jusqu'à l'extrême ardeur par toute sorte de contacts irritants »). La scène transgresse les règles de l'art, elle ne peut être mise en peinture que verbalement : les récits algériens peuvent être considérés comme un témoignage et un dépassement de cette impasse à qui aboutit la tentative de représenter l'Orient : l'écriture est du point de vue de Fromentin plus libre que la peinture, et surtout grâce au fait qu'elle lui permet de se dissimuler sous la figure de l'écrivain amateur, voyageur s'exprimant à travers le récit de voyage, récit qui est à même d'exprimer ce que la peinture « n'a pas le droit » de faire :

C'était fort beau, et dans cette alliance inattendue du costume et de la statuaire, de la forme pure et de la fantaisie barbare, il y avait un exemple de goût détestable à suivre, mais éblouissant. Au reste, ne parlons pas de goût dans un pareil sujet. Pour aujourd'hui, laissons les règles. Il s'agit d'un tableau sans discipline, et qui n'a presque rien de commun avec l'art. Gardons-nous bien de le discuter ; voyons. (p. 302)

L'artiste tente d'obtenir la juste articulation entre son acquis académique et le besoin d'être fidèle à ses sensations. La transformation du *pays* en *paysage*⁶, c'est-à-dire de ce qui n'est pas encore art dans ce qui l'est déjà, implique chez Fromentin l'interposition, entre l'artiste et la réalité, d'un filtre fait de représentations culturelles familières ; les

⁶ Nous reprenons la distinction d'Alain Roger dans *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997.

renvois constants à une tradition artistique européenne (tableaux, peintres, courants artistiques) deviennent des outils pour approcher l'Autre, et la couleur est l'un de ces éléments définitoires de cette altérité. L'expérience esthétique est imprégnée, à ce niveau d'attention esthétique, d'une forte dimension cognitive, puisqu'elle est l'instrument par lequel l'auteur s'approprie l'inconnu, ce monde étranger qu'est l'Orient. Le rouge des nègres est, on l'a vu, mis en analogie avec celui de Rubens. Souvent, l'attente du voyageur, qui s'est forgé des images mentales du référent auquel il a affaire, est contredite par la perception directe de la réalité, ce qui mène à une mise en question des représentations initiales. Le discours de Fromentin sur l'Orient est imprégné de références à des réalités culturelles qui lui sont familières, soit pour les contredire, soit pour les confirmer (les allusions à la Bible, à Gavarni, à Delacroix, à la peinture flamande, etc.).

« Ceci n'était pas du Delacroix », affirme-t-il, entraîné par ce plaisir de l'analogie, à propos d'une autre fête, nocturne cette fois-ci :

Toute couleur avait disparu pour ne laisser voir qu'un dessin tantôt estompé d'ombres confuses, tantôt rayé de larges traits de lumière, avec une fantaisie, une audace, une furie sans pareil. C'était quelque chose comme *La ronde de nuit* de Rembrandt, ou plutôt comme une de ses eaux-fortes inachevées. Des têtes coiffées de blanc et comme enlevées à vif d'un revers de burin, des bras sans corps, des mains mobiles dont on ne voyait pas les bras, des yeux luisants et des dents blanches au milieu de visages presque invisibles, la moitié d'un vêtement attaqué tout à coup en lumière et dont le reste n'existait pas, émergeaient au hasard et avec d'effrayants caprices d'une ombre opaque et noire comme de l'encre. (p. 31)

Il me semble que l'emploi de ces références/allusions dépasse une certaine rhétorique du discours sur l'Orient pratiqué à l'époque (on rencontre des pratiques similaires chez la plupart des auteurs de récits de voyage, qu'il s'agisse de Flaubert ou de Gautier), et que l'on a affaire chez Fromentin à une tentative de définition et de classification des données auxquelles il a accès par le regard. La multiplication des références pourrait constituer une étape vers son but de représenter l'Orient, elle pourrait être un moyen de construire un modèle propre à partir d'éléments qui deviennent maîtrisables, familiers, qui prennent

une certaine valeur par leur mise en comparaison / juxtaposition / opposition avec d'autres éléments connus.

L'omniprésence de la couleur représente l'une des modalités les plus importantes d'obtenir un effet pictural. La couleur et la lumière sont cernées par le langage, soumises à une tentative, toujours réitérée, de définition, de compréhension. Les descriptions font ainsi office d'atelier de recherche : c'est ici qu'on essaie de saisir les rapports qui unissent la couleur à la lumière ou de définir les nuances, les valeurs. L'écriture témoigne de la difficulté de nommer, d'exprimer de manière adéquate la couleur et les transformations qu'elle subit sous l'impact de la lumière. Parfois le langage se trouve impuissant devant la complexité du phénomène, mais il a cet avantage sur la palette de pouvoir recourir à la prétérition.

Si les références et les allusions à la peinture sont les plus fréquentes, l'auteur ne néglige non plus la littérature, mais il est facile de remarquer que toutes les réflexions culturelles et littéraires de Fromentin aboutissent en quelque sorte à la peinture, qu'elles fournissent des leçons qui lui seront utiles dans ses tentatives de théoriser la peinture. Dans ce sens l'on peut noter l'usage que le narrateur fait des représentations bibliques : la projection d'un modèle biblique sur des aspects de la vie orientale mène à des réflexions sur le problème de la couleur locale dans l'art :

Un autre jour, je te parlerai de la tribu en marche, *nedja* ; admirable spectacle qui renouvelle ici sous nos yeux, en plein âge moderne, à deux pas de l'Europe, les migrations d'Israël.

Que ce dernier mot, écrit d'enthousiasme, ne m'engage pas surtout au-delà de ce que je veux dire. Il n'est qu'à moitié vrai. Et comme il effleure une question d'art, question qui, selon moi, n'a pas le sens commun, mais n'importe, question posée, discutée et toujours pendante, comme il effleure, dis-je, une question grave après tout, celle de la couleur locale appliquée à un certain ordre de sujets, je désire m'expliquer sur ce qu'il y a de trop contestable dans la comparaison que j'ai faite. [...]

Mon opinion, quant au système, la voici :

C'est que les hommes de génie ont toujours raison, et que les gens de talent ont souvent tort. Costumer la Bible, c'est la détruire ; comme habiller un demi-dieu, c'est en faire un homme. [...] Donc, hors du général, pas de vérité possible dans les tableaux tirés de nos origines, et bien décidément il faut renoncer à la Bible, ou l'exprimer comme l'ont fait Raphaël et Poussin.(p. 47-48)

Le rapport établi initialement entre la tribu africaine et le peuple d'Israël est contesté en raison du problème qu'il soulève pour la peinture, l'analogie est soumise à une certaine censure, motivée par les conceptions artistiques de l'auteur.

Si tout semble mener à la peinture, celle-ci envahit à son tour la nappe textuelle des récits, elle s'infiltre dans le discours de l'écrivain. L'écriture se nourrit de la peinture, elle en emprunte le lexique, des procédés, se teinte de l'intérêt que cette dernière porte au matériel, au concret visuel, comme le montre la description de la fête nocturne qui rappelle le style des eaux-fortes de Rembrandt. La peinture se présente comme une trace, que l'on peut déceler à un double niveau : l'écriture conserve tout d'abord le souvenir des peintures familières à l'auteur, qui surgissent au gré des perceptions (sous la forme des références/allusions) et qui modèlent ces perceptions ; de plus, le scriptural garde les traces des éléments plastiques qui l'aident s'imprégner de la force évocatrice du pictural.

Références bibliographiques :

- Fromentin, Eugène, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1984.
- Rensselaer, Lee W., *Ut pictura poesis*, Paris, Macula, 1998.
- Roger, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- Stoichiță, Victor, *Creatorul și umbra lui*, București, Humanitas, 2007.
- Bernard Vouilloux, « Des vocations suspendues ? », in *Art : changer de conviction*, dir. Jacques Morizot, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts 8 », 2004.

Entre île, caverne et volcan. Méthodologie mythocritique du récit vernien

Philippe MUSTIÈRE
École Centrale de Nantes
Philippe.Mustiere@ec-nantes.fr

Résumé : Derrière l'héroïsme des figures paternelles, se cache sans cesse, chez Jules Verne, la recherche de la maternité, le « regressus ad uterum », comme l'écrit Roland Barthes. Plus puissant que la peur de l'inconnu, le bien-être de la coquille. L'obsession majeure des centres et des sources fait que l'on baigne sans arrêt, chez Jules Verne, dans la genèse. Le vrai savoir tend à épouser le mouvement même de la naissance, à s'identifier au feu jailli des flancs maternels : c'est la figure ambivalente du volcan (magma : contractions et éruptions). La science n'est pas le tout de la démarche vernienne ; elle s'articule sur le thème plus profond de la naissance. Pour se sauver, pour « naître », il faut « con-naître ». Entreprendre une critique psychanalytique des romans verniens est un exercice qui s'avère être d'une grande fécondité. La symbolique sexuelle féminine est omniprésente, chez Jules Verne, naviguant entre le désir inconscient d'une fusion incestueuse avec la terre, qui symbolise la mère morte du héros, et avec la mer, univers à la fois mystérieux et inconnu, tombeau de Nemo. L'étude s'appuiera sur les deux œuvres emblématiques de la figure de la mère que sont *Vingt mille lieues sous les mers* et *Voyage au centre de la terre*.

Mots-clés : mythe, psychanalyse, île, caverne, volcan, critique, paternité, terre-mère

« Qu'est-ce qui m'attend au centre du récit ? Des paysages dangereux, des monstres du passé, les tourbillons d'une mer intérieure ? Non ; ce par quoi je suis moi et qui n'est pas ma vie. » La formule, empruntée à Jules Verne, évoque à la fois le côté aventureux de la lecture et l'intimité des rapports entre lecteur et œuvre.

Pendant longtemps, la critique littéraire a vécu sur la certitude tranquille que le message transmis par un écrivain était innocent. Il n'était pas nécessaire de chercher ailleurs. Il n'y avait rien à lire entre les lignes. Il y avait adéquation totale entre ce que l'écrivain écrivait et le message transmis. Les dernières décennies ont eu raison de cette persuasion naïve. En témoigne l'œuvre de Jules Verne. Jules Verne est un remarquable exemple de la distance qu'il y a parfois entre ce que l'écrivain croit dire et ce qu'il dit en réalité. Comme le remarque Jean Bellemin-Noël : « Tout texte est travaillé par un discours inconscient ; il est possible de décrire ce travail qui s'effectue dans le texte ; cette description n'a pas pour objet une traduction, mais la reconnaissance d'un fonctionnement oblique du texte comme force engagée dans l'œuvre d'écriture. »¹

Que les récits de fiction relèvent des formations de l'inconscient et s'adressent à l'inconscient, c'est ce qui transparaît d'une élémentaire interrogation sur le fonctionnement du récit vernien. En effet, il apparaît clairement que les récits de Jules Verne procèdent par spéculation fantasmatique ; le récit, en se mettant en scène, capte les désirs tout en disant quelque chose au désir. Dès lors, il s'agit d'interroger ce qui est exhibé par Jules Verne dans un pseudo déchiffrement autant que ce qui a été enfoui dans la texture même d'une écriture-écran.

Le nom génitif et le cryptogramme

Il semblerait que le récit vernien s'articule souvent autour de ce que Mélanie Klein appelle « un fantasme oedipien archaïque » : celui de la scène primitive répondant aux questions sur l'origine de l'Être. Rappelons ce que dit Joyce dans *Ulysses* : « Qu'y a-t-il dans un nom ? C'est ce que nous demandons quand nous sommes enfants en écrivant ce nom qu'on nous dit être le nôtre. »

Dans cette quête de l'origine, il y a ce que les psychanalystes appellent « la représentation hallucinatoire de l'objet du désir. » Mary

¹ J. Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, PUF, 1979, p. 191 et 194.

Grant, dans *Les Enfants du Capitaine Grant*, entendant une voix crier dans l'ombre « À moi, à moi ! » illustre bien ces « fantaisies conscientes » dont parle Freud, dans sa *Théorie du fantasme*. L'œuvre vernienne est construite comme le « roman familial » de l'enfant qui, vers neuf ou dix ans, pense que ses parents ne sont pas les siens et s'interroge sur son ascendance. Un autre roman de Jules Verne le montre bien : c'est *Le Village aérien*. Ce roman est une fiction anthropologique qui s'inscrit complètement à partir du mot primitif et fondateur « Ngora », qui veut dire la mère en langage waggdis.

De la même façon, le *Voyage au centre de la Terre* est un voyage au centre du secret originel d'Arne Saknussen à la recherche du nom génitif. S'il y a autant de cryptogrammes, de lettres volées comme dans la *Jangada*, c'est que chez Jules Verne, la quête de l'origine, du nom d'origine, de la légitimation est primordiale. Car, comme dans la mythologie, les héros de Jules Verne ont une naissance obscure. Filiation, légitimation comme dans *Mathias Sandorf*. Ce sont généralement des enfants orphelins ou abandonnés : Axel dans *Voyage au centre de la Terre*, Dick Sand dans *Un capitaine de quinze ans* ont eu à se débrouiller tout seuls.

En fait, on a trop souvent maquillé l'œuvre de Jules Verne, en ne pensant pas, au préalable, les présupposés de l'entreprise. Les récits de Jules Verne, comme tous les récits de fiction, fonctionnent dans la formation de compromis. Ainsi, ce qui compte dans *Voyage au centre de la Terre* comme dans les *Indes noires*, n'est pas tant le contenu manifeste d'une histoire bien rigoureuse, mais tous les éléments qui n'ont pu trouver d'autre expression qu'à travers le récit mythique, ce que Jules Verne appelle le « voyage extraordinaire ». Dans l'affabulation romanesque que constitue le récit de Jules Verne, ce qui importe n'est pas ce qui est dit, mais ce « à la place de quoi » on dit.

Le grand nombre, dans l'œuvre de Jules Verne, de messages codés, d'anagrammes, de « lettres volées », n'est pas, comme on a trop voulu nous le faire croire, une constante du roman populaire, ou un

hommage de notre auteur au *Scarabée d'or* d'Edgar Poe. Le chiffre et la lettre, insérés au cours du récit, semblent ne vouloir rien signifier, et pourtant constituent un fil d'Ariane. Qu'il s'agisse du carnet, rendu illisible par l'eau de mer du *Sphinx des glaces*, ou le message ambigu (Patagonie/agonie) laissé aux *Enfants du capitaine Grant*, cela passe toujours par l'absence de la figure maternelle. Ainsi, par le truchement de mots énigmes, de documents elliptiques ou lacunaires, « le manque de la mère », sa restitution ou sa réparation constitue l'occasion d'un « prodigieux détour », d'un « tour du monde ». Il faut d'abord que les voyageurs aillent au bout du monde, auprès de quelque « pôle », guérir l'un son secret de naissance, l'autre son héritage, dont une immense courbe géographique les éloigne avant que d'y mener.

Dans les romans de Jules Verne, cette quête passe autant par le « sec » paternel, pour reprendre une expression de Claude Lévi-Strauss dans *Structures élémentaires de la parenté* : (les os, les squelettes, les momies, les traces qui jalonnent les *Voyages extraordinaires*) que par « la chair et le sang », selon le fantasme préœdipien de la mère qui meurt. Et l'identification au père, à la paternité divinisée, dont l'acmé semble bien être Nemo « celui qui précisément n'a pas de nom », passe au préalable par la maternité refuge.

Le « regressus ad uterum »

S'il est vrai que les figures paternelles sont là et bien là, se cache aussi dans l'œuvre de Jules Verne, la recherche de la maternité, le « *regressus ad uterum* » comme l'a écrit Roland Barthes. Plus puissante que la peur de l'inconnu, il y a chez Jules Verne, la recherche du bien-être de la coquille, de la caverne, de la grotte utérine. Certes, les voyages sont dangereux ; certes ils requièrent de la débrouillardise, de l'autonomie, mais le péril ne reste que dans le texte. Pour se sauver, pour naître, il faut connaître. Ce n'est sans doute pas un hasard si le savant Paganel des *Enfants du capitaine Grant* ressemble si souvent à un petit enfant.

Roland Barthes voyait chez Jules Verne, derrière le goût de l'aventure et des voyages, le désir d'un « enfermement chéri », le goût d'enclorre, d'enfermer, d'habiter, « ce bonheur commun du fini », que l'on retrouve dans la passion enfantine de construire des cabanes, et de dormir sous des tentes.

Verne avoue à plusieurs reprises dans sa correspondance que son plus cher désir serait d'être un colimaçon, au plus profond de sa coquille. La colonisation du monde – façon Jules Verne – ce serait de faire de la Terre, la coquille de l'homme. Être partout chez soi. D'ailleurs, les colons de *l'Île mystérieuse* semblent avoir l'utopie de lendemains qui chantent, mais des lendemains en forme de dimanches bourgeois où les propriétaires pourraient fumer leur pipe au coin du feu, quand la tempête mugit au dehors.

L'enfant qui subsiste chez le lecteur adulte se laisse effectivement gagner par ce dynamisme d'involution. Il se laisse enfermer dans les coquilles plus ou moins sophistiquées que lui fabrique Verne. Notez avec quel soin Verne aménage ses coquilles ou ses cabanes : l'intérieur bourgeois du Nautilus, le confort très « cosy » du boulet qui fonce vers la lune, la fonctionnalité cossue de Granite House ; ou le confort d'Hector Servadac sur la planète Gallia.

Si des héros comme Nemo, personnage emblématique par excellence du romanesque vernien, comme Robur, comme Michel Strogoff, comme Cyrus Smith ont atteint le statut de mythes, il en va de même des machines. Tout le monde connaît le Nautilus, l'Albatros, l'éléphant Steam House de *La Maison à vapeur*.

C'est que les machines appartiennent à la légende tissée autour de Jules Verne. Ces machines gravées dans notre imaginaire par les soins de De Neuville, Riou, Ferat ou Bennett dans l'édition Hetzel, instruments positifs et négatifs à la fois, ne sont prétexte qu'à fabriquer du roman. Le Nautilus affirme sans doute le comble de la poétisation de la science ; et *Vingt mille lieues sous les mers* semble être le point culminant de la sacralisation scientifique, et de l'union de la machine et

du rêve. Comme l'a dit si bien Roland Barthes dans *Mythologies* (article *Nautilus et Bateau ivre*)² :

Toutes les machines de Jules Verne sont des « coins du feu parfaits », et l'énormité de leur périple ajoute encore au bonheur de leur clôture. Le Nautilus est à cet égard la caverne adorable ; la jouissance de l'enfermement atteint son paroxysme lorsque, du sein de cette intériorité sans fissures – j'ajouterais quasi utérine – il est possible de voir dans une grande vitre l'agitation des eaux, ses tempêtes et ses monstres.

L'objet véritablement contraire au Nautilus de Verne est le *Bateau ivre* de Rimbaud, le bateau qui dit « je », et qui libéré de sa concavité maternelle, peut faire passer l'homme d'une psychanalyse de la caverne à une poétique véritable de l'exploration masculine.

Mais le Nautilus n'est pas la seule machine vernienne maternante. Beaucoup ont des formes de conques et de coquilles. L'intérieur du boulet lunaire dans *De la Terre à la lune* est confortablement capitonné, a des allures de salon-fumoir, où les passages en route pour la lune voyagent en frac et jaquette à basques. L'éléphant de la *Maison à vapeur*, qui escalade des montagnes, regorge de vaisselles de porcelaine et de buffets où tintinnabulent des verreries de cristal ; et que dire de ce Nautilus au confort douillet avec tentures, tableaux, vasques à jet d'eau et bibliothèque de 12.000 volumes, sans oublier l'orgue monumental.

L'obsession des îles et des ombilics

L'obsession vernienne majeure est, bien celle des centres et des sources. Centre de la Terre, lac Tchad, centre du grand Soudan, sources du Nil, de l'Amazone, pôle Sud, îles de toutes catégories, de préférence placées à l'épicentre, Islande, Nouvelle Zélande et autres paradis du feu originel. L'œuvre de Jules Verne pullule d'îles des commencements, d'ombilics pointant vers la mer. L'île a le privilège d'être à la fois son propre centre et sa source. L'idéal de Jules Verne résulte de la conjonction de l'île, du volcan et de la caverne ; c'est pourquoi sans doute les *Aventures du capitaine Hatteras* (roman fondateur des *Voyages extraordinaires*) se terminent par la découverte par Hatteras au

² R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1970, p. 80-82.

pôle d'une mer intérieure chaude, avec au centre une île, sur laquelle un volcan est continuellement en éruption. Toute la mythologie vernienne est là, puisque Hatteras, dans la première version refusée par Hetzel, tombait au cœur du volcan comme le présocratique Empédocle.

Ces mers intérieures, véritables liquides amniotiques au sein de la matrice, existent également dans *Voyage au centre de la Terre*, et dans *l'Île mystérieuse*, deux romans profondément volcaniques de Jules Verne. Dans ces romans, nous baignons dans l'essence même de la genèse ; dans ces romans, la symphonie vernienne est l'instrumentation primordiale de la terre, du feu et de l'eau.

La variation sur le refuge

Dans la mythologie grecque, Latona, c'est la mère d'Apollon et d'Artémis, c'est la mère de la fertilité, de la fécondité heureuse ; dans la poésie grecque, Callimaque, dans *l'Hymne à Délos*, nous dit « autour de toi, les îles forment un cercle, et sont des mères et des refuges. » Les îles verniennes tiennent lieu de refuge : l'île volcanique au cratère accessible seulement par un passage sous-marin de *Face au drapeau*, l'île d'Antékirtt dans *Mathias Sandorf*, toutes les îles sur lesquelles des naufragés échappent à la noyade sont des refuges et l'arrivée dans une île est bien un *regressus ad uterum*. « L'île est un lieu sacré. L'arrivée dans l'île correspond donc au rite central de l'initiation, retour à l'état embryonnaire, séjour dans une caverne, dans un monstre marin » et j'ajouterais, dans la « souille » dans le *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier.

Mais il faudrait ajouter l'île est aussi un volcan. Avec le volcan, nous retrouvons l'île véritable : nombreux sont les volcans qui se trouvent sur une île, ou sont eux-mêmes des îles, tels ceux du *Voyage au centre de la Terre*, celui d'Hector Servadac et naturellement de *l'Île mystérieuse*. À ces volcans insulaires, il est juste d'ajouter les canons géants. C'est ainsi que dans *Sans dessus dessous* dans le massif du Kilimandjaro est fondu un canon de 800 m de long 27 m de diamètre qui

transforme la montagne en volcan. C'est aussi un canon géant qui envoie l'obus *De la Terre à la lune* dans « une immense gerbe de feu jaillie des entrailles du sol comme d'un cratère. »

Mais l'île est toujours creuse... Présence de la grotte

C'est vrai que très souvent les îles verniennes sont creuses, ou encore elles comportent une grotte. Ainsi, *l'Île mystérieuse* est typique en ce domaine, puisqu'elle contient une grotte idéale, nommée Granite House, et que cette grotte communique avec la caverne sous-marine dans laquelle le Nautilus est ancré.

Bien des îles comportent des grottes : celles de *Deux ans de vacances*, du *Rayon vert*, de *Face au drapeau*. Que dire des grottes inversées, ces espaces d'eau entourés de terre, l'oasis ou le lac, de ces maelströms, ou des cyclones définis par Jules Verne comme des maelströms aériens.

Il faut aussi évoquer la catégorisation de Bachelard, et de Gilbert Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Dans les récits verniens, on a une descente dans l'eau, sous des formes diverses : bain dans la mer souterraine comme dans le *Voyage au centre de la Terre*, plongeon ou chute dans une cataracte ; puis l'ascension ou l'expulsion, car l'ascension ne conduit pratiquement jamais les héros de Jules Verne au sommet de la montagne.

J'en viens maintenant au roman clé du point de vue de l'auto-analyse : *Le Voyage au centre de la Terre*. D'ailleurs Jules Verne écrit, page 177, de ce roman « Les souvenirs de mon enfance, ceux de ma mère que je n'avais connue qu'au temps des baisers, revinrent à ma mémoire » et le héros s'immerge dans la mer intérieure comme un Jean-Baptiste nu lors du baptême dans les eaux sacrées. Riou, le dessinateur, nous le représente d'ailleurs curieusement nu.

Il y a des aspects très « souterrains » dans le *Voyage au centre de la Terre*. On a souvent décrit le roman comme une véritable exploration du corps féminin, qui traverse une mer intérieure, poche

utérine emplie de liquide amniotique pour s'achever sur une expulsion finale, accouchement à peine travesti ; le jeune Axel, orphelin endeuillé de sa mère, y effectue un parcours initiatique sous la tutelle paternelle de son oncle Lidenbrock. Ce faisant, Jules Verne plonge ses héros au plus profond de l'inconscient, et nous entraîne dans un voyage au centre du psychisme. La relation nourricière caractérise celle de l'enfant à sa mère. Or, Axel, ayant perdu sa mère précocement, connaît un désir vorace de nourrisson brutalement sevré, celui de pouvoir renouer ce lien oral perdu. Axel se fait le pilleur de la Terre-mère (il s'approprie ses roches), notamment les roches métamorphiques. Il l'envahit littéralement ; il l'explore. Ce désir vorace, ce lien mal perdu est ensuite figuré par la vieille bonne Marthe, à la fois nourricière et dévoratrice. Rappelons au passage que la figure de Marthe, la servante, est directement empruntée à la Marthe du *Nouveau Testament*.

Ainsi, cette figure de mère accaparatrice apparaît sous différents aspects, notamment celui de la Terre emprisonnante et celui des monstres aux crocs aiguisés. Le désir oral de la mère vis-à-vis de son enfant est aussi intense que l'envie de son fils envers elle. Il a la force d'un feu intérieur dont la puissance déchaînée est semblable à celle d'une boule de vie. La mère (la Terre) menace aussi de vider son fils Axel de son sang (que celui-ci perd d'ailleurs à deux reprises dans le roman). On peut parler d'un *thème vampirique* qui court tout au long du livre. Les repas des héros plus que jamais menacés de mourir de faim ou de soif constituent, à ce titre, autant de bornes significatives du récit. Références, ô combien parlantes pour nos amis transylvains, à l'ombre de Dracula.

La voie royale vers le secret du monde vernien reste donc le *Voyage au centre de la Terre*. Voilà le vrai voyage. *Le Voyage au centre de la Terre* est une œuvre décriée sous prétexte qu'elle serait la moins scientifique de l'auteur (ce qui tendrait à prouver que la science n'est pas le tout dans la démarche vernienne, qu'elle s'articule sur le thème plus profond de la naissance). Verne n'a pas écrit ce « voyage » par

hasard ! Il y est porté par une lame de fond. Car chez lui, il y a primat du rêve sur la science. Les machines verniennes ne sont que les véhicules du rêve, des tremplins, des tapis magiques, comme ce radeau flottant sur un torrent de lave. Les « tours du monde », en quatre-vingt jours ou en cent, ne sont que des courses affolées autour des lieux centraux.

Dans le *Voyage au centre de la Terre*, tout commence par cette description étonnante du volcan Sneffels en Islande. D'ailleurs, dès que Jules Verne évoque un pays puissamment minéralogique, son texte est fort, son écriture se transcende. Verne se délecte de ces « plissés » neptuniens, de ces « conduits » plutoniques, de ce squelette terrestre, rampant au cœur du boyau maternel. Il embrasse tout ce « convulsif » du magma primitif. À travers ces larges volutes de matière, il orchestre l'opéra des commencements. Lidenbrock et son neveu descendent par la cheminée éteinte du volcan islandais. Le voyage combine des explorations tantôt verticales, tantôt horizontales en dédale mystérieusement utérin. Le père et le fils (car c'est toujours de ce couple un peu incestueux que Jules Verne parle derrière un apparent cousinage ou népotisme), donc les deux complices sont guidés dans leur descente par un étrange ruisseau « tiède naïade », dit Jules Verne. Cette eau intime et chaude ne les abandonne que dans la vaste mer des profondeurs et du centre.

Car au centre de la Terre, il y a la mer ; et au centre de la mer, il y a une île. Comme si l'image de la naissance se reflétait à l'infini dans une imbrication incessante d'eau et de terre. Mais tout à coup, les profondeurs des flots sont animées d'une mystérieuse pulsation. Lidenbrock tente de nous faire croire qu'il s'agit de l'influence de la lune, en dépit de la formidable épaisseur de la croûte terrestre ; mais le lecteur n'est pas dupe, il sent les contractions du ventre, des entrailles. Un feu volcanique coiffe ce sanctuaire originel de la Terre. Le héros « tâte les terrains brûlants des premiers jours » jusqu'au délire. Les initiés sont alors doués d'une stupéfiante invulnérabilité. Les monstres

de la préhistoire et les ancêtres de l'homme vont défiler devant ces voyants hallucinés sans leur faire courir aucun risque. L'ontogenèse des héros recoupe la phylogenèse de l'espèce qui, elle-même, plonge dans la genèse de la Terre. Jules Verne va plus loin. L'homme de science abdique devant l'urgence du poème. Il faut accomplir l'ultime désir, se dépouiller des derniers oripeaux. Une force ascendante aspire les héros dénudés, les entraîne dans la cheminée d'un nouveau volcan. Les bouillonnements de lave soulèvent leur radeau. Ces brasiers ne sauraient dévorer les voyageurs ; la spirale du désir et du rêve les ayant transformés en embryons de feu. Ils sont finalement crachés par le volcan, nés du ventre de la Terre, comme dans les plus vieux mythes. Comme le précise Simone Vierre, dans *Jules Verne et le roman initiatique* :

L'imagination vernienne est gouvernée par les archétypes inconscients qui traduisent l'angoisse fondamentale de l'homme devant son destin, même si ces archétypes sont incarnés dans des aventures qui paraissent chanter le progrès, l'aventure victorieuse. Sous le vernis optimiste, très caractéristique de la seconde moitié du XIX^e siècle, on aperçoit la dimension du mythe de l'Ara grecque, de la malédiction tragique, Œdipe, Prométhée, Thésée, Ulysse, Vulcain le disputent à Némé, Cyrus Smith, Robur...

Dans le *Voyage au centre de la Terre*, le volcan d'expulsion est le Stromboli. Ainsi, le colosse de l'Islande et celui de la Sicile télescopent les deux grands thèmes verniens de la glace et du feu. Nous voyons Lidenbrock et son neveu, bébés chtoniens, s'agiter, convulsifs, roulés par l'ouragan et le lyrisme de la genèse. Ils lèvent les yeux et regardent « la montagne qui respirait à la façon des baleines et rejetait le feu par ses énormes événements. »

Nouveau Jonas, fils de volcan-baleine, du grand feu mammifère, Jules Verne nous montre que la science, plus que savoir, est quête de connaissance. Un mot résume cette apparente dualité : co-naître, naître avec. Le vrai savoir tend à épouser le mouvement même de la naissance, à s'identifier au feu jailli des flancs maternels.

Toutes les tendances refoulées par le conscient, et le complexe d'Œdipe en particulier, apparaissent dans les rêves sous forme symbolique. Il est intéressant de relever les représentations de la mère

que Freud a retrouvées dans les rêves. Ce sont tous les objets qui circonscrivent une cavité : mines, fosses, cavernes, vases, mais aussi le bateau, la maison, la forêt, le château, la ville. Or, ces objets symboliques sont surabondants dans l'œuvre de Jules Verne.

Pour Jules Verne, c'est manifeste : la mère prend la forme d'une île. Cette représentation tient, sans doute, son origine par le fait que l'auteur est né dans une île, une île de la Loire, au cœur de Nantes, nommée l'île Feydeau. « Aux jours de grandes crues, il s' imagine que son île natale, arrachée au lit du fleuve, va dériver jusqu'à la mer [...] Plus tard, il dira la peur et le désir qu'il eut d'une telle aventure. » Ce rêve éveillé reparaît dans son roman *L'Île à hélice*, il imaginait l'île Feydeau, arrachée à ses pilotis par des glaçons, s'en allant jusqu'à la mer et lui, devenant le chef.

Dans une analyse plus jungienne, qui interroge plutôt les archétypes du retour aux origines, la ville, l'eau, la forêt, le navire et l'île sont des symboles maternels. Mais la mère elle-même est un symbole, « un archétype qui évoque l'origine, la nature, la création passive, par suite aussi la nature matricielle, l'abdomen, instinctif, impulsif, le côté physiologique, le corps que nous habitons et qui nous contient. »³ La descente à l'intérieur de la terre nous dit le sein maternel. Le retour à l'origine fait accéder à une vie nouvelle : « Le trésor que le héros va chercher dans la sombre caverne, c'est la vie, c'est lui-même réenfanté dans la caverne sombre », le sein maternel de l'inconscient.

S'ajoute à cela le complexe de Jonas c'est-à-dire que l'angoisse de l'inceste devient peur d'être dévoré par la mère. Et la crainte de la mère recouvre celle de l'inconscient. L'arrivée dans l'île est donc bien la répétition de ce traumatisme initial qu'est la naissance, ce retour dans le sein maternel dont le héros va être à nouveau expulsé. Ce schéma correspond bien au mythe de la nativité du héros qui, sauvé par la mère qui le soustrait aux persécutions du père, en le cachant dans l'utérus,

³ C.G. Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, Paris, Payot, 1963, p. 268.

s'affirme plus tard comme un partisan du progrès, à l'encontre de la vieille génération des pères.

Entreprendre une critique psychanalytique des romans verniens est un exercice qui s'avère être d'une grande fécondité. La symbolique sexuelle féminine est omniprésente chez Jules Verne, naviguant entre le désir inconscient d'une fusion incestueuse avec la terre qui symbolise la mère morte du héros ; et avec la mer, univers à la fois mystérieux et inconnu, tombeau de Nemo.

La symbolique du volcan

Le volcan est ce qui passionne Jules Verne jusqu'à la fin de sa vie. Le *Volcan d'or* est à cet égard un livre exemplaire, surtout dans sa version originale, où l'on retrouve cette obsession du volcan qui va en même temps jouer un rôle purificateur, punissant ceux qui sacrifient tout à l'or. Que dire du volcan dans *Les Enfants du capitaine Grant*, quand la petite colonie du yacht est réfugiée sur une montagne dite « taboue », dont ils ne peuvent en sortir qu'en provoquant eux-mêmes l'éruption ? Le volcan, même s'il est masculin par sa forme phallique, tient tout dans sa matrice, de l'énergie et du feu central.

Jules Verne, tout comme Zola, est hanté par la problématique de l'énergie qui vient d'émerger. Le concept d'entropie vient d'être inventé ; et la thermodynamique domine la fin du siècle. Chez Verne, il y a une double intuition : c'est que la thermodynamique gouverne toute production et création matricielle, ce que dira d'ailleurs Freud un peu plus tard. Et par ailleurs, il y a cette croyance que l'énergie allait se dissiper et que l'univers irait vers le désordre et vers le froid, selon la règle de l'entropie de Mayer. D'où l'importance du volcan, qui conserve le feu central, et dans lequel on se réchauffe et on se ressource, comme le ventre de la mère. L'on passe du Sneffels islandais éteint, refroidi, au Stromboli brûlant. Ainsi prend complètement son sens, le bain dans la Méditerranée intérieure, ainsi se lit clairement la remontée spasmodique sur la coulée de lave, et l'émerveillement final aux flancs du Stromboli.

Mais voilà le centre ne peut pas être atteint, comme dans la scène primitive (on ne peut lever le voile sur le mystère des origines). Ce qui explique parfaitement l'inachèvement du voyage, la non-réponse à la question du feu central et le thème permanent dans le roman scientifique et initiatique d'un secret inviolable qui rend fou, voire qui tue, si on le dévoile. Il est révélateur que ce soit « en rêve » qu'Axel achève la régression ultime.

Voilà donc pourquoi *Voyage au centre de la Terre*, mais aussi les *Indes noires*, le *Rayon vert* et *Les enfants du capitaine Grant* semblent fondateurs de tout projet vernien. Métaphorisant la crise de l'écriture et son rapport avec le substitut du père, l'éditeur Jules Hetzel, Verne subvertit la commande initiale et l'utilise aux fins secrètement littéraires que désormais il s'assigne. Non sans que, du coup, soit jeté par la même occasion un éclairage critique sur la science positive qu'il était chargé de diffuser : à savoir qu'elle n'est point connaissance vivante, mais parole pétrifiée, coupée de sa source. Non sans qu'également, par voie de conséquence, soient restaurés les pouvoirs de l'imaginaire dans le domaine de l'investigation scientifique.

Jules Verne est résolument du côté des alchimistes, non pas par ésotérisme, mais par l'extraordinaire prescience de ce que la psychanalyse a depuis mis à jour : l'investissement nécessaire de la subjectivité profonde dans toute activité de connaissance et d'écriture.

Jules Verne met en œuvre une véritable poétique des éléments que l'on peut étudier à la manière bachelardienne, en les prenant dans leurs dynamismes et leurs ambivalences. C'est que Verne, tout comme Edgar Poe, donne à voir toute une poétique, notamment une poétique de la Terre⁴.

C'est probablement la Terre que Verne rêve de la manière la plus heureuse. La grotte apparaît vraiment comme le sein maternel de la Terre, la coquille où l'on se réfugie ; à travers l'île, elle allie la sécurité du havre à celle de la maison. La cité minière de Coal City, la grotte,

⁴ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*. Éd. José Corti, 1965.

l'île, séparées du monde, mais cependant ouvertes sur lui, tissent une image d'idéalité. Comme l'ont montré tour à tour Gaston Bachelard *La Terre et les rêveries du repos*, Gilbert Durand, et Mircea Eliade dans *Mythes, rêves et mystères* et *Naissances mystiques*, nous sommes dans le complexe de Jonas. Mais pour reprendre l'expression de Gilbert Durand, ce Jonas est un Jonas heureux. L'eau qui entoure l'île ou la grotte les rattache aux images du rêve heureux au sein de la mère. Il est possible alors d'y envisager le renouvellement des saisons de façon heureuse, et la naissance dans l'île mystérieuse. La grotte est, avant tout, grotte d'émerveillement et non d'effroi. Sur l'île, microcosme du monde, la société est même parfaite. La solidité de la carapace naturelle, du granit (la Granite House de l'Île mystérieuse) rend apparemment immuable, par opposition à *L'île à hélice* construite de la main de l'homme qui se démantèle bien vite.

Les critiques verniens, notamment Butor et Carrouges, ont montré l'importance, à côté du complexe de Jonas, du complexe de Vulcain : tous les refuges seront détruits par les forces de la nature, par la faiblesse du génie humain, par l'explosion.

Mais – et c'est là le grand paradoxe de cet auteur – Jules Verne semble obsédé par la mort par écrasement ou étouffement – la prison de glace – ou par le tourbillon et le gouffre dévorateur. « Je fus suffoqué. Je me noyais » ne cesse de répéter Axel dans *Voyage au centre de la Terre*.

Car il y a bien un syndrome analytique qui fait que le surcroît de protection que procure la mère (l'île volcanique au cratère accessible par un passage sous-marin comme dans *Face au drapeau*), ce surcroît de protection ne met pas l'enfant, le naufragé, à l'abri des menaces et de la destruction. Le calorifère naturel s'éteint sur Gallia et contraint Hector Servadac dans le roman éponyme et ses amis à s'enfoncer plus profondément dans le sol. Même l'euphorique Coal-City est menacée d'être submergée par les eaux du lac Katrine qui s'y déversent, puis d'exploser sous l'effet du grisou. C'est là que sans doute le refuge

humain n'est définitivement heureux que s'il préfigure le refuge transcendant, celui qui passe par l'initiation, qui en fait un lieu saint, sacré. La figure de la mère se trouve ainsi sacralisée dans la mort, absence et deuil, tout comme l'est Nemo, mourant et prononçant le mot « DIEU », le père.

Références bibliographiques :

- Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Lib. José Corti, 1969. Chesneaux, Jean, *Jules Verne, un regard sur le monde*, Paris, Éd. Bayard, 2001.
- Idem, *Jules Verne, une lecture politique*, Paris, Éd. La Découverte, 1971.
- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1960.
- Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1972.
- Fabre, Michel, *Le Problème et l'épreuve*, Paris, Éd. l'Harmattan, 2003.
- Moura, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998.
- Mustière, Philippe, Fabre, Michel, *Rencontres Jules Verne. Le partage du savoir : réalités et utopies*, Actes du colloque des 23-25/01/2008, École Centrale de Nantes, Éd. Coiffard 2008.
- Mustière, Philippe, Fabre, Michel, *Jules Verne, les machines et la science*, Actes du Colloque des 11-12 /10/2005, École Centrale de Nantes, Éd. Coiffard, 2005.
- Mustière, Philippe, « La voix fantôme et le théâtre libidinal dans le "Château des Carpathes" », *Actes du Colloque « Jules Verne dans les Carpathes »*, Université de Cluj- Napoca (Roumanie), Presses Universitaires Les Belles Lettres, 2005.
- Idem, *Jules Verne et le roman-catastrophe*, *Revue Europe*, n° 595-596, 1978.
- Née, Patrick, *L'Ailleurs en question*, Paris, Hermann Éd., 2009.
- Verne, Jules, *L'Île mystérieuse*, Nantes, Actes Sud, 2005.
- Idem, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Éd. Classiques Universels, 2002.
- Vierne, Simone, *Jules Verne et le roman initiatique*, Paris, Éd. du Sirac, 1973.
- Idem, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

Bernanos : la grâce de l'écriture

Vera PIT

École doctorale « Alexandru Piru », Université de Craiova
verapitmarga@yahoo.com

Résumé : Par cette approche nous désirons faire connaître l'influence de la grâce dans la production d'un texte littéraire. Pour cela nous avons pris l'exemple de Georges Bernanos, écrivain français, qui est le représentant d'une *littérature de la grâce*, et notamment le roman *Journal d'un curé de campagne*, dont le personnage principal, le curé d'Ambricourt est le prototype de l'écrivain qui écrit avec bonheur et fort influencé par la grâce divine. Bernanos c'est l'écrivain qui écrit sur la confrontation de la vie et de la foi avec les passions.

Mots-clés : grâce, vocation, vie spirituelle, écrivain, Bernanos

Tout est grâce¹

Georges Bernanos est assez peu étudié en Roumanie et c'est pourquoi on considère qu'il serait intéressant de faire découvrir au moins un côté de sa personnalité. C'est un écrivain français classifié dans la littérature comme écrivain catholique de même que Julien Green et François Mauriac. Georges Bernanos a été surnommé « Dostoïevski français », grâce aux thèmes abordés dans son œuvre : le mal et le bien, le mensonge et l'imposture, l'esprit d'enfance, la pureté et la

¹ Georges Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*, Paris, Plon, 1936, p. 254.

pauvreté. Ses romans les plus connus sont : *Sous le soleil de Satan*, *La Joie*, *Le Journal d'un curé de campagne*, *Monsieur Ouine*.

Dans le *Journal d'un curé de campagne* il décrit la condition de l'écrivain, son secret, ses doutes et ses souffrances. C'est le livre le plus aimé par l'auteur et le personnage du curé d'Ambricourt est le plus respecté de tous ses personnages : « Oui, j'aime ce livre. J'aime ce livre comme s'il n'était pas de moi. »² Ce roman a une place particulière dans le cœur de l'écrivain, de même que dans la littérature. Dans le tissu quotidien de la vie, le jeune prêtre met chaque jour sur le papier ses soucis, ses activités, ses maladresses, ses tristesses. C'est le prototype de l'écrivain qui y implique sa vie et son âme et qui investit tout son être dans l'acte de la production du texte littéraire. En outre, c'est l'écrivain qui s'assume la condition scripturale en vue de l'accomplissement de son destin surnaturel : témoigner que l'homme n'est pas du tout seulement peau et chair, mais qu'il dépasse cette condition et met au centre de son existence la spiritualisation de son être.

L'écrivain « se fait » écrivain en écrivant son œuvre. Le curé de campagne, qui écrit chaque jour « avec une franchise absolue, les très humbles, les insignifiants secrets d'une vie d'ailleurs sans mystère »³, fait chaque fois un examen de conscience, mais ce n'est pas sa conscience qu'il voit, c'est « un regard intérieur ordinairement si calme, si pénétrant, qui néglige le détail, qui va d'emblée à l'essentiel »⁴. C'est l'écrivain qui sait voir les choses essentielles. Et l'essentiel c'est rompre l'indifférence des hommes à l'égard du surnaturel et à l'égard de leur vie intérieure. Pour Bernanos, en particulier, l'essentiel est de répondre à sa vocation (*vocatus*), qui signifie pour lui répondre à l'appel divin. Son œuvre est « en même temps réponse à un appel divin et initiative communicationnelle »⁵. L'acte de production romanesque est pour lui son sacerdoce, un sacerdoce qui est au service du mot. Le mot est à

² Idem, *Le Cahier*, novembre 1936, apud Philippe Le Touzé, *Le Mystère du réel dans les romans de Bernanos, le style d'une vision*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1979, p. 241.

³ Georges Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*, éd. cit., p.10.

⁴ *Ibid.*

⁵ Claudia Elena Dinu, *Georges Bernanos vocation sacerdotale et vocation d'écrivain*, Iași, Ed. Performantica, 2009, p. 13.

même de transfigurer la matière et a le rôle de faire liaison entre ceux qui vivent dans ce monde. Par sa vie et sa personnalité, l'écrivain a témoigné qu'il n'était pas un chrétien réfugié dans la prière et la méditation solitaire, mais un témoin engagé au service de la grâce de l'écriture. La vocation de l'écrivain Bernanos est une vocation sacerdotale.

Pour Bernanos la création littéraire est un dur labeur, il refuse la facilité, en préférant à tout instant l'ascèse. Il confie à ses correspondants que ses manuscrits sont remplis de surcharges et de ratures : « J'ai appris à me désespérer devant une page blanche un jour entier plutôt que de lâcher une idée juste, et tandis que l'inspiration surabonde, que je n'aurais qu'à dévier ma pensée pour retrouver l'enthousiasme et la joie »⁶. Cet état qui s'appelle inspiration est comme un enthousiasme qui apparaît brusquement, le seul signe d'une idée brillante.

Bernanos « se fait » écrivain pour démontrer à lui-même qu'il est vivant. La création littéraire n'est pas donc seulement inspiration, mais aussi travail, activité, praxis. En plus c'est une lutte avec le blanc de la feuille. L'art ne se fait pas uniquement avec des bonnes idées et beaux sentiments. D'autant plus le roman catholique, qui a comme centre d'intérêt la lutte avec les passions à l'intérieur de l'être humain. Il s'agit d'une science de la composition de l'image esthétique, la science en fonction de laquelle on juge « la sincérité de l'artiste »⁷.

L'écrivain ne cesse jamais à travailler ; génie ou non il doit chaque jour écrire au moins une page, selon Irina Mavrodin. L'écrivain Bernanos est chaque jour devant Dieu et il écrit chaque jour sa page pour témoigner l'Absolu. Ce dur labeur se fait premièrement dans la tête de l'écrivain et puis prend forme sur la feuille : « J'ai conscience d'avoir mis vingt ans à créer dans ma tête un monde imaginaire d'une singulière grandeur. J'ai hâte de le découvrir à ceux qui méritent de le

⁶ Georges Bernanos, *Correspondance*, t. I, 1904-1934, Paris, Plon, 1971, p. 293.

⁷ Irina Mavrodin, *Poietică și poetică*, București, Ed. Univers, 1982, p. 119.

connaître. »⁸ L'écrivain est fier de sa création et par cette fierté il découvre son grand désir de révéler son monde secret. Il est comme un témoin chargé d'attester ontologiquement, si l'on peut dire, ce qu'il croit et ce qui fonde son existence. Il écrit à un jeune homme :

Si le bon Dieu veut vraiment de vous un témoignage, il faut vous attendre à beaucoup travailler, à beaucoup souffrir, à douter de vous sans cesse, dans le succès comme dans l'insuccès. Car pris ainsi, le métier d'écrivain n'est plus un métier, c'est une aventure, et d'abord une aventure spirituelle. Toutes les aventures spirituelles sont des calvaires.⁹

Bernanos juge sans cesse ses écrits dans la lumière de son désir vital de l'absolu et du salut. Le seul moyen de faire connaître et de communiquer ce désir est l'acte de la création. C'est un acte et un lieu vers lequel l'écrivain se dirige pour retrouver son identité la plus profonde.¹⁰

Il faut tenir également compte du fait que l'œuvre est pour lui le reflet de la vie, aussi bien que la vie même ; et que, s'il y a une authentique conversion de Bernanos, elle en est la conséquence, aussi bien que l'origine de son œuvre. L'œuvre de l'artiste, souligne-t-il, « n'est jamais la somme de ses déceptions, de ses souffrances, de ses doutes, du mal et du bien de toute sa vie, mais sa vie même, transfigurée, illuminée, réconciliée »¹¹. Dans le *Journal d'un curé de campagne* on nous confie : « Ce que je vais fixer sur le papier n'apprendrait pas grand chose au seul ami avec lequel il m'arrive encore de parler à cœur ouvert et pour le reste je sens bien que je n'oserais jamais écrire ce que je confie au bon Dieu presque chaque matin sans honte. »¹² On peut donc parler de l'œuvre en tant que confession. Il y a dans ce texte une note sur la confrontation de l'écrivain avec son destin surnaturel. Il est conscient de la présence de Dieu dans sa vie. Bernanos

⁸ Georges Bernanos, *Correspondance*, t. I, éd. cit., p. 29.

⁹ Idem, À André Chareyre, Bandol, in *Correspondance*, t. II, 1934-1948, Paris, Plon, 1971, p. 588-599.

¹⁰ Irina Mavrodin, *Convorbiri cu Al. Deșliu*, Focșani, Pallas Athena, 2004, p. 119-120.

¹¹ Apud Michel Raymond, *Le Roman contemporain. Le signe des temps : Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Céline, Malraux, Aragon*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1976, p. 147.

¹² Georges Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*, éd. cit. p. 254.

aborde dans son roman des concepts spécifiques au « roman catholique », étant ainsi un écrivain qui témoigne sa foi par son œuvre.

Bernanos part toujours du concret, du réel, du quotidien (le choix de ses images le prouve avec assez d'éloquence) pour aboutir au dépassement du réel, au surnaturel. Mais cet univers n'est pas celui de l'extraordinaire : c'est l'univers naturel éclairé par une certaine lumière. Et cette lumière est celle de la grâce dont l'écrivain est le témoin¹³.

Bernanos est un visionnaire, mais sa vision est une vision christique de l'univers. En d'autres termes, c'est une vision du monde selon laquelle la réalité absolue est le Christ. La lecture du *Journal d'un curé de campagne* nous donne l'intuition de cette vision. Cette vision explique l'intensité des épreuves, des souffrances physiques, du doute, de l'incompréhension de la part des paroissiens et des gens du château, de la tentation du suicide qui assaillent l'humble prêtre d'Ambricourt. Georges Bernanos a beaucoup souffert lui aussi pour son peuple français, tout en exprimant sa colère contre les injustices de toutes sortes (*Nous autres Français*). Auto exilé plusieurs fois dans d'autres régions : en Brésil ou à Mallorca il écrit : « le métier littéraire m'est imposé, ne me tente pas. C'est le seul moyen qui m'est donné de m'exprimer, c'est-à-dire de vivre. »¹⁴ La vie de l'écrivain se confond avec son destin scriptural. Il ne peut pas séparer ce qu'il écrit de ce qu'il vit.

L'auteur fait l'effort d'écrire et il reçoit la grâce qui n'est pas séparée de Dieu, son effort étant doublé par l'aide surnaturelle. La grâce est la fenêtre ouverte vers Dieu qui est Personne. Celui qui écrit ne sent pas toujours la grâce comme une présence. L'écrivain a besoin d'une introspection pour entrevoir la lumière ; il peut être levé au niveau du partenaire de la grâce. Mais qui fait le premier pas ? La grâce ou la raison qui met en mouvement la *main qui écrit* ? La grâce entre la première dans le rayon d'existence de l'écrivain, pour que celui-ci puisse recevoir l'inspiration. Bernanos convertit la muse en grâce, le mot étant

¹³ Albert Béguin, *Bernanos par lui-même*, Paris, Seuil, 1958, p. 68.

¹⁴ Georges Bernanos, *Le Crépuscule des vieux*, Paris, Gallimard, 1956, p. 74.

l'extension du divin dans le monde.¹⁵ Dans le sens logique de ces mots, la grâce ne force pas la liberté de l'écrivain, et celui-ci peut refuser l'action surnaturelle. Si la grâce est acceptée, elle stimule toutes les forces de l'écrivain et, si l'écrivain persiste dans ce dialogue libre, les fruits de son écriture seront bien reçus par les lecteurs. Selon certains théoriciens, le lecteur devient écrivain et l'écrivain se fait lecteur. C'est une relation indissoluble : « Écrire c'est se faire aussitôt lecteur, lire c'est se faire aussitôt écrivain (Ricardou) »¹⁶. En plus, l'auteur laisse parfois le choix au lecteur. Bernanos a su recourir à l'usage des blancs, des espaces qui donnent la liberté au lecteur. Le lecteur peut lui-même se faire écrivain en remplissant les espaces libres. Par les blancs utilisés, l'auteur laisse le choix au lecteur de se faire un des sacerdoce de la lumière qui lui parvient par le livre. Le dire et le silence sont ainsi inséparables dans l'œuvre de Bernanos.

La vocation de l'écrivain Bernanos s'est manifestée vers la littérature et pas vers le sacerdoce, malgré son éducation dans l'esprit ecclésiastique ; il ne trahit pas la vocation sacerdotale, il reste à l'ambiance de l'autel, des enfants, des prêtres, des saints et des pauvres. C'est l'atmosphère que respire un prêtre, un prêtre missionnaire, dynamique. « Il est plus facile que l'on croit de se haïr. La grâce est de s'oublier. Mais si tout orgueil était mort en nous, la grâce des grâces serait de s'aimer humblement soi-même, comme n'importe lequel des membres souffrants de Jésus Christ. »¹⁷ C'est la dernière phrase écrite dans le journal du prêtre, mais le dernier mot transcrit dans la lettre par le témoin de la mort du prêtre est : *Tout est grâce*. Bernanos peut, par la grâce de l'écriture, mettre en mouvement le cœur, nourrir la raison et convertir les âmes. Tout est grâce surtout quand la grâce envahit celui qui écrit de même façon que celui qui lit. Et tous les deux font un chemin ensemble, soutenus par la grâce, qui abonde le microcosme et le macrocosme. On pourrait affirmer que la

¹⁵ Octavian Dărmănescu, *Convertirea prin literatură*, Craiova, Ed. Apologet, 2007, p. 98.

¹⁶ Apud Irina Mavrodin, *op. cit.* p. 123.

¹⁷ Georges Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*, p. 252.

chasuble de Bernanos est le signe du livre.¹⁸ Nous, les lecteurs de son œuvre, mettons nos instants de pause sur cette chasuble pour recevoir la grâce de la lecture.

Références bibliographiques :

- Béguin, Albert, *Bernanos par lui-même*, Paris, Seuil, 1958.
Bernanos, Georges, *Journal d'un curé de campagne*, Paris, Plon, 1936.
Idem, *Correspondance*, t. I, 1904-1934, Paris, Plon, 1971.
Idem, *Correspondance*, t. II, 1934-1948, Paris, Plon, 1971.
Idem, *Le Crépuscule des vieux*, Paris, Gallimard, 1956.
Dinu, Claudia Elena, *Georges Bernanos vocation sacerdotale et vocation d'écrivain*, Iași, Ed. Performantica, 2009.
Dărmănescu, Octavian, *Convertirea prin literatură*, Craiova, Ed. Apologet, 2007.
Mavrodin, Irina, *Poietică și poetică*, București, Ed. Univers, 1982.
Idem, *Convorbiri cu Alexandru Deșliu*, Focșani, Ed. Pallas Athena, 2009.
Raimond, Michel, *Le roman contemporain. Le signe des temps : Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Céline, Malraux, Aragon*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1976.

¹⁸ Octavian Darmanescu, *op. cit.*, p. 89.

L'Italie de Gracq

Cristina POEDE

Collège National de Iasi
Centre Culturel Français de Iasi
cpoede@yahoo.com

Résumé : Qu'est-ce que l'Italie et l'italianité avaient signifié pour Julien Gracq ? Comment avait-il perçu les sonorités de la langue ? Les premières rencontres – tardives – de l'écrivain avec Rome et Florence, comment s'étaient-elles passées ? Pour Proust, les noms des villes d'Italie s'accompagnaient d'une nuée de connotations, autant de fenêtres vers « l'édifice immense du souvenir ». Gracq cultive le paradoxe et parfois l'ironie devant *les must* des guides touristiques, un peu à la manière de D.H. Lawrence, autrefois avide du côté primitif de la Sardaigne et charmé par l'hédonisme étrusque. Mais le frisson de l'Histoire, une certaine fascination de la latinité détermineront l'auteur du *Rivage des Syrtes* de créer une Italie sublimée, porteuse de sens profonds et inquiétants.

Mots-clés : chronotope, nom propre, D.H. Lawrence, poème, écriture fragmentaire

Quand on est à Rome, près du Campo di Fiori et de la rive du Tibre, on se trouve presque à l'improviste devant la masse parfaitement équilibrée d'un *palazzo* du XVI^e siècle. C'est le palais Farnese, ancienne résidence du pape Farnese et actuel siège de l'Ambassade de France en Italie. Bien installé à une table du café qui se trouve au bout opposé de la place, en regardant le bel édifice portant la griffe de Michel-Ange et de Sangallo, il est peu probable de ne pas avoir à l'esprit la longue file des Français à Rome, de Montaigne à Butor, de Rabelais à Stendhal, de Du Bellay à Madame de Staël, Chateaubriand et Taine. Il serait bien

juste d'ajouter sur les pierres du palais le nom de Julien Gracq, dont l'œuvre miroite subtilement les expériences à Venise, Florence et Rome.

1. Dans l'ensemble de sa création, *Le Rivage des Syrtes* représente un véritable point d'orgue, reflétant à divers niveaux, phonologique, sémantique, symbolique, narratif, une Italie sublimée, recréée, une Italie toute gracquienne. Ainsi, si l'on se rapporte au régime des noms propres, on est amené à la conclusion que chez Gracq, cette analyse représente un projet aussi tentant qu'hasardeux, car, si les spéculations s'enchaînent assez facilement, il faudrait les considérer à travers les avertissements souvent malicieux de l'écrivain : le nom d'Orsenna, affirmait-il, lui avait plu en raison de sa ressemblance euphonique avec celui du roi étrusque Porsenna. Mais, en dépit de l'ironie de Gracq, *Le Rivage des Syrtes* est sans doute l'un des romans dont les systèmes des noms propres contribuent aux mécanismes de la diégèse et du réseau thématique. Il y a un souci continu pour l'harmonie entre les toponymes et les anthroponymes, surtout au niveau du signifiant. Quant au signifié, la critique a identifié une attitude presque cratylite de l'auteur, car le rapport signifiant / signifié tend à la motivation. L'aspect graphique des noms propres dans *Le Rivage des Syrtes* révèle leur appartenance à deux mondes en confrontation : le monde occidental et l'italianité d'une part, un Orient profond, conservateur, d'autre part :

Italie

- noms masculins en *-o*, noms féminins en *-a* (Aldo, Fabrizio, Vanessa) ;
- redoublement de certaines consonnes : *zz* (Vezzano), *ss* (Vanessa), *ll* (Ortello), *nn* (Orsenna), *mm* (Maremma).

Asie

- nom de pays en *-an* (le Farghestan, comme le Daghestan ou l'Afghanistan) ;
- certains groupes gutturaux : *rh*, *gh* (Rhages, Farghestan, Gerra).

Ces oppositions au niveau de la substance graphique du signifiant contribuent à la manifestation du chronotope culturel « civilisation vs barbarie » : « La province des Syrtes est comme l'*Ultima Thulé* du territoire d'Orsenna... Déjà le nom barbare des Syrtes m'exilait du joyeux cercle. [...] Farghestan – un nom plus lourd que les autres. »¹

Dans ce sens, l'étude de Michel Murat, *Le Rivage des Syrtes. Le roman des noms propres* démontre la force génératrice du système des noms propres. L'un des aspects particuliers saisis par le critique est celui des enclaves phonétiques : le groupe *rg/gr* typique au Farghestan figure comme une menace dans les toponymes inscrits sur les cartes d'Orsenna (Sagra, Borgo, Bordeggho).

Les noms réels (Les Syrtes) ou « qui font semblant de désigner » (Orsenna, Maremma, Rhages) créent un sentiment progressif de dépaysement. L'onomastique est censée déclencher des structures événementielles du récit et produire « l'effet palimpseste » ; un deuxième discours monte en surface grâce aux techniques anagrammatiques. Ainsi, la phrase de clôture du roman (« ... je savais pour quoi désormais le décor était planté ») anagrammise le premier nom propre de *l'incipit* : Orsenna.

Au niveau des structures chronotopiques on en distingue trois impliquant l'Italie : le *limes*/la lisière, la route (le départ d'Orsenna) et la ville (Orsenna, transposition de Venise). À Venise, Gracq était passé en 1931, après les cours au Collège Eötvös de Budapest, où il avait obtenu une bourse. Au niveau du chronotope de la ville il y a aussi des réverbérations de ses voyages ultérieurs à Bruges, la ville – morte par excellence, de même que des impressions sur le style néoclassique glacial de certains quartiers parisiens :

Après-midi d'un dimanche d'hiver grise, couverte et immobile. Par la rue Mouffetard, la rue Descartes, la place du Panthéon, la rue Soufflot, j'ai traversé le quartier de ma jeunesse si rarement revisité depuis trente ans et j'ai été frappé, en longeant le Panthéon du côté de la Bibliothèque Sainte - Geneviève, par le caractère monumental, claustral et froid de cette acropole basse, dont je me suis souvenu un peu en écrivant le dernier chapitre du

¹ J. Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, Gallimard, 1989, I, p. 559.

Au niveau narratif, un événement essentiel déterminant le cours du récit est l'épisode du sermon de Noël : des deux églises de Maremma, l'aristocratique Saint-Vitale et Saint-Damase, celle des pêcheurs, l'auteur en choisit la dernière. Tous les symboles convergent vers l'idée de la déchéance de Rome-Orsenna et l'irruption quasi-bénéfique des forces de la barbarie. Le discours du prêtre s'organise autour des oppositions « ténèbres »/« Rose du Salut », inertie/guerre, sclérose/énergies régénératrices.

2. Qu'est-ce que Gracq avait connu de l'Italie ? Quels avaient été ses rapports avec l'italianité ? Deux expériences ponctuent de manière déterminante la réception des mœurs et des arts italiens : un spectacle d'opéra auquel il avait assisté à 13 ans à Nantes, *La Tosca*, et dont le souvenir allait revenir dans maints textes et le court passage à Venise en 1931, qui a modelé une image aquatique récurrente, les *eaux mortes*. De manière assez inexplicable, Gracq avait ajourné sa visite à Rome. Il y arrivera en 1971 et les notes de voyage figureront dans l'un de ses livres ayant suscité une vive polémique, *Autour des sept collines*. Ce texte a rendu la critique assez mal à l'aise : certains ont accusé Gracq de sécheresse, d'irrespect, de « bizarre cécité » envers les valeurs du monde antique ; d'autres y ont reconnu son goût pour l'onirisme et son regard « rebelle » : « Quelques lecteurs jugeront [...] qu'il y a peu de respect dans ce petit livre. Peut-être n'ont-ils pas tort. Le respect est une attitude dans laquelle je ne brille pas beaucoup. [...] » « Je n'ai pas du tout été conquis par Rome » affirme de manière assez radicale Gracq dans le préambule de *Autour des sept collines*. « En revanche, - et cela compte - je ne m'y suis jamais ennuyé. »³

En fait, comme tout autre créateur, Gracq entend garder l'individualité du regard et si « oublier ses lectures » c'était impossible,

² Idem, *Lettrines 2*, Paris, Gallimard, 1995, II, p. 250-251.

³ Idem, *Autour des sept collines*, Paris, Gallimard, 1995, II, p. 882.

ne pas en être prisonnier, est son souhait. Rome devient pour lui « une machine à remonter le temps » où « tout est alluvion et tout est allusion ». ⁴ Y aurait-t-il une ville réelle ensevelie sous toute cette « géologie », peut-on voir cette ville comme tout autre, dans sa matérialité, un endroit où l'on peut flâner, manger, écouter la ville ? se demande Gracq. L'écrivain est attentif à ce qui pourrait échapper au poids écrasant des siècles, aux impressions fraîches qui ne visent pas les *musts* des guides touristiques ; par exemple, la brique rouge romaine, soigneusement évitée par les photographes parce que jugée de date récente, l'apparente étrangement à Amiens, à Bruges et à Haarlem :

Le temps, qui a blanchi les temples d'Athènes, [...] a rougi Rome, il l'a flammée de ce teint de brique qui ne sied presque à aucune autre ville, mais que j'ai aimé ici voir jouer, contre le vert sombre des collines et l'ocre délavé des rues, et flamber comme nulle autre aux rayons du soleil bas.⁵

Il est difficile de ne pas être frappé par la similarité des réactions de Gracq et de son prédécesseur anglais, D.H. Lawrence par rapport au paysage italien. D.H. Lawrence évite lui aussi les sites célèbres, cochés avec soulagement du programme (*Sardaigne et Méditerranée, Lieux étrusques*). Comme Lawrence en 1921, Gracq apprécie la beauté primitive de la Sardaigne, - « cette côte inglorieuse » :

Comme j'aime cette Italie non-historique ! [...] Rien que l'élément nu, l'ossature monotone du sempiternel festonnement méditerranéen. Hautes femmes rituellement endeuillées, pêcheurs de langoustes, cavaliers nus chevauchant vers les vagues (l'Océanie de Gauguin est plus d'une fois expressément évoquée).⁶

Au-delà du plaisir gracquien un peu pervers de choquer un lecteur éduqué, adulant les valeurs reconnues de la civilisation gréco-latine il y a en fait une énorme tendresse envers cette ville vivant dans :

[...] la familiarité, la désinvolture naïve dans le réemploi de la ruine. [...] Je craignais en arrivant de trouver une ville dédaigneuse et froide, tenant le visiteur à distance... Presque tout me charmait et me mettait à l'aise.⁷

⁴ *Ibid.* .

⁵ *Ibid.*, p. 898.

⁶ *Idem, Sur « Le lís de mer » d'André Pieyre de Mandiargues*, Paris, Gallimard, 1995, II, p. 1168.

⁷ *Idem, Autour des sept collines*, Paris, Gallimard, 1995, II, p. 901-902.

Dans le même registre, « vivre parmi les ruines », l'image du flux de motards fous sillonnant la *Via dei Fori Imperiali* à côté du Colisée s'inscrit dans le volet gracquien des jeunes énergies régénératrices : « Ce vacarme motorisé qui transperce des cimetières est [...] une dissonance crue, brutale ; [...] Rome bondit d'un coup dans une modernité acide et astringente et je m'en sentais ragaillardi. »⁸

Rome – une grande ville qui paradoxalement séduit par sa modestie et sa timidité presque provinciale, une humilité inattendue et souriante, comme par exemple la Place Navone, « [...] alvéole protégée des flâneurs », « baignoire » vers laquelle courent « les eaux de source des ruelles ». ⁹

Qu'est-ce que ce texte ou plutôt, qu'est-ce qu'il n'est pas ? En fait, *Autour des sept collines* est la victime d'un malentendu ; on l'avait pris pour un guide littéraire à l'usage du touriste en Italie. Or, le projet de Gracq, qui évite tout pragmatisme, est d'écrire un texte poétique sur Rome. Le lecteur retient les images aquatiques ou végétales des monuments romains : le Colisée – « coquillage géant », « ammonite sectionnée » ; la Colonne de Trajan – « noble comme un séquoia ». L'écriture fragmentaire convient admirablement à ce genre de poème en prose dédié à un certain espace-temps. Et, en parlant de cette conjonction spatio-temporelle, Gracq exprime sa nette préférence pour une Rome atypique, anhistorique, un entre-deux-siècles, fin XVIII^e - début XIX^e, l'une des périodes de grande déchéance, une époque située entre le séjour romain de Winkelmann et le mouvement libérateur des *carbonari* : « De grands espaces herbeux où paissent les troupeaux et d'où sortent, ça et là, des colonnes, la masse du mausolée d'Hadrien et du tombeau d'Auguste. »¹⁰ C'est cette Rome champêtre que Gracq voudrait déchiffrer, une Rome onirique, presque surréaliste.

⁸ *Ibid.*, p. 906.

⁹ *Ibid.*, p. 911.

¹⁰ *Ibid.*, p. 933.

3. Poète de l'Histoire et guetteur du siècle, Gracq finit son livre *ex abrupto* par une méditation–imprécation sur l'aliénation de l'habitat dans la société actuelle. Le logement véritable ne saurait être que celui qu'on construit soi-même ou qui s'adapte harmonieusement à notre forme ; mais nous, s'interroge l'écrivain, les humains de ce siècle qui commence, quelle sorte de ruines lèguerons-nous à la postérité ?

[...] l'âge une fois venu du *prêt-à-habiter*, l'aliénation sur laquelle l'époque radote jusqu'à la nausée, commence à cette introduction par force, dans les cinq parties du monde, du cheptel humain à l'intérieur de ses stalles préfabriquées. Toutes sortes de malformations, de tumeurs et de maladies étranges naissent de ce frottement urticant, ulcérant de l'espèce humaine aux rugosités d'une coquille que pour la première fois, elle n'a pas sécrétée. Non choisie et non destructible. Si par bonheur l'homme finissait un jour par refuser ses alvéoles de ciment précontraint, les ruines de Rome ont peu de chance de se reproduire. Nos ruines de béton, aussi difficiles à anéantir qu'à habiter, ne se prêteront guère au réaménagement ; [...] peut-être verra-t-on pendant des siècles de vrais cadavres de villes – plus hideux encore de vieillir debout –, rebutant même la ronce et l'ortie de leurs semelles cimentées, répandre à la face du ciel leurs tripailles de fer rouillé.¹¹

Références bibliographiques :

- Gracq, Julien, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, I.
Idem, *Autour des sept collines*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, II.
Idem, *Sur « Le lis de mer » d'André Pieyre de Mandiargues*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, II.
Murat, Michel, « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq. *Étude de style*. I. *Le roman des noms propres*. II. *Poétique de l'analogie*, Paris, José Corti, 1983.
Lawrence, D.H., *Sardaigne et Méditerranée*, Paris, Gallimard, 1992.

¹¹ *Ibid.*, p. 935-936.

Quel statut pour les *Poésies* d'Isidore Ducasse (Comte de Lautréamont) ?

Iulian TOMA

École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris

iulian_toma2003@yahoo.com

Résumé : Cet article, à partir d'une investigation portant sur des éléments d'ordre paratextuel, formule des hypothèses quant au statut des *Poésies* d'Isidore Ducasse. Poème à part entière ou préface pour un autre poème ? Si le questionnement n'est pas nouveau, l'angle d'approche promet d'apporter des éléments qui fassent avancer le débat.

Mots-clés : paratexte, Lautréamont, *Poésies*

Du point de vue de la problématique paratextuelle, les *Poésies* d'Isidore Ducasse représentent un cas qui mérite une attention spéciale. Plusieurs aspects sont à prendre en considération : nom d'auteur, titre d'ouvrage, préface, épigraphe, dédicace. La question du nom d'auteur n'est pas sans rapport avec *Les Chants de Maldoror*, ouvrage publié quelques mois avant la parution des *Poésies*. Il est ainsi à souligner le fait que, si pour signer *Les Chants de Maldoror*, Ducasse se forge un pseudonyme – le Comte de Lautréamont –, les *Poésies* sont signées de son vrai nom, Isidore Ducasse. Comment alors justifier ce choix,

autrement dit, qu'est-ce qui aurait pu déterminer Ducasse durant les quelques mois qui séparent la publication de ces deux œuvres à revenir à son vrai nom ?

Il est connu aujourd'hui que *Les Chants de Maldoror* n'ont pas été mis en vente du vivant de l'auteur, qui demeura littéralement inconnu. Dans une lettre adressée en octobre 1869 à son éditeur, Ducasse écrit : « Ainsi donc, ce que je désire avant tout, c'est d'être jugé par la critique et, une fois connu, ça ira tout seul ». Mais le recueil est resté bloqué chez l'imprimeur belge qui refuse de faire sa distribution en librairies.

Quelques mois plus tard, en février 1970, Ducasse envoie une autre lettre à son éditeur afin de lui proposer un nouveau volume de poésies. Comme les commentateurs de Lautréamont l'ont déjà souligné, l'importance de cette lettre réside dans le reniement qu'elle exprime par rapport à l'ancien recueil, *Les Chants de Maldoror* :

Vous savez, j'ai renié mon passé. Je ne chante plus que l'espoir ; mais, pour cela, il faut d'abord attaquer le doute de ce siècle (mélancolies, tristesses, douleurs, désespoirs, hennissements lugubres, méchancetés artificielles, orgueils puérils, malédictions cocasses, etc., etc.). Dans un ouvrage que je porterai à Lacroix [son éditeur] aux premiers jours de mars, je prends à part les plus belles poésies de Lamartine, de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, de Byron et de Baudelaire, et je les corrige dans le sens de l'espoir ; j'indique comment il aurait fallu faire.

C'est la première référence à l'œuvre qu'il projette d'écrire : *Poésies*. Une autre mention de ce projet apparaît dans une lettre adressée à un certain Darasse, où il renoue avec l'histoire du premier volume et renforce la palinodie :

J'ai fait publier un ouvrage de poésies chez M. Lacroix. Mais, une fois qu'il fut imprimé, il a refusé de le faire paraître, parce que la vie y était peinte sous des couleurs trop amères, et qu'il craignait le procureur-général (...) Cela me fit ouvrir les yeux. Je me disais que puisque la poésie du doute (...) en arrive ainsi à un tel point de désespoir morne et de méchanceté théorique, par conséquent, c'est qu'elle est radicalement fautive. Voilà que j'ai complètement changé de méthode, pour ne chanter exclusivement que *l'espoir, l'espérance, LE CALME, le bonheur, LE DEVOIR* (...) Mon volume ne sera terminé que dans 4 ou 5 mois. Mais, en attendant, je voudrais envoyer à mon père la préface, qui contiendra 60 pages.

L'apostasie, la rupture avec *Les Chants de Maldoror* est exprimée aussi dans l'épigraphe qui accompagne les *Poésies* : « Je remplace la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l'espoir, la méchanceté par le bien, les plaintes par le devoir, le scepticisme par la foi, les sophismes par la froideur du calme et l'orgueil

par la modestie. »¹ Il apparaît ainsi que le passage du Comte de Lautréamont à Isidore Ducasse, du *pseudonymat* à l'*onymat*, est doublé d'un changement radical de perspective sur le plan de la conception poétique. Ajoutons à cela que pour ce qui est du *Chant premier* des *Chants de Maldoror*, publié séparément, l'auteur préfère garder son *anonymat* en signant par trois étoiles. Il est d'importance de montrer que cette hésitation entre les noms d'auteur implique aussi une réflexion autour du masque. Un pseudonyme est en quelque sorte un masque, ce qui a d'ailleurs favorisé, par l'intermédiaire du surréalisme surtout, un transfert d'identité entre Maldoror et le Comte de Lautréamont, entre l'auteur et son personnage. Mais en changeant de nom, le poète change aussi son masque, de sorte que son nom réel dont il signe ses *Poésies* devient lui aussi un masque. L'auteur est lui-même en fin de compte une identité instable, une figure protéiforme. Dans une telle interprétation l'*onymat* lui-même devient fictionnel car il correspond à un changement de masque.

Pour ce qui est du titre – *Poésies* – on a affaire, pour emprunter la terminologie de Gérard Genette, à un titre de type *rhématique*. Le titre rhématique indique une désignation générique, officielle, une matrice formelle. Pourtant ce qui déconcerte dans le cas de ces *Poésies* c'est le rapport au texte qui, lui, semble échapper aux rigueurs de toute forme poétique. Les poésies de Ducasse ressemblent plutôt à un manifeste, à un exposé théorique, critique violente d'une certaine tradition poétique : « Les gémissements poétiques de ce siècle ne sont que des sophismes. »² Une telle constatation a déterminé chez certains commentateurs de l'œuvre de Ducasse une interprétation suivant laquelle les poésies ne seraient en réalité que la préface à celles qu'il avait annoncées.

Les *Poésies* paraissent dans deux brochures distinctes, *Poésies I* et *Poésies II*. Publiées en deux fascicules, en avril et en juin 1870 – l'auteur devant mourir le 24 novembre –, ces *Poésies* déconcertent par

¹ Lautréamont, « Poésies I », dans *Œuvres complètes*, Gallimard, 1970, p. 257.

² *Ibid.*, p. 259.

leur statut incertain. S'agit-il d'une préface à un futur livre de poésies ou bien ce sont effectivement les poèmes annoncés ? Les opinions des commentateurs sont partagées.

Dans l'introduction aux *Œuvres complètes* de Lauréatmont publiées chez Gallimard on peut lire : « Ces *Poésies* [...] ne sont pas des poésies. »³ S'appuyant sur la lettre envoyée à Darasse auquel Ducasse parle de son projet d'écrire une préface à ses *Poésies* afin de l'envoyer à son père, les tenants de l'hypothèse de la préface semblent être en possession d'un argument inébranlable. On lit dans la même introduction :

Ces *Poésies* sont peut-être en partie une préface à des *Poésies* que nous n'avons pas, mais dont le poète nous a dit ce qu'elles devaient être : les plus belles poésies de Lamartine, de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, de Byron et de Baudelaire corrigées « dans le sens de l'espoir ».⁴

D'ailleurs, dans *Poésies II*, Ducasse semble donner un aperçu de sa nouvelle méthode en corrigeant et en retournant des maximes célèbres de Pascal ou de Vauvenargues. De même, certains éditeurs ont réuni au XX^e siècle ces deux fascicules sous le titre : *Préface à un livre futur* (éd. de La Sirène, 1922). La même perspective est adoptée par A. Breton qui, dans le numéro 2 de la revue *Littérature* (avril 1919) tient les deux brochures pour une préface. De ce point de vue, le titre accomplit simplement une fonction d'identification et on accepte par convention de garder le titre fixé par Ducasse pour désigner la préface à des poésies inexistantes. Si l'on s'en tient à cette hypothèse, il importe de dire que, par rapport aux préfaces *auctoriales* habituelles qui sont écrites après le texte qu'elles concernent, la préface de Ducasse a cela de spécifique qu'elle a été écrite avant le texte, un texte qui n'a même plus été écrit ultérieurement. Mais puisqu'il manque à cette préface le texte lui-même, elle devrait être lue plutôt comme un manifeste avant la lettre.

Néanmoins, l'inconvénient de cette interprétation réside dans l'occultation de deux aspects qui semblent la remettre en question.

³ *Ibid.*, p. 255.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

Premièrement, la préface annoncée par Ducasse aurait dû contenir soixante pages, or les deux fascicules réunis sous le titre *Poésies* n'en comportent que seize. Deuxièmement, dans la dédicace de *Poésies I* Ducasse choisit de parler en termes de continuité et d'unité quand il se réfère aux « prosaïques morceaux que j'écrirai dans la suite des âges, et dont le premier commence à voir le jour aujourd'hui, typographiquement parlant. »⁵ Il est évident que ces « morceaux » ne sont pas conçus comme une préface mais comme une première série de poésies. Les tenants de cette hypothèse établissent une distinction dans la pensée de Ducasse entre la littérature à laquelle se rattacheraient les *Chants de Maldoror* et la poésie qui apparaît comme la critique de la littérature. François Caradec, un des exégètes de l'œuvre de Ducasse s'interroge :

La littérature n'aurait-elle été qu'une distraction, un tourbillon dans lequel il se serait laissé entraîner ? Après la tentation de la création poétique, voici la tentation de la critique (...) De cette critique il faut faire une « science » ; et cette science il l'appelle « poésie ». (D'où le titre de ces deux brochures, qui sont un véritable traité de la science nouvelle.) « Poésie », pour Isidore Ducasse veut maintenant dire « action ».⁶

Dans cette perspective, le titre *Poésies* a un caractère pseudo-conventionnel, il n'accomplit plus une fonction d'identification (comme par exemple les *Poésies* de Mallarmé), mais il comporte une dimension subversive. Ce sont, comme il le dit lui-même dans la dédicace, des « morceaux prosaïques », comme une réaction vis-à-vis de la poésie officielle romantique qu'il condamne. Le mot « poésie » est employé sinon de façon parodique, au moins avec ostentation afin de marquer la distance qui le sépare du romantisme. On dira donc de ce titre, pour reprendre la terminologie de Youri Lotman, qu'il se définit dans une « relation extratextuelle ».

Quoique de dimensions très réduites, les *Poésies* d'Isidore Ducasse s'avèrent du point de vue de la problématique paratextuelle d'une grande complexité, car elles semblent échapper aux catégories

⁵ *Ibid*, p. 258.

⁶ François Caradec, *Isidore Ducasse Comte de Lautréamont*, Éd. de la Table Ronde, 1970, p. 214.

existantes. La position instable du texte lui-même, qui devient dans certaines interprétations la préface à un texte inexistant, implique des rapports variables au titre qui change de fonction selon le point de vue adopté. Cette instabilité a pour corrélat au niveau du nom d'auteur une variation constante depuis la publication du *Premier Chant* et jusqu'aux *Poésies*, ce qui remet en question même les catégories de l'onymat, du pseudonymat et de l'anonymat. Une œuvre située, comme la critique l'a souvent remarqué, sous le signe de l'inconstance, une œuvre protéiforme autour de laquelle il reste encore beaucoup de questions sans réponse.

Références bibliographiques :

- Blanchot, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Minuit, 1963.
Caradec, François, *Isidore Ducasse/Comte de Lautréamont*, Éd. de la Table Ronde, 1970.
Genette, Gérard, *Seuils*, Éd. du Seuil, 1987.
Lane, Philippe, *La Périphérie du texte*, Nathan, 1992.
Lautréamont, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1970.
Lotman, Youri, *La Structure du texte artistique*, Gallimard, 1973.

Le concept d'impersonnalisation dans la *Correspondance* de Gustave Flaubert

Emilia-Ioana VAIDA

Université « Lucian Blaga » de Sibiu
emiliavaida@yahoo.com

Résumé : L'impersonnalisation représente un des concepts clés de la poïétique. Dans la *Correspondance* de Flaubert, un vrai document poïétique, l'impersonnalisation est un concept à retrouver dans beaucoup de lettres, parce que l'écrivain commence à se détacher de lui-même. Cette démarche volontaire et consciente vise la création d'une œuvre qui ne porte aucune trace de la personnalité de son auteur.

Mots-clés : impersonnalisation, poïétique, impersonnalité, isolement, anonymat.

L'impersonnalisation représente un des concepts clés de la poïétique qui nous aident à mieux comprendre la relation entre l'auteur et l'œuvre qu'il est en train d'écrire. L'« impersonnalisation créatrice » peut contrôler

mișcarea de du-te-vino dintre instanța auctorială care instituie textul-operă și textul-operă însuși, mișcarea prin care cei doi termeni se modifică reciproc pe măsură ce textul-operă (spunerea despre facere) se săvârșește, mișcare ciclică ce ar putea fi transcrisă astfel:

facere	poietică
()	()
text-operă	poetică ¹ .

¹ I. Mavrodin, *Poietică și poetică*, București, Ed. Univers, 1982, p. 76-77: « le mouvement de va-et-vient entre l'instance auctoriale qui institue le texte-œuvre et le texte-œuvre même, mouvement par lequel les deux termes se modifient réciproquement à mesure que le texte-œuvre (le dire sur le faire) s'accomplit, mouvement cyclique qui pourrait être transcrit ainsi :

le faire	poïétique
()	()
texte-œuvre	poétique » (notre trad.)

Dans la *Correspondance* de Flaubert, un vrai document poétique, l'impersonnalisation est un concept à retrouver dans beaucoup de lettres, parce que l'écrivain commence à se détacher de lui-même, à se voir non plus comme sujet, mais comme objet dans le processus de la création². Flaubert comprend que l'auteur ne doit rien laisser voir de son moi biographique, ce qui représente sa grande contribution à la cristallisation de cette nouvelle science du faire scriptural qu'est la poétique.

La mission de l'écrivain est, selon Flaubert, celle d'exprimer, par le Beau, l'Univers :

Je regarde comme très secondaire le détail technique, le renseignement local, enfin le côté historique et exact des choses. Je recherche par-dessus tout, *la Beauté*, dont mes compagnons sont médiocrement en quête. Je les vois insensibles, quand je suis ravagé d'admiration ou d'horreur. Des phrases me font pâmer qui leur paraissent fort ordinaires. Goncourt, par exemple, est très heureux quand il a saisi dans la rue un mot qu'il peut coller dans un livre. - Et moi très satisfait quand j'ai écrit une page sans assonances ni répétitions.³

Le résultat de ce travail minutieux serait le vrai Art, dont la qualité et le but est de « faire rêver » :

Ce qui me semble, à moi, le plus haut dans l'Art (et le plus difficile), ce n'est ni de faire rire, ni de faire pleurer, ni de vous mettre en rut ou en fureur, mais d'agir à la façon de la nature, c'est-à-dire de *faire rêver*. Aussi les très belles œuvres ont ce caractère. Elles sont sereines d'aspect et incompréhensibles. Quant au procédé, elles sont immobiles comme des falaises, houleuses comme l'Océan, pleines de frondaisons, de verdure et de murmures comme des bois, tristes comme le désert, bleues comme le ciel.⁴

Pour créer « l'illusion » (« La première qualité de l'Art et son but est *l'illusion*. L'émotion, laquelle s'obtient souvent par certains sacrifices de détails poétiques, est une tout autre chose et d'un ordre inférieur »⁵), l'écrivain doit faire disparaître ses sentiments, ses opinions et ses pensées, la capacité de résumer l'humanité n'appartenant qu'aux plus grands maîtres:

Il y a deux classes de poètes. Les plus grands, les rares, les vrais maîtres résumant l'humanité, sans se préoccuper ni d'eux-mêmes, ni de leurs propres passions, mettant au rebut leur personnalité pour s'absorber dans celle des autres, ils reproduisent l'Univers, qui se reflète dans leurs œuvres,

² *Ibid.*, p. 77.

³ Lettre à George Sand, fin décembre 1875, dans *Flaubert. Correspondance*, Paris, Gallimard, t. IV, p. 1000.

⁴ Lettre à Louise Colet, 26 août 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 417.

⁵ Lettre à Louise Colet, 16 septembre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 433.

étincelant, varié, multiple, comme un ciel entier qui se mire dans la mer avec toutes ses étoiles et tout son azur.⁶

Flaubert est parmi les premiers à manifester ce qu'Irina Mavrodin appelle «conștiința artistică hiperlucidă a scriitorului modern»⁷. Il s'agit ici non seulement d'un changement majeur au niveau des formes littéraires, mais surtout d'une révolution dans la manière de concevoir la littérature. Ainsi, le faire (le poiein) devient plus important que l'objet fini. Il devient une expérience concrète et tout à fait personnelle de l'écrivain qui ne reflète plus la réalité dans son œuvre, mais essaie de la recomposer à l'aide de ses propres éléments : « L'Art n'est pas la réalité. Quoi qu'on fasse on est obligé de choisir dans les éléments qu'elle fournit. »⁸ Ce qui fait que l'écriture flaubertienne éprouve en chaque mot la consistance du réel.

L'acte d'écrire s'avère très difficile, douloureux même, car le désir d'être impersonnel détermine l'écrivain d'écrire hors de soi-même, et parfois contre sa nature. Le crédo de Flaubert c'est qu'il ne faut jamais s'écrire, toute présence du moi biographique étant interdite dans ses écrits. Cela parce que toute marque personnelle pourrait altérer l'œuvre : « Je veux qu'il n'y ait pas dans mon livre un seul mouvement, ni une seule réflexion de l'auteur. »⁹ L'Art devient ainsi impersonnel, la littérature devient scientifique, aussi froide que n'importe quelle autre science, car tout dans la création scientifique doit ressembler à la science exacte, impersonnelle par définition : « Qu'est-ce que cela dit tout cela ? qu'est-ce que ça a de beau, de bon, d'utile et, je dirai même, de vrai ? Il faut couper court avec la queue lamartinienne, et faire de l'art impersonnel. »¹⁰ Ou encore :

Les écumes du cœur ne se répandent pas sur le papier. On n'y verse que de l'encre, et à peine sortie de notre bouche la tristesse créée nous rentre à l'âme par les oreilles et plus ronflante, plus profonde. - On n'y gagne rien [...] - On n'est bien que dans l'Absolu. Tenons-nous-y. Grimpons-y.¹¹

Lorsque l'écriture devient aussi exacte que la science, et l'impersonnalisation est donc totale, l'écrivain ne peut pas cacher son

⁶ Lettre à Louise Colet, 22 octobre 1846, dans *Flaubert. Correspondance*, t. I, p. 396.

⁷ I. Mavrodin, *Poietică și poetică*, 1982, p. 35 : « la conscience artistique hyperlucide de l'écrivain moderne » (traduction personnelle).

⁸ Lettre à J.-K. Huysmans, 7 ? mars 1879, dans *Flaubert. Correspondance*, t. V, p. 568.

⁹ Lettre à Louise Colet, 8 février 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 43.

¹⁰ Lettre à Louise Colet, 18 avril 1854, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 555.

¹¹ Lettre à Louise Colet, 25 novembre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 468.

bonheur : « Quand la littérature arrive à la précision de résultat d'une science exacte, c'est roide. »¹² Et encore :

L'Art doit s'élever au-dessus des affections personnelles et des susceptibilités nerveuses ! Il est temps de lui donner, par une méthode impitoyable, la précision des sciences physiques ! La difficulté capitale, pour moi, n'en reste pas moins le style, la forme, le Beau indéfinissable *résultant de la conception même* et qui est la splendeur du Vrai, comme disait Platon.¹³

Flaubert est sûr que l'avenir de l'art suivra ce chemin et que donc l'art deviendra scientifique :

Plus il ira, plus l'art sera scientifique, de même que la science deviendra artistique. Tous deux se rejoindront au sommet après s'être séparés à la base. Aucune pensée humaine ne peut prévoir, maintenant, à quels éblouissants soleils psychiques écloreont les œuvres de l'avenir.¹⁴

Et encore : « Est-ce qu'il n'est pas temps de faire entrer la Justice dans l'Art ? L'impartialité de la Peinture atteindrait alors à la Majesté de la Loi, - et à la précision de la Science ? »¹⁵

Tout comme les sciences naturelles, l'art, y compris l'œuvre littéraire, ne doit rien prouver. Il doit seulement montrer, dire, exister : « La conclusion, la plupart du temps, me semble acte de bêtise. C'est là ce qu'ont de beau les sciences naturelles : elles ne veulent rien prouver. »¹⁶ Et encore : « *L'ineptie consiste à vouloir conclure.* [...] Nous sommes un fil et nous voulons savoir la trame. »¹⁷ L'écrivain associe même cette volonté au mensonge : « Il y aurait un beau livre à faire sur la littérature probante. - Du moment que vous prouvez, vous mentez. »¹⁸ Selon Flaubert, c'est pour cela qu'il n'y a pas de place dans l'art pour les doctrines : « L'Art ne doit servir de chaire à aucune doctrine sous peine de déchoir ! On fausse toujours la réalité quand on veut l'amener

¹² Lettre à Louise Colet, 22 juillet 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 387-388.

¹³ Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 18 mars 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 691.

¹⁴ Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 76.

¹⁵ Lettre à George Sand, 10 août 1868, dans *Flaubert. Correspondance*, t. III, p. 786.

¹⁶ Lettre à Louise Colet, 31 mars 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 295.

¹⁷ Lettre à Louis Bouilhet, 4 septembre 1850, dans *Flaubert. Correspondance*, t. I, p. 679-680.

¹⁸ Lettre à Louise Colet, 27 mars 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 62.

à une conclusion qui n'appartient qu'à Dieu seul. »¹⁹ La grande littérature a toujours su résister à la tentation de conclure :

La rage de vouloir conclure est une des manies les plus funestes et les plus stériles qui appartiennent à l'humanité. Chaque religion, et chaque philosophie, a prétendu avoir Dieu à elle, toiser l'infini et connaître la recette du bonheur. Quel orgueil et quel néant ! je vois, au contraire, que les plus grands génies et les plus grandes œuvres n'ont jamais conclu.²⁰

Tout au long de sa vie, Flaubert a essayé d'établir une série de normes à respecter par un vrai écrivain. Il s'est toujours efforcé de les respecter et était très content lorsqu'il avait l'occasion de les faire partager à d'autres écrivains en quête de perfection artistique. Par exemple, il a insisté sur l'idée d'exactitude, d'objectivité que doit manifester tout écrivain : « Dans quelque chose d'exact soyons exacts. La violence de la couleur ne s'obtient que par l'exactitude de la couleur même, pénétrée par notre sentiment subjectif. »²¹ Plus précisément, il s'agit de « ce coup d'œil médical de la vie, cette vue du vrai enfin, qui est le seul moyen d'arriver à de grands effets d'émotion. »²² Ainsi faisant, le roman acquerra une dimension scientifique : « Quand est-ce donc que l'on fera de l'histoire comme on doit faire du roman, sans amour ni haine d'aucun des personnages ? Quand est-ce donc qu'on écrira les faits au point de vue *d'une blague supérieure*, c'est-à-dire comme le bon Dieu les voit, d'en haut ? »²³ Et encore : « Le roman, selon moi, doit être scientifique, c'est-à-dire rester dans les généralités probables. »²⁴ Le besoin d'impartialité de la part de l'écrivain devient alors impératif :

Il faut faire de la critique comme on fait de l'histoire naturelle, *avec absence d'idée morale*. Il ne s'agit pas de déclamer sur telle ou telle forme, mais bien d'exposer en quoi elle consiste, comment elle se rattache à une autre et *par quoi* elle vit (l'esthétique attend son Geoffroy Saint-Hilaire, ce grand homme qui a montré la légitimité des monstres). Quand on aura, pendant quelques temps, traité l'âme humaine avec l'impartialité que l'on met dans les sciences physiques à étudier la matière, on aura fait un pas immense.²⁵

¹⁹ Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 23 octobre 1863, dans *Flaubert. Correspondance*, t. III, p. 352.

²⁰ Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 23 octobre 1863, dans *Flaubert. Correspondance*, t. III, p. 353.

²¹ Lettre à Louis Bouilhet, 4 mai 1851, dans *Flaubert. Correspondance*, t. I, p. 778.

²² Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 78.

²³ Lettre à Louise Colet, 7 octobre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 168.

²⁴ Lettre à Flavie Vasse de Saint-Ouen, 27 décembre 1864, dans *Flaubert. Correspondance*, t. III, p. 418.

²⁵ Lettre à Louise Colet, 12 octobre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 450-451.

On devrait donc représenter la vie de manière scientifique, ce qui implique une documentation préalable rigoureuse, une harmonie parfaite entre la forme et le fond, une logique qui est propre à la science :

Je vous demande franchement si cela est ordinaire dans la vie ? Or le roman, qui en est la forme scientifique, doit procéder par généralités et être plus logique que le hasard des choses. Bref, vous avez voulu donner une fin chrétienne à un livre commencé impartialement. De là les disparates !²⁶

L'œuvre littéraire doit représenter le monde, et non pas l'interpréter : « un romancier n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoi que ce soit. »²⁷ L'écrivain doit seulement avoir la capacité de se détacher de soi-même, pour laisser à l'œuvre la possibilité de se faire : « Il faut se renfermer, et continuer tête baissée dans son œuvre, comme une taupe. »²⁸

L'impersonnalisation créatrice, c'est donc la liberté totale de l'idée : « Il faut se placer au-dessus de tout, et placer son esprit au-dessus de soi-même, j'entends la liberté de l'idée, dont je déclare impie toute limite. »²⁹ L'impersonnalisation doit être un acte délibéré et conscient. Certes, il s'agit d'une démarche difficile à réaliser, car ceux qui réussissent à s'identifier avec la substance des choses et à ne pas mettre du soi dans une œuvre, ce sont seulement les véritables artistes : « La passion ne fait pas les vers. - Et plus vous serez personnel, plus vous serez faible. J'ai toujours péché par là, moi ; c'est que je me suis toujours mis dans tout ce que j'ai fait. »³⁰ L'idéal serait de pouvoir se faire sentir les choses, capacité réservée aux génies :

Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est (comme elle est toujours, en elle-même, dans sa généralité, et dégagée de tous ses contingents éphémères). Mais il faut avoir la faculté de se la faire sentir. Cette faculté n'est autre que le génie. Voir. - Avoir le modèle devant soi, qui pose. - C'est pourquoi je déteste la poésie parlée, la poésie en phrases. - Pour les choses qui n'ont pas de mots, le regard suffit. - Les exhalaisons d'âme, le lyrisme, les descriptions, je veux de tout cela en style. Ailleurs c'est une prostitution, de l'art, et du sentiment même³¹.

²⁶ Lettre à René de Maricourt, 9 janvier 1867, dans *Flaubert. Correspondance*, t. III, p. 587.

²⁷ Lettre à George Sand, 5 décembre 1866, dans *Flaubert. Correspondance*, t. III, p. 575.

²⁸ Lettre à Louise Colet, 22 septembre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 437.

²⁹ Lettre à Louise Colet, 27 mars 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 61.

³⁰ Lettre à Louise Colet, 6 juillet 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 127.

³¹ Lettre à Louise Colet, 6 juillet 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 127.

Pour Flaubert, l'écrivain doit être anonyme, ce qui signifie justement ne pas présenter ses sentiments ou ses pensées dans ce qu'on crée, tout simplement parce que la création artistique s'adresse aux autres : « Ce que vous faites n'est pas pour vous, mais pour les autres. L'Art n'a rien à démêler avec l'artiste. Tant pis s'il n'aime pas le rouge, le vert ou le jaune ; toutes les couleurs sont belles, il s'agit de les peindre. »³²

Flaubert déteste l'implication de la personnalité dans la création littéraire (« tu t'apercevais qu'il n'y avait rien de plus faible que de mettre en art ses sentiments personnels »³³). C'est pour cela qu'il recommande sans cesse de renoncer à tout ce qui appartient à la personnalité de l'auteur, et de croire à la possibilité de créer de vraies œuvres d'art :

Suis cet axiome pas à pas, ligne par ligne, qu'il soit toujours inébranlable en ta conviction, en disséquant chaque fibre humaine, et en cherchant chaque synonyme de mot et tu verras ! tu verras ! comme ton horizon s'agrandira, comme ton instrument ronflera, et quelle sérénité t'emplira ! Refoulé à l'horizon, ton cœur l'éclairera du fond, au lieu de t'éblouir sur le premier plan. Toi disséminée en tous, tes personnages vivront, et au lieu d'une éternelle personnalité déclamatoire, qui ne peut même se constituer nettement, faute de détails précis qui lui manquent toujours à cause des travestissements qui la déguisent, on verra dans tes œuvres des foules humaines.³⁴

Selon Flaubert, il n'y a rien de pire, pour un écrivain, que de céder à la tentation de la subjectivité :

Sont de même farine tous ceux qui vous parlent de leurs amours envolés, de la tombe de leur mère, de leur père, de leurs souvenirs bénis, qui baisent des médailles, pleurent à la lune, délirent de tendresse en voyant des enfants, se pâment au théâtre, prennent un air pensif devant l'Océan. Farceurs ! farceurs ! et triples saltimbanques ! qui font le saut du tremplin sur leur propre cœur pour atteindre à quelque chose.³⁵

Il admet avoir cédé lui-même à cette tentation, mais cela arrivait pendant une période « nerveuse », « sentimentale » qu'il a dépassée avec la maturité:

J'ai eu aussi, moi, mon époque nerveuse, mon époque sentimentale, et j'en porte encore, comme un galérien, la marque au cou. Avec ma main brûlée j'ai le droit maintenant d'écrire des phrases sur la nature du feu. Tu m'as connu, comme cette période venait de se clore, et arrivé à l'âge d'homme. – Mais avant, autrefois, j'ai cru à la réalité de la poésie dans la vie, à la beauté

³² Lettre à Louise Colet, 26 juillet 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, 140.

³³ Lettre à Louise Colet, 27 mars 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 61.

³⁴ Lettre à Louise Colet, 27 mars 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 61.

³⁵ Lettre à Louise Colet, 6 juillet 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 128.

plastique des passions, etc. J'avais une admiration égale pour tous les tapages ; j'en ai été assourdi et je les ai distingués.³⁶

Dans une lettre adressée à Louise Colet, Flaubert explique cette double nature :

Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts : un qui est épris de *gueulades*, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque *matériellement* les choses qu'il reproduit.³⁷

Cette expérience personnelle l'aide à comprendre que, pour qu'il puisse rester anonyme, l'écrivain doit s'exiler et se dédier entièrement à ce travail si difficile :

Ne t'occupe de rien que de toi. Laissons l'Empire marcher, fermons notre porte, montons au plus haut de notre tour d'ivoire, sur la dernière marche, le plus près du ciel. Il y fait froid quelquefois, n'est-ce pas ? Mais qu'importe ! On voit les étoiles briller clair et l'on n'entend plus les dindons.³⁸

Flaubert est le premier à appliquer ce qu'il recommande à ses confrères :

J'entends de vivre comme je fais : 1° à la campagne les trois quarts de l'année ; 2° sans femme (petit point assez délicat, mais considérable), sans ami, sans cheval, sans chien, bref sans aucun des attributs de la vie humaine ; 3° et puis, je regarde comme néant tout ce qui est en dehors de l'œuvre en elle-même.³⁹

L'isolement, l'anonymat représentent donc les conditions absolument nécessaires à l'activité de création, car « les hautes idées poussent à l'ombre et au bord des précipices, comme les sapins »⁴⁰. C'est ainsi qu'on arrive à créer une œuvre qui a sa propre personnalité, car l'artiste « ne doit pas exister. Sa personnalité est nulle. Les œuvres ! les œuvres ! et pas autre chose »⁴¹. Le véritable artiste est un anonyme qui ne commente pas, qui se tait pour laisser l'œuvre exister : « Un romancier, selon moi, n'a pas le droit de dire son avis sur les choses de ce monde. »⁴² Celle-ci devient complète en elle-même seulement si le créateur réussit à respecter ce principe qui s'avère si difficile : « L'art [...] doit

³⁶ Lettre à Louise Colet, 6 juillet 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 128.

³⁷ Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 30.

³⁸ Lettre à Louise Colet, 22 novembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, 180.

³⁹ Lettre à Ernest Feydeau, vers le 15 mai 1859, dans *Flaubert. Correspondance*, t. III, p. 22.

⁴⁰ Lettre à Louise Colet, 22 septembre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 437.

⁴¹ Lettre à Ernest Feydeau, 31 octobre 1858, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 839.

⁴² Lettre à Amélie Bosquet, 20 août 1866, dans *Flaubert. Correspondance*, t. III, p. 517.

rester suspendu dans l'infini, complet en lui-même, indépendant de son producteur. [...] L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu. »⁴³ De cette manière, l'attitude de l'écrivain ressemble à celle de Dieu vis-à-vis de sa création : « Dans l'idéal que j'ai de l'Art, je crois qu'on ne doit rien montrer, des siennes, et que l'artiste ne doit pas plus apparaître dans son œuvre que Dieu dans la nature. L'homme n'est rien, l'œuvre tout ! »⁴⁴ Et encore :

L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues : que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infini. L'effet, pour le spectateur, doit être une espèce d'ébahissement. Comment tout cela s'est-il fait ! doit-on dire ! et qu'on se sente écrasé sans savoir pourquoi.⁴⁵

Grâce à toutes ces démarches, au processus d'impersonnalisation même, l'écrivain pourrait se considérer un vrai Créateur :

Il faudra que ce soit complètement impersonnel ; et plus de thèse cette fois, mon bonhomme, plus de tartines, des barres d'airain, mosieu ! Et ne va pas vite ! ne te presse pas ! mets ton objectif à cent lieues de ta vie et considère-toi comme le Père éternel.⁴⁶

L'écrivain doit donc jouer un rôle de démiurge, qui crée mais qui donne de la liberté à sa création, et qui n'y implique pas ses pensées ou ses sentiments.

Renoncer à toute marque de subjectivité, voilà la difficulté qui paraît insurmontable, voire inacceptable à George Sand, par exemple :

Ne rien mettre de son cœur dans ce qu'on écrit ? Je ne comprends pas du tout, oh mais, du tout. Moi il me semble qu'on ne peut pas y mettre autre chose. Est-ce qu'on peut séparer son esprit de son cœur, est-ce que c'est quelque chose de différent ? est-ce que la sensation même peut se limiter, est-ce que l'être peut se scinder ? Enfin ne pas se donner tout entier dans son œuvre, me paraît aussi impossible que de pleurer avec autre chose que ses yeux et de penser avec autre chose que son cerveau.⁴⁷

Flaubert lui répond : « Je me suis mal exprimé en vous disant qu'il ne fallait pas écrire avec son cœur. J'ai voulu dire : ne pas mettre sa

⁴³ Lettre à Louise Colet, 27 mars 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 62.

⁴⁴ Lettre à George Sand, fin décembre 1875, dans *Flaubert. Correspondance*, t. IV, p. 1000.

⁴⁵ Lettre à Louise Colet, 9 décembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 204.

⁴⁶ Lettre à Ernest Feydeau, 16 juin 1859, dans *Flaubert. Correspondance*, t. III, p. 27.

⁴⁷ Lettre de George Sand à Gustave Flaubert, 7 décembre 1866, dans *Flaubert. Correspondance*, t. III, p. 575-576.

personnalité en scène. »⁴⁸ D'ailleurs, il explique à plusieurs reprises pourquoi il recommande l'impersonnalisation comme la seule solution qui donne au livre la force d'exister, et à l'écrivain, la possibilité d'éviter des situations gênantes :

C'est avec la tête qu'on écrit. Si le cœur la chauffe, tant mieux, mais il ne faut pas le dire. Ce doit être un four invisible. – Et nous évitons par là d'amuser le public avec nous-mêmes, ce que je trouve hideux, ou trop naïf. – Et la personnalité d'écrivain qui rétrécit toujours une œuvre.⁴⁹

Pour Flaubert, être impersonnel signifie être Artiste. Un artiste qui doit construire son œuvre sans la commenter et sans mettre sa personnalité en scène : « Je crois que le grand art est scientifique et impersonnel. Il faut, par un effort d'esprit, se transporter dans les Personnages et non les attirer à soi. »⁵⁰ Ainsi faisant, il est de plus en plus difficile d'établir une liaison claire entre l'écrivain et sa production littéraire :

Il y a autre chose dans l'art que le milieu où il s'exerce et les antécédents physiologiques de l'ouvrier. Avec ce système-là, on explique la série, le groupe, mais jamais l'individualité, le fait spécial qui fait qu'on est *celui-là*. Cette méthode amène forcément à ne faire aucun cas du *talent*. [...] Autrefois, on croyait que la littérature était une chose toute personnelle et que les œuvres tombaient du ciel comme des aérolithes. Maintenant, on nie toute volonté, tout absolu. La vérité est, je crois, dans l'entre-deux.⁵¹

Le romancier ne doit donc pas exprimer son opinion sur les choses de ce monde. Comment l'éviter ? Flaubert explique : « Je me borne donc à exposer les choses telles qu'elles me paraissent, à exprimer ce qui me semble le Vrai. Tant pis pour les conséquences. »⁵²

L'impersonnalisation est, selon Flaubert, propre aux romanciers. Les poètes devraient être heureux, car ils peuvent s'exprimer dans leurs vers, qui sont de vrais déversoirs pour leurs sentiments et leurs pensées : « Mais nous autres, pauvres diables de prosateurs, à qui toute personnalité est interdite (et à moi surtout), songe donc à toutes les amertumes qui nous retombent sur l'âme, à toutes les glaires morales qui nous prennent à la gorge ! »⁵³ Ce sont donc seulement les véritables prosateurs, les grands, qui

⁴⁸ Lettre à George Sand, 15 décembre 1866, dans *Flaubert. Correspondance*, t. III, p. 578-579.

⁴⁹ Lettre à Louise Colet, 16 novembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 177.

⁵⁰ Lettre à George Sand, 15 décembre 1866, dans *Flaubert. Correspondance*, t. III, p. 579.

⁵¹ Lettre à Edma Roger des Genettes, 20 octobre 1864, dans *Flaubert. Correspondance*, t. III, p. 410-411.

⁵² Lettre à George Sand, 10 août 1868, dans *Flaubert. Correspondance*, t. III, p. 786.

⁵³ Lettre à Louise Colet, 25 octobre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 457.

réussissent à résister à la tentation de la subjectivité, l'impersonnalité étant, pour Flaubert, un signe de la Force :

Rappelons-nous toujours que l'impersonnalité est le signe de la Force. Absorbons l'objectif et qu'il circule en nous, qu'il se reproduise au-dehors, sans qu'on puisse rien comprendre à cette chimie merveilleuse. Notre cœur ne doit être bon qu'à sentir celui des autres. – Soyons des miroirs grossissants de la vérité externe.⁵⁴

Cette force implique aussi la capacité de découvrir, de retenir, de « penser » tout ce qui pourrait devenir important dans le processus de création et qui tient aux grandes questions de l'humanité :

Tout en faisant de l'impersonnalité un principe de non-intervention, et du métier d'écrivain le symbole d'une autonomie radicale, Flaubert invente la notion de responsabilité intellectuelle : pour « bien écrire », il faut « penser », c'est-à-dire s'engager dans une recherche fondamentale sur les grandes questions : société, religion, politique, sexualité, futur.⁵⁵

Pour Flaubert, le processus de création peut être réduit à quelques éléments essentiels : « Nul lyrisme, pas de réflexions, personnalité de l'auteur absente. »⁵⁶ L'impersonnalisation a comme résultat une œuvre qui n'est pas « un déversoir à passions, une espèce de pot de chambre où le trop-plein de je ne sais quoi a coulé. – Cela ne sent pas bon »⁵⁷. C'est une autre manière de décrire ce que Flaubert ne supporte pas : les œuvres imprégnées de la personnalité de l'écrivain, qui ne donnent pas à leur création le droit d'exister.

Le travail impersonnel a comme résultat une œuvre qui est « une chose voulue, factice »⁵⁸, un livre qui parle de sa genèse, mais qui ne porte pas le masque de son auteur. Une œuvre impersonnelle, qui ne montre pas les opinions de son auteur, tout comme une sculpture qui n'existe que par elle-même :

Il faut [...] faire de l'art impersonnel. Ou bien, quand on fait du lyrisme individuel, il faut qu'il soit étrange, désordonné, tellement intense enfin que cela devienne une création. Mais quant à dire faiblement ce que tout le monde sent faiblement, non.⁵⁹

⁵⁴ Lettre à Louise Colet, 6 novembre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 463.

⁵⁵ P.-M. de Biasi, *Gustave Flaubert, L'homme-plume*, Paris, Gallimard, 2002, p. 110.

⁵⁶ Lettre à Louise Colet, 31 janvier 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 40.

⁵⁷ Lettre à Louise Colet, 9-10 janvier 1854, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 502.

⁵⁸ Lettre à Louise Colet, 21 mai 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 329.

⁵⁹ Lettre à Louise Colet, 18 avril 1854, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 555.

Le vrai art n'accepte donc pas l'intrusion de l'artiste, qui doit rejeter tout ce qui est personnel: « Je me suis ici beaucoup résumé et voilà la conclusion de ces quatre semaines fainéantes : adieu, c'est-à-dire adieu et pour toujours au personnel, à l'intime, au relatif. »⁶⁰ Et encore :

Nos joies, comme nos douleurs, doivent s'absorber dans notre œuvre. On ne reconnaît pas dans les nuages les gouttes d'eau de la rosée que le soleil y a fait monter ! Évaporez-vous, pluie terrestre, larmes des jours anciens, et formez dans les cieux de gigantesques volutes, toutes pénétrées de soleil.⁶¹

L'impersonnalisation mène à l'impersonnalité de l'œuvre artistique, qui est le résultat du travail d'un auteur qui doit rester, selon Flaubert, anonyme. Selon Irina Mavrodin, « impersonalitatea [...] este însăși acea dimensiune a operei care face posibilă lectura plurală »⁶².

C'est un processus long et très difficile, mais essentiel pour l'existence future d'une œuvre qui ne porte pas les traces de la personnalité de son auteur. Il s'agit ici du grand principe qui règne toute l'activité créatrice de Flaubert, celui de ne pas mettre ses sentiments dans son œuvre. Voilà ce qu'il dit à propos de la création de *Madame Bovary* :

Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire *totale*ment inventée ; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments, ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de l'*impersonnalité* de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas *s'écrire*. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas.⁶³

Les critiques littéraires, et Sven Kellner ne fait pas exception, ont tous remarqué ce principe à Flaubert si difficile à mettre en pratique : « Malgré la déclaration : "Madame Bovary, c'est moi", Flaubert cherche dans son idée à appliquer l'impersonnalité et l'impassibilité du style en écrivant "froidement" sans exprimer ni sentiments ni passions. »⁶⁴ Ils reconnaissent même que Flaubert réussit dans son roman à appliquer

⁶⁰ Lettre à Louise Colet, 26 août 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 415.

⁶¹ Lettre à Louise Colet, 26 août 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 415-416.

⁶² I. Mavrodin, *Modernii – precursori ai clasicilor*, 1981, p. 147 : « L'impersonnalité (...) est cette dimension de l'œuvre qui rend possible la lecture plurielle. » (notre trad.)

⁶³ Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18 mars 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, t. II, p. 691.

⁶⁴ S. Kellner, *Gustave Flaubert et ses œuvres dans l'optique de la Correspondance*, 1996, p. 125.

son principe qui paraissait si difficile, sinon impossible, ayant comme résultat une écriture impersonnelle :

Madame Bovary est un roman dans lequel les sources personnelles n'accèdent au statut de matière narrative qu'à travers un système d'écriture « impersonnelle » qui les vide de leur singularité et renverse les principes de l'inspiration autobiographique.⁶⁵

L'impersonnalisation est donc une démarche volontaire et entièrement consciente, qui a comme résultat l'impersonnalité de l'œuvre artistique. Le premier concept, celui d'impersonnalisation, caractérise donc le créateur pendant l'acte de la production, tandis que celui d'impersonnalité définit l'œuvre finie. L'impersonnalisation joue un rôle central, essentiel dans la relation qui s'établit entre l'auteur impersonnel et l'œuvre impersonnelle. En fait, la relation entre ces deux actants de la création devient possible seulement par le biais de ce concept qui désigne la capacité de l'auteur d'aller au-delà de sa personnalité et de se laisser pénétrer par le sujet, les personnages et tout ce qui fait l'œuvre.

L'impersonnalité de l'œuvre artistique ne devrait pas, selon Flaubert, se limiter à l'œuvre littéraire, mais elle devrait caractériser tous les arts. Mais pour arriver à cet idéal artistique, la solution c'est de placer l'auteur dans l'anonymat, concept poétique que Flaubert défend avec beaucoup de conviction dans sa *Correspondance*. Cela établit un rapport tout à fait unique entre le moi biographique et le moi créateur, un rapport poétique, l'objectif majeur étant de créer une œuvre qui ne porte pas les marques de la personnalité de son auteur.

Références bibliographiques :

- Biasi, Pierre-Marc de, *Gustave Flaubert - L'homme-plume*, Paris, Gallimard, 2002.
- Flaubert, Gustave, *Correspondance*, 5 vol., édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Éd. Gallimard, 1973-2007.
- Mavrodin, Irina, *Poietică și poetică*, București, Ed. Univers, 1982.
- Idem, *Modernii – precursori ai clasicilor*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1981.
- Kellner, Sven, *Gustave Flaubert et ses œuvres dans l'optique de la Correspondance*, Paris, Publibook, 2006.

⁶⁵ P.-M. de Biasi, *op. cit.*, p.46.

IV.

Littératures et civilisations francophones

Assia Djebar : *La disparition de la langue française* ou la force de la mémoire

Briana BELCIUG

Université « Ștefan cel Mare » de Suceava
briana.belciug@gmail.com

Résumé : Au centre de l'œuvre littéraire d'Assia Djebar se trouve la femme comme « porte-parole » des traditions, de la culture et de la civilisation algériennes. Le roman *La Disparition de la langue française* combine les voix de l'auteure et du seul personnage principal masculin des romans djebariens : Berkane. Dans cet article, nous nous proposons de présenter les connections entre les souvenirs d'un homme simple concernant son propre passé et les événements historiques du passé de son pays. Nous voulons aussi montrer l'évolution de la mémoire individuelle du narrateur vers la mémoire collective à travers ses expériences comme un individu distinct et comme un individu appartenant à un groupe, à une société.

Mots-clés : Algérie, histoire, mémoire individuelle, mémoire collective

Assia Djebar a toujours mis un peu de son histoire individuelle dans ses écrits, par l'intermédiaire de ses personnages, la plupart d'entre eux représentés par des figures féminines. Le roman *La Disparition de la langue française* nous présente le seul personnage masculin - narrateur de l'œuvre djebarienne. Cet aspect n'empêche pas la critique littéraire de remarquer les ressemblances entre Berkane – le héros du roman – et Assia Djebar – l'auteure du roman.

Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt, coordinateurs de l'ouvrage *Assia Djebar*¹ ont perçu quelques similitudes entre le héros et l'écrivaine :

Comme lui, l'écrivaine a grandi en Algérie, a connu les affres de la lutte de libération, subi les menaces des islamistes, affronté la déchirure et le désarroi de l'exil [...] Comme lui, elle ne pouvait s'empêcher de revenir au lieu de sa naissance et d'écrire en français sur un passé trouble...²

Le narrateur est Berkane, mais l'écrivaine, la créatrice de ce personnage-narrateur ne peut pas rester de côté et, parfois, nous entendons sa voix s'entremêlant avec celle du personnage :

Berkane est de retour après vingt ans d'émigration en banlieue parisienne. Il approche de la cinquantaine ; il en paraît dix de moins ; or, il s'est senti soudain vieux ou, plutôt, usé.³

Car il a pris sa retraite, Berkane. Tout s'est fait très vite : deux semaines après que Marise lui eu notifié [...] qu'elle le quittait, mais elle affirmait aussitôt après qu'elle l'aimait, qu'elle l'aimerait longtemps encore, etc....⁴

Parmi les thèmes qui structurent ce roman, il y a tout d'abord le sentiment de la révolte, la détention, l'espoir d'un pays indépendant, l'amour et la sensualité, la diversité des langues. Mais le thème principal est celui de la mémoire individuelle et collective.

Le roman *La Disparition de la langue française* se compose de trois parties : *Le retour*, *L'amour*, *l'écriture* et *La disparition*. La trame du roman est apparemment très simple. C'est l'automne de 1991 et Berkane retourne dans son pays natal après vingt ans d'exil en France. Sa femme, Marise, « la Française », le quitte et Berkane décide de prendre la retraite et de revenir en Algérie, dans une maison près de la mer où il espère finir son roman. À la Casbah, le quartier de son enfance, Berkane observe un autre monde qui ne correspond pas à celui de ses souvenirs. Il fait connaissance de Nadjia, dont il tombe amoureux et qui l'aide à changer la perspective de voir les choses avec un regard extérieur et non plus avec un regard intérieur. La belle histoire d'amour entre les deux est doublée d'une histoire personnelle de Berkane, la période des manifestations nationalistes de l'Algérie des années 60.

¹ Najib Redouane, Yvette Benayoun-Szmidt (coord.), *Assia Djebar*, Paris, Éd. Harmattan, 2008.

² *Ibid.*, p. 76.

³ Assia Djebar, *La Disparition de la langue française*, Paris, Éd. Albin Michel, 2003, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p.16.

Notre analyse veut marquer la manière dont Berkane se souvient de son passé, de ses parents, de ses amis et de sa relation avec sa terre natale, après avoir passé plus de vingt ans en France. Nous voulons montrer le rapport entre mémoire et oubli, entre passé lointain, passé récent et présent dans la vie du personnage.

Berkane veut oublier le présent, car il se sent une autre personne, pas lui-même. Au moment où il a épousé une Française et s'est exilé en Occident, Berkane a perdu ses racines, son identité propre. Revenu dans son pays natal, après l'Indépendance, Berkane fait appel à sa mémoire et, paradoxalement, il doit oublier pour se souvenir. « Il aimait tout oublier, Berkane, sa vie de banlieusard et le fait qu'il avait renoncé depuis des années à écrire "son" roman de formation. »⁵

Berkane veut nous présenter lui-même, son enfance, ses parents, ses amis, son engagement dans la guerre. Tout cela semble possible seulement par l'intermédiaire de la mémoire et Paul Ricœur remarque dans ce sens que :

« À la mémoire est attachée une ambition, une prétention, celle d'être fidèle au passé. [...] Pour le dire brutalement, nous n'avons pas mieux que la mémoire pour signifier que quelque chose a eu lieu, est arrivé, s'est passé avant que nous déclarions nous en souvenir. »⁶

En restant fidèle au passé, Berkane se montre sincèrement attaché à son enfance et à la figure de ses parents. Et en décrivant son passé, ses racines, Berkane cherche à offrir une sorte de témoignage, une certitude que sa vie est réelle, que ses souvenirs sont vraiment vécus par lui-même. C'est le souvenir de son enfance qui refait surface pour la première fois dans la mémoire de Berkane :

En ce jour de mon retour, allongé sur la terrasse, face à l'infini de la mer plate, je mélange tout en m'enfonçant dans ma sieste : mon enfance, les rues en escalier de mon quartier à la Casbah, mon amour précoce pour Marguerite – la seule fillette « roumia » de l'école – et jusqu'aux pirates du temps des Barberousse.⁷

⁵ *Ibid*, p. 18.

⁶ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éd. du Seuil, 2000, p. 26.

⁷ Assia Djebar, *op. cit.*, p. 14.

Assia Djebar, par la voix d'un auteur omniscient, vient encore une fois compléter les informations données par Berkane et elle intervient avec des détails sur l'image du frère et de la mère du personnage :

[...] les murmures de la mer du temps où il était petit garçon, lorsque son frère aîné acceptait de l'emmenner par le car barboter dans les rochers de la première plage [...] à l'ouest d'Alger. Ils mangeaient des oursins, revenaient le visage rougi, leur mère (« ma mère qui rit toujours en moi », ces mots flottent en lui, déchirés) lui imbibait les cheveux de vinaigre.⁸

Après avoir sorti de l'oubli un passé troublé, mais vif, où il se reconnaît comme personne réelle, un passé qui fait partie de sa propre identité, Berkane revient dans le présent, il retourne aux racines de son peuple, à ses propres racines. Le départ, l'exil et les années auprès d'une Française, puis le retour, peuvent signifier « un voyage » de reconnaissance de sa propre identité. Comme Ulysse, Berkane a fait un voyage pour mieux se comprendre, pour se découvrir soi-même, pour réussir à apprécier ses racines, les traditions de son peuple, son enfance, sa famille. Berkane lui-même fait appel à la figure du remarquable héros :

Quant Ulysse revient, après une absence moins longue que la mienne, c'est à Ithaque qu'il débarque dans l'anonymat, même si seul le chien qui le hume le reconnaît sous ses hardes de vagabond. Je n'ai pas, moi, d'épouse fidèle à demeure, certains pourraient remarquer que mon retour, je m'y suis engouffré à la suite de la rupture décidée par elle, la « Française », comme la nommait, mélancoliquement, ma mère!⁹

Ulysse revient à Ithaque, Berkane retourne à Alger. Tous les deux sont liés à une place, à un espace, mais aussi aux personnes importantes de leur vie : Ulysse a sa femme et son chien fidèle ; Berkane a sa famille, son enfance, même si tous ses proches ont disparu. Ses parents, son frère, ses amis vivent dans les souvenirs de notre héros et grâce à sa mémoire nous entrons dans l'univers d'un enfant algérien de 1952.

En s'appuyant sur l'exemple d'Ulysse et sur la problématique de la place, du corps qui se place et se déplace, Paul Ricœur mentionnait dans son ouvrage *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* :

Le souvenir d'avoir habité dans telle maison de telle ville ou celui d'avoir voyagé dans telle partie du monde sont particulièrement éloquentes et précieux ; ils tissent à la fois une mémoire intime et une mémoire partagée entre proches : dans ces souvenirs types, l'espace corporel est immédiatement relié à l'espace de l'environnement,

⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹ *Ibid.*, p. 69.

fragment de la terre habitable, avec ses cheminements plus ou moins praticables, ses obstacles diversement franchissables.¹⁰

Nous observons chez Berkane une liaison profonde avec les lieux de sa ville natale, avec la mer qui devient sa confidente, avec le patio qui abrite sa mère pendant de longs jours, avec la cellule où il est emprisonné. Même si la ville natale a complètement changé, elle éveille chez Berkane des sentiments profonds. Nous écoutons encore une fois la voix de l'écrivaine : « ... retrouver le quartier d'enfance : voici enfin le jour du véritable retour. Vingt ans d'exil vont-ils lui paraître soudain irréels, coulés sombre s'évanouissant derrière lui, et les lieux perdus d'autrefois redeviendront-ils proches ? »¹¹

Berkane raconte sa visite dans son territoire d'enfance à Marise, son épouse. Il lui écrit une lettre, mais il ne l'envoie pas. Nous sentons une déception dans la voix du héros en ce qui concerne sa rentrée à la Casbah : « Mon royaume d'autrefois, je l'ai cherché dans les moindres rues, les artères, les placettes, les impasses et jusqu'aux fontaines, aux petites mosquées, aux oratoires des carrefours ! »¹²

Berkane fait la connaissance de Nadjia et il tombe irréversiblement amoureux d'elle. La jeune femme ouvre son âme devant l'homme en lui racontant son passé aussi douloureux que celui de Berkane. Elle soutient Berkane dans sa tentative de retourner dans le passé, de retrouver ses racines, de se retrouver soi-même. Les similitudes entre les deux héros font de leur histoire une réalité. Le moment où Berkane et Nadjia arrêtent de regarder dans leurs fors intérieurs et dirigent ce regard vers l'extérieur, la mémoire individuelle se transforme en mémoire collective. Ils font partie d'un groupe, d'une société, d'un moment historique bien marqué.

Du rôle du témoignage des autres dans le rappel du souvenir on passe ainsi par degrés à ceux des souvenirs que nous avons en tant que membres d'un groupe ; ils demandent de nous un déplacement du point de vue dont nous sommes éminemment capables. Nous accédons ainsi à des événements reconstruits pour nous par d'autres que nous. C'est alors par leur place dans un ensemble que les autres se définissent.¹³

¹⁰ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 184.

¹¹ Assia Djebar, *op. cit.*, p. 53.

¹² *Ibid*, p. 65.

¹³ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 147-148.

Selon Paul Ricœur, nous avons besoin des autres pour nous souvenir. Grâce à Nadjia, Berkane retrouve sa paix intérieure et il commence vraiment à vivre. Mais la jeune femme l'aide à regagner deux choses essentielles : l'amour et la langue.

L'un des épisodes les plus émouvants du roman est celui du drapeau, signe d'une identité collective et individuelle en même temps, signe d'appartenance à un peuple. Cet épisode des premières années de sa scolarité est raconté par Berkane à Nadjia, dans un moment de tendresse, de sérénité. « Faites chacun un dessin : tenez, un bateau sur la mer, un dessin en couleurs, avec le drapeau sur le mât ! »¹⁴

Les mots de l'instituteur déterminent le petit garçon à dessiner « avec ardeur ». Une fois le dessin fini, il sent ses oreilles en feu, car, semble-t-il, le maître n'est pas d'accord avec les couleurs du drapeau de Berkane. Étonné, le maître crie :

Ça, c'est quoi, ça ? Berkane répond : C'est mon bateau, msieur ! Et le dialogue continue :

Mais, ça... ça... c'est quoi ? Sous son gros doigt, au-dessus du mât du bateau, mon drapeau pourrait presque flotter.

C'est mon drapeau, msieur !

Et lui, chez Marcel, c'est quoi ?

[...]

Lui, c'est son drapeau à lui, msieur !

Soudain, le maître me prend par l'oreille, me soulève à demi et se met à crier, à hurler :

Lui, Marcel, je le vois bien que c'est notre drapeau tricolore, mais toi, qu'est-ce que c'est que ça, sale... ?¹⁵

Le petit garçon arabe veut symboliser son identité par le drapeau algérien (vert, blanc, rouge) qu'il connaissait déjà par son frère, combattant dans le maquis. Sans le vouloir, il provoque la colère de l'instituteur et il ne comprend pas pourquoi l'échange de bleu en vert lui a apporté tant de douleur. Il saisit maintenant que la loi est de faire comme « eux », d'accepter « leur » drapeau, « leur » langue, c'est-à-dire la culture du colonisateur. Pourtant, dans son for intérieur, il est conscient de son identité arabe :

Mon voisin, il est déjà à crayonner son drapeau : « bleu, blanc, rouge » ; moi, juste après lui, je lui emprunte ses crayons : on s'entend bien, lui et moi. Sauf que je me dis

¹⁴ Assia Djebar, *op. cit.*, p. 38.

¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

aussitôt : « Pour moi, je n'est pas besoin de bleu ! Eux, c'est le bleu, et nous, c'est le vert ! »¹⁶

Plus tard, pendant les manifestations des Algériens pour l'indépendance en décembre 60, Berkane est arrêté et il doit endurer la torture des bourreaux, les soldats français, des coups qui deviennent insupportables, et même, comble de la torture, du sable dans sa bouche qui l'étouffe. Les souvenirs de ces jours-là sont douloureux, mais ils font partie de son passé, de l'histoire de son pays, de lui-même : « Au cours des décennies suivantes, ce fut cette seule image, je dirais, de "l'offrande de sable fin", qui remontait et qui flottait dans ma mémoire, comme une composition, presque irréelle, de chorégraphie. »¹⁷

La fin du roman est ouverte, car nous apprenons la disparition de Berkane par le message reçu par son frère, Driss – « un morceau de coton blanc, une petite dose de sable dans un étui et un papier plié en quatre sur lequel était inscrits en lettres arabes, un seul mot : "renégat" »¹⁸. Cette disparition, probablement un enlèvement commandité par les islamistes, n'est pas un événement singulier pendant cette décennie, où les intellectuels qui s'opposent au fanatisme sont menacés et même tués. Cela renvoie aussi au récit djebarien *Le blanc de l'Algérie*, où les assassinats des amis proches de l'écrivaine sont évoqués.

Pour mieux comprendre la terreur qui régnait en Algérie à l'époque, il faut se rapporter à nouveau à la voix de Berkane, qui observe en témoin objectif le désordre du pays, similaire à une autre époque de trouble : le XVI^e siècle en Europe. Avant sa disparition, Berkane écrivait :

Fin novembre 93, les francophones des deux sexes et de diverses professions (journalistes, professeurs, syndicalistes, médecins...) fuirent en désordre leur pays pour la France, le Québec, un peu comme les Morisques andalous et les Juifs de Grenade, après 1492 et, par vagues régulières, tout le siècle suivant, s'en étaient allés, un dernier regard tourné vers les rivages espagnols, pour aboutir – grâce à la langue arabe d'alors – d'abord à Tétouan, à Fès, à Tlemcen et tout le long du rivage maghrébin. Ainsi, comme l'arabe avait ensuite disparu dans l'Espagne des Rois très Catholiques – ceux-ci aidés vigoureusement par l'Inquisition -, est-ce que soudain c'était la langue française qui allait disparaître « là-bas » ?¹⁹

¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷ *Ibid.*, p. 165.

¹⁸ *Ibid.*, p. 187.

¹⁹ Assia Djebar, *op. cit.*, p. 199.

Comme nous venons de le voir, le français se porte très bien au Maghreb et le grand nombre de locuteurs ou d'écrivains qui s'en servent est signe de sa grande vivacité.

Le roman *La Disparition de la langue française* commence par une histoire individuelle, par des souvenirs d'un homme simple, un Algérien exilé en France, et finit par l'évocation de l'histoire d'un pays entier, une mémoire collective qui concerne tous les Algériens, ou, pour citer Albert Camus – lui aussi né en Algérie et militant pour l'égalité des Arabes et des Français dans ce pays – « Cette histoire nous concerne tous ».

Références bibliographiques :

Djebar, Assia, *La disparition de la langue française*, Paris, Éd. Albin Michel, 2003.

Idem, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Éd. Albin Michel, 1995.

Florès, César, *La Mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

Redouane, Najib et Bénayoun-Szmidt, Yvette (coord), *Assia Djebar*, Paris, Éd. Harmattan, 2008.

Ricoeur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éd. du Seuil, 2000.

Amin Maalouf. La quête de l'identité à travers l'art

Florina CERCEL

Université « Ștefan cel Mare » de Suceava
florina.cercel@yahoo.fr

Résumé: Exilé volontairement en France au début de la guerre civile de Liban, Amin Maalouf est l'écrivain qui a choisi la littérature pour accéder « à la vraie vie » comme disait Marcel Proust. Son écriture porte l'empreinte d'une quête de l'identité déchirée lors de l'abandon de son pays et de sa culture. L'écrivain emprunte à ses personnages cette soif de trouver et de re-trouver leur Moi à travers l'Art. Omar Khayyam, le personnage principal du roman *Samarcande* incarne cette conception de Maalouf : l'Art est le seul moyen grâce auquel l'on peut répondre aux grandes questions qui bouleversent l'existence de l'Homme. La Parole de l'artiste devient la seule modalité de transgresser la fausseté d'un monde qui ne reconnaît plus la Vérité.

Mots-clés : quête de l'identité, Art, culture, Vérité

Dans un monde trop préoccupé à résoudre les problèmes économiques et politiques qui menacent la sécurité du peuple, Amin Maalouf, l'écrivain d'origine libanaise et d'expression française, a choisi à mener sa propre lutte contre « le dérèglement du monde »¹ à travers la culture, la littérature :

Considérer la culture comme un domaine parmi d'autres, ou comme un moyen d'agrémenter la vie pour une certaine catégorie de personnes, c'est se tromper de siècle, c'est se tromper de millénaire. Aujourd'hui, le rôle de la culture est

¹ Amin Maalouf, *Le dérèglement du monde*, Paris, Éd. Grasset et Fasquelle, 2009.

de fournir à nos contemporains les outils intellectuels et moraux qui leur permettront de survivre – rien de moins.²

Issu du Liban où les conflits armés durent depuis longtemps, Maalouf entend lutter non pas avec l'arme à la main mais par l'art. Il n'est pas un lâche qui a abandonné son pays une fois la guerre éclatée mais un écrivain à la recherche d'un outil qui puisse combattre la violence et l'intolérance qui règnent dans le monde. Il conçoit ainsi une œuvre qui s'appuie sur l'histoire tourmentée des relations entre l'Orient et l'Occident en illustrant des épisodes mémorables tant par la cruauté des gens qui les a conduit à persécuter l'Autre à cause de sa religion que par les personnalités qui sont restées dans la mémoire collective par leur capacité de dépasser les raisons religieuses en faveur des valeurs fondamentales de l'humanité : Léon l'Africain (Jean Léon de Médicis)³, Omar Khayyam, Mani⁴, etc.

Dans ses romans, comme dans ses essais, Maalouf met en évidence cette conception des peuples de concevoir la diversité humaine comme une menace à la préservation de leur propre culture. La cause de ces conflits, comme nous le rappelle l'écrivain dans ses deux essais, *Le dérèglement du monde* et *Les Identités meurtrières*, c'est la perte des repères identitaires dans un monde voué à la globalisation, à l'uniformisation culturelle. Lui-même en quête de son identité, l'écrivain crée dans ses romans des personnages animés de la même recherche fébrile que lui. La plupart d'entre eux trouvent la paix dans l'art, dans l'écriture ou dans la recherche d'un livre.

Si dans son essai *Les Identités meurtrières* Amin Maalouf théorise en quelque sorte le concept d'« identité » en avouant sa complexité⁵, dans ses romans il met en œuvre des identités plurielles faites de multiples appartenances selon ses propres mots :

L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un « dosage » particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre.⁶

² *Ibid.*, p. 203.

³ *Idem*, *Léon l'Africain*, Paris, Éd. Lattès, 1986.

⁴ *Idem*, *Les Jardins de lumière*, Paris, Éd. Lattès, 1991.

⁵ « Une vie d'écriture m'a appris à me méfier des mots. Ceux qui paraissent les plus limpides sont souvent les plus traîtres. L'un de ces faux amis est justement „identité” ». (Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 15).

⁶ *Ibid.*, p. 8.

Le cas de l'artiste Omar Khayyam, symbole de la culture persane, nous intéresse particulièrement dans cette étude. Vivant dans un monde où règnent les conflits religieux et politiques, Khayyam trouve la paix dans l'art, dans la création. Restant dans la mémoire collective de l'Orient et de l'Occident comme l'auteur des fameuses *Robaïyat*, Khayyam plonge dans la littérature, dans la création, pour définir son identité.

Nous envisageons donc dans cette étude l'art au sens de création, comme matérialisation d'une pensée telle qu'elle a été définie par Gilles Deleuze : « L'acte de penser [...] est la seule création véritable. La création, c'est la genèse de l'acte de penser dans la pensée elle-même. »⁷

Le devenir comme « devenir de la pensée »⁸ se reflète ainsi dans sa création, le Manuscrit restant le témoin des métamorphoses de l'identité créatrice : « L'être n'est plus résumable à une image qui l'incarnerait, l'identifierait. Il est à présent constitué par un ensemble de *devenir-autres* dont l'intensité autorise une métamorphose perpétuelle... »⁹

Notre but est de suivre le destin remarquable d'Omar Khayyam, le devenir et la pensée de ce grand poète, mathématicien et astrologue persan qui a vécu au XI^e siècle dans un pays tourmenté par les bouleversements culturels et religieux à cause de la domination turque qui atteint son apogée avec l'empire Séldjoukide.¹⁰

Figure centrale du roman *Samarcande*, Khayyam commence son Manuscrit à l'âge de 24 ans dans la ville de Samarcande, là où le cadî Abou-Taher lui offre un livre pour y écrire en secret ses poèmes. C'est Abou-Taher qui exprime le mieux l'atmosphère qui règne à cette époque-là :

Le jour où tu pourras exprimer tout ce que tu penses, les descendants de tes descendants auront eu le temps de vieillir. Nous sommes à l'âge du secret et

⁷ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1976, p. 119.

⁸ *Les Cahiers de Noesis, Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, sous la direction de Robert Sasso, et Arnaud Villani, Cahier n° 3, printemps 2003, Revue de philosophie éditée par le Centre de Recherches d'Histoire des Idées, l'Université de Nice-Sophia Antipolis, p. 67.

⁹ *Ibid.*, p. 102-103.

¹⁰ « Le nom de Séldjoukide désigne les membres d'une tribu d'origine turque appartenant à la branche des Oghouz qui, prenant le relais des Ghaznévides, a émigré du Turkestan vers le Proche-Orient et a établi son pouvoir sur l'Iran, l'Irak et l'Asie Mineure du milieu du XI^e siècle à la fin du XIII^e siècle » (*Dictionnaire de l'Islam, religion et civilisation*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 766, *apud* Soumaya NEGGAZ, *Le voyage initiatique dans Léon l'Africain, Samarcande et Le Rocher de Tanios*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 93).

de la peur, tu dois avoir deux visages, montrer l'un à la foule, l'autre à toi-même et à ton Créateur. Si tu veux garder tes yeux, tes oreilles et ta langue, oublie que tu as des yeux, des oreilles et une langue.¹¹

Composé par quatre parties, le roman suit la trajectoire de la vie de Khayyam puis la recherche obstinée du Manuscrit par le jeune Américain Benjamin O. Lesage. En fait, l'écrivain emprunte la voix de Benjamin tout au long du roman et annonce son projet dès l'incipit : « Au fond de l'Atlantique, il y a un livre. C'est son histoire que je vais raconter. »¹²

Le roman *Samarcande* est construit sur deux plans, le plan historique et le plan légendaire. Le plan historique, constitué par les faits historiques relatés (les troubles provoqués par le règne des Séldjoukides) s'impose en réalité comme le fond sur lequel l'écrivain déploie sa mise en récit de la légende du grand artiste qu'est Omar Khayyam et l'héritage qu'il a légué à la postérité, sans différence entre Orient et Occident. Son héritage s'imposera comme lien indestructible entre les existences humaines, sa perte au fond de l'océan entraînant la rupture (Benjamin et Chirine).

Une des caractéristiques fondamentales des romans de Maalouf c'est la multitude des manifestations de l'identité à différents niveaux. Le roman *Samarcande* se remarque aussi par la diversité des visages que déploient les sujets, identités libres ou dépendantes mais toujours se définissant par leur différence. Ainsi, les personnages apparaissent-ils par couples, opposés ou complémentaires, et se construisent en tant que tel. Les héros de Maalouf ne peuvent pas être analysés séparément, comme entités isolées, mais toujours en rapport étroit avec l'Autre, constituant fondamental de leur Soi.

En relevant deux composantes majeures de l'identité, la mêmeté ou l'identité *idem* et l'ipséité ou l'identité *ipse*, Paul Ricœur oppose l'altérité seulement à la mêmeté tandis qu'elle reste constitutive de l'ipséité : « l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait en langage hégélien. »¹³

¹¹ Amin Maalouf, *Samarcande*, Paris, Éd. Lattès, 1988, p. 23.

¹² *Ibid.*, p. 9.

¹³ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 14.

Toute l'action du roman se forge autour du personnage Omar Khayyam qui définit son identité à travers son œuvre mais aussi en rapport avec les autres personnages : Omar Khayyam – Nizam-el-Molk – Hassan Sabbah ; Omar Khayyam – Djahane ; Benjamin O. Lesage – Chirine. Ses personnages, à leur tour, influencent et complètent le périple existentiel de notre héros.

Les personnages de Maalouf se constituent premièrement en tant qu'identités narratives qui se définissent au fur et à mesure que l'intrigue avance et que des liens se tissent entre elles.

Quel que soit la manière par laquelle ces personnages cherchent à se définir, ils ont en commun la même soif de donner un sens, de créer une image de soi qui puisse être reconnue et appréciée par autrui. Jean-Claude Kaufmann, en construisant une théorie de l'identité, affirme que « l'identité est un processus, historiquement nouveau, lié à l'émergence du sujet, et dont l'essentiel tourne autour de la fabrication du sens. »¹⁴ Quel que soient les typologies des identités mises à part par des spécialistes des différentes disciplines, sociologie, psychologie, anthropologie, philosophie, la quête de l'identité tourne autour d'une fabrication du sens, d'une construction des images et des représentations du soi sous le regard d'autrui :

L'image de soi est la matière première de la construction identitaire. [...] Les images de soi doivent être analysées au pluriel, car elles sont de types différents (mais circulent de façon très fluide entre ces catégories). Il y a les images sociales, reflets de la structure. [...] Il y a les images de soi que se forme autrui. Autrui est ce drôle de personnage, qui, justement ramène toujours votre identité (que vous « imaginez » d'une richesse sans fond, mais il ne s'agit peut-être que d'une image) à une simple image. Il vous réduit à deux ou trois critères, et rêve de vous fixer à jamais : untel est comme ceci ou comme cela. Et puis il y a vous-même, qui essayez de tordre dans le bon sens la réalité trop grise [...], par des prises de rôles virtuelles [Schütz, 1987].¹⁵

Khayyam cherche à connaître les vérités suprêmes de l'existence humaine pour mieux se définir soi-même et définir l'Autre à travers des questions qui, à une première vue, le qualifieraient d'athée : « Quel homme n'a jamais transgressé Ta Loi, dis ? / Une vie sans péché, quel goût a-t-elle,

¹⁴ Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Hachette, 2004, p. 82.

¹⁵ *Ibid.*, p. 69-70.

dis ? / Si Tu punis le mal que j'ai fait par le mal, / Quelle est la différence entre Toi et moi, dis ? »¹⁶

En fait, il ne nie jamais sa croyance en Dieu : « - Je me méfie du zèle des dévots, mais jamais je n'ai dit que l'Un était deux. »¹⁷ Mais sa seule façon d'arriver à la connaissance est la création, la poésie qui témoigne l'amertume, le soupçon, le doute : « Passe le temps béni de ma jeunesse, / Pour oublier je me verse du vin. / Il est amer ? C'est ainsi qu'il me plaît, / Cette amertume est le goût de ma vie. »¹⁸

Son identité ne se définit pas au niveau des appartenances, religieuse, ethnique, nationale, mais au niveau abstrait de la connaissance :

- Je ne suis pas de ceux dont la foi n'est que terreur du Jugement, dont la prière n'est que prosternation. Ma façon de prier ? Je contemple une rose, je compte les étoiles, je m'émerveille de la beauté de la création, de la perfection de son agencement, de l'homme, la plus belle œuvre du Créateur, de son cerveau assoiffé de connaissance, de son cœur assoiffé d'amour, de ses sens, tous ses sens, éveillés ou comblés.¹⁹

Il n'est pas un mécréant mais sa façon d'exprimer sa foi ne se réduit pas à l'obéissance que demande l'empire ou Hassan, mais à l'admiration face aux choses merveilleuses de la Création divine. C'est ainsi qu'il se dévoile comme un être différent, comme l'exception à la règle : « Si je ne croyais pas que Dieu existe, je ne m'adresserais pas à Lui ! »²⁰

C'est pour cela qu'il peut rester détaché face aux conflits politiques et ethniques qui se déroulent devant ses yeux. Il sait que tout au monde est éphémère, que seul l'art peut lui assurer l'immortalité. Il se définit non pas par son niveau de présence dans le spectre social qui se réduit seulement au minimum demandé par son statut dans l'empire mais son identité se déploie dans un discours, celui de ses poèmes. Sur l'identité de façade²¹ qu'il affiche dans la société prévaut une identité qui aspire à la connaissance, à l'immortalité à travers le langage.

Ce qui permet le passage du niveau concret de l'existence humaine à un niveau abstrait c'est la totale liberté de Khayyam. Une identité libre mais

¹⁶ Amin Maalouf, *Samarcande*, éd. cit., p. 11.

¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

²⁰ *Ibid.*, p. 147.

²¹ Alex Mucchielli, *L'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 82.

toujours dépendant du social. Une identité qui reste néanmoins sous les apparences demandées par la société et se déploie à travers l'écriture.

Donc, l'identité maaloufienne se voile et se dévoile avec intermittences, elle se cache sous une apparence qui constitue la façade de Soi pour l'Autre.

Pour Khayyam la source de son anxiété ne vient pas de l'extérieur comme c'est le cas pour Djahane, qui désire obtenir la reconnaissance de l'autre, mais elle vient de l'intérieur, de son moi profond. Il interroge et s'interroge continuellement. Son attraction pour la connaissance de l'univers le conduit à ce détachement des conflits absurdes dans lesquels s'engagent inutilement les hommes. Il se retire dans son monde afin d'observer les étoiles. C'est cette attitude vis-à-vis du monde et de l'univers qui le différencie des autres et qui déclenche leur haine. Il se forge ainsi une identité qui aspire, non pas aux plaisirs menus de l'existence humaine mais à la vérité suprême. En ce qui concerne ce processus de construction de l'identité personnelle, Alex Mucchielli accorde une grande importance aux connaissances de l'univers : « Une partie de ce savoir sur l'univers se rapporte à soi-même. C'est ce savoir sur soi-même qui est la source du sentiment d'identité personnelle. »²²

Ses poèmes se transforment dans une réflexion amère sur la condition humaine : « Goutte d'eau qui tombe et se perd dans la mer, / Grain de poussière qui se fond dans la terre. / Que signifie notre passage en ce monde ? / Un vil insecte a paru, puis disparu. »²³

Djahane, comme son nom le symbolise – « le vaste monde », représente pour Khayyam le monde plein des vaines ambitions, un monde qu'il aime mais qu'il haït en même temps. Leur conception sur la signification de l'art, de la création est visiblement différente. Tandis qu'il se réfugie dans la création jusqu'à s'y identifier, devenir et création devenant deux parcours qui s'entrecroisent, Djahane emploie son don de poète pour parvenir. Khayyam la voit pour la première fois au palais du souverain Nasr Khan où, pour avoir récité une poésie le souverain l'invite à remplir sa bouche avec de

²² *Ibid.*, p. 25.

²³ Amin Maalouf, *Samarcande*, éd. cit., p. 153.

l'or. La création devient pour elle « instrument d'ascension sociale » tandis que « la poésie de Khayyam est un moyen d'accéder, en toute liberté, à la sagesse et à la vérité qu'il recherche. »²⁴

Les trois identités dont parle la légende²⁵, le vizir Nizam, le philosophe Omar Khayyam et Hassan Sabbah se ressemblent mais ils sont essentiellement très différents. Ils se définissent par leur différence. C'est pour cela qu'une analyse des identités que ces sujets ex-posent et dévoilent doit passer nécessairement par le regard d'autrui.

Khayyam et Hassan sont deux identités totalement opposées et pourtant semblables. Khayyam dit :

Qu'y a-t-il de commun entre cet homme et moi ? Je suis un adorateur de la vie, et lui un idolâtre de la mort. Moi, j'écris : « Si tu ne sais pas aimer, à quoi te sert-il que le soleil se lève et se couche ? » Hassan exige de ses hommes qu'ils ignorent l'amour, la musique, la poésie, le vin, le soleil. Il méprise ce qu'il y a de plus beau dans la Création, et il ose prononcer le nom du Créateur. Et il ose promettre le paradis ! Crois-moi, si sa forteresse était la porte du paradis, je renoncerais au paradis !²⁶

Cependant ils sont pareils, bien qu'ils choisissent des manières différentes pour atteindre leur but. Tout comme Khayyam, Hassan investit toute sa vie dans la création. Leurs chemins s'entrecroisent souvent jusqu'à se séparer définitivement à la fin de leur vie. Le destin de Khayyam se dévoile ou même s'identifie avec son œuvre – son Manuscrit. Celui de Hassan est représenté par l'Ordre des Assassins, né sous sa commande et qui devient le symbole de sa vie, de son esprit maléfique. Chacun des deux héros finit son destin au moment où son œuvre parvient au bout de sa route.

Hassan est en fait une identité maléfique qui pose son empreinte sur l'identité du Manuscrit par sa mise à l'index dans une caverne, à l'abri des mortels.

²⁴ Soumaya Neggaz, *op. cit.*, p. 106.

²⁵ « Une légende court les livres. Elle parle de trois amis, trois Persans qui ont marqué, chacun à sa façon, les débuts de notre millénaire : Omar Khayyam qui a observé le monde, Nizam-el-Molk qui l'a gouverné, Hassan Sabbah qui l'a terrorisé. On dit qu'ils étudièrent ensemble à Nichapour. Ce qui ne peut être vrai, Nizam avait trente ans de plus qu'Omar et Hassan a fait ses études à Rayy, peut-être un peu aussi dans sa ville natale de Rom, certainement pas à Nichapour. » (Amin Maalouf, *Samarcande*, éd. cit., p. 78)

²⁶ *Ibid.*, p. 148.

Nizam-el-Molk, la troisième identité dont parle la légende, pose aussi son empreinte sur son époque. Lui aussi, il identifie son destin à une création, le gouvernement de l'empire :

Je rêve de bâtir l'Etat le plus puissant, le plus prospère, le plus stable, le mieux policé de l'univers. Je rêve d'un empire où chaque province, chaque ville, serait administrée par un homme juste, craignant Dieu, attentif aux plaintes du plus faible des sujets. Je rêve d'un Etat où le loup et l'agneau boiraient ensemble, en toute quiétude, l'eau du même ruisseau. Mais je ne me contente pas de rêver, je construis.²⁷

Mais ses rêves s'avèrent être vains. Dans un monde où l'intolérance règne, un seul homme, quelque puissant qu'il soit, ne peut rien faire. Ses rêves s'écrouleront à cause des intrigues de Hassan et Nizam-el-Molk mourra par la trahison du souverain. Il laisse cependant un livre, « *Siyasset-Nameh*, le Traité du Gouvernement, un ouvrage remarquable, [...], le fruit de l'irremplaçable expérience d'un bâtisseur d'empire. »²⁸

L'identité matérielle est visible dans l'existence du Manuscrit – projection d'une identité personnelle (Khayyam) mais l'existence est fondée sur deux pôles, elle est binaire. Point de rencontre de deux forces convergentes et divergentes, le Manuscrit constitue la preuve quasi-évidente de la convergence de deux destins, de deux identités : Omar Khayyam et Hassan. Cette identité matérielle ressemble en quelque sorte à celle de son « auteur », elle est une source tantôt visible, tantôt invisible. Le Manuscrit lui ressemble par plus d'un point, au sens qu'il s'institue comme un destin pour les autres, pour la postérité. Le Manuscrit, tantôt accessible, tantôt inaccessible, devient en fait le symbole de l'Orient ayant ainsi une existence historique mais surtout symbolique. Projection d'une identité totale, fascinante et d'une pensée, il devient la source même de la fascination. L'objet (le Manuscrit) transcende ainsi sa condition matérielle grâce à ses origines spirituelles – l'identité d'Omar Khayyam.

Une fois le Manuscrit volé par Hassan, Khayyam décide de retourner à sa ville natale où il meurt le 4 décembre 1131. Il a su mourir dignement tout comme il a su vivre. On songe ainsi aux réflexions de Khayyam lorsque Vartan, l'un des officiers de Nizam, lui annonce la mort : « Khayyam est

²⁷ *Ibid.*, p. 74.

²⁸ *Ibid.*, p. 115.

soudain plus calme. Rester digne au moment ultime. Que de sages ont consacré leur vie entière à atteindre ce sommet de la condition humaine ! »²⁹ Tout comme l'empereur Hadrien du roman de Marguerite Yourcenar³⁰, Khayyam aspire à une mort digne d'une vie humaine.

La deuxième partie du roman se concentre toujours sur le Manuscrit qui devient le point de convergence de deux autres destins, deux existences apparemment différentes, appartenant à deux cultures opposées : Benjamin O. Lesage et Chirine. Sur un autre plan le Manuscrit se transforme en lien entre l'Orient représenté par la princesse Chirine et l'Occident par l'Américain Benjamin. En fait, entre le Manuscrit et Chirine il y a au moins une ressemblance capitale : ils apparaissent et disparaissent presque de la même façon – imprévisiblement. Une fois perdu le Manuscrit au fond de l'océan, Chirine, elle aussi symbole de la beauté orientale, disparaît. Le mystère qui enveloppe l'existence du Manuscrit se transpose aussi sur l'existence de Chirine et l'amour entre les deux mais aussi sur sa disparition.

Benjamin O. Lesage naît d'une famille passionnée par les poèmes d'Omar Khayyam, passion qui se transmet dans l'âme du jeune qui reçoit le même prénom que le grand poète persan, Omar : « À cet instant précis, Omar Khayyam est entré dans ma vie. Je devrais presque dire qu'il m'a donné naissance. »³¹

Ainsi, né sous le signe de Khayyam, Benjamin commence-t-il après des années sa recherche du Manuscrit, recherche qui s'identifie en fait avec un voyage initiatique et une quête identitaire.

Même après des siècles entiers, la Perse est encore troublée par des conflits politiques, religieux ou ethniques, une Perse où les pouvoirs européens exercent chacun leur influence et où les gens ne reconnaissent plus leur patrie :

Si les Persans vivent dans le passé, c'est parce que le passé est leur patrie, parce que le présent leur est une contrée étrangère où rien ne leur appartient.

²⁹ *Ibid.*, p. 136.

³⁰ « Petite âme, âme tendre et flottante, compagne de mon corps, qui fut ton hôte, tu vas descendre dans ces lieux pâles, durs et nus, où tu devras renoncer aux jeux d'autrefois. Un instant encore, regardons ensemble les rives familières, les objets que sans doute nous ne reverrons plus... Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts... » (Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974, p. 316).

³¹ Amin Maalouf, *Samarcande*, éd. cit., p. 168.

Tout ce qui pour nous est symbole de vie moderne, d'expansion libératrice de l'homme, est pour eux symbole de la domination étrangère : les routes, c'est la Russie ; le rail, le télégraphe, la banque, c'est l'Angleterre ; la poste, c'est l'Autriche-Hongrie...³²

Benjamin s'implique aussi dans la lutte des Persans pour gagner leur indépendance et échapper aux pouvoirs européens, mais il en est déçu, la Perse ne peut pas avancer aux rythmes de l'Occident. C'est la voix de Chirine, la princesse persane, qui exprime toute l'amertume de ce peuple et ses erreurs commises :

Un ministre qui aurait raison contre son roi, une femme qui aurait raison contre son mari, un soldat qui aurait raison contre son officier, ne seraient-ils pas doublement punis ? Pour les faibles, c'est un tort d'avoir raison. Face aux Russes et aux Anglais, la Perse est faible, elle aurait dû se comporter comme faible.³³

L'amour entre Benjamin et Chirine naît de la passion pour les Robaiyat de Khayyam et finit par la perte du Manuscrit au fond de l'océan. Leur amour et l'existence même de Chirine s'identifient ainsi à l'existence du Manuscrit :

Longtemps j'attendis un signe de Chirine. Mais jamais elle ne vint. Elle ne m'écrivit pas. Plus jamais personne ne mentionna son nom devant moi. Aujourd'hui, je me demande : a-t-elle seulement existé ? Etait-elle autre chose que le fruit de mes obsessions orientales ?³⁴

Donc, si pour Omar Khayyam le Manuscrit se transforme dans un devenir de sa pensée, de sa création, Benjamin le vit comme un devenir de son existence et de son amour. Autour de la création de Khayyam tourne ainsi les destins de plusieurs hommes pour lesquels le Manuscrit devient une identité englobante.

Références bibliographiques :

Les Cahiers de Noesis, Le Vocabulaire de Gilles Deleuze, sous la direction de Robert Sasso et Arnaud Villani, Cahier n° 3, printemps 2003.
Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1976.
Dorlian, Georges, « Lecture et contre lecture du mythe de l'intellectuel chez Amin Maalouf » in *Phares-Manarat*, n° 14, 1995.

³² *Ibid.*, p. 239.

³³ *Ibid.*, p. 302.

³⁴ *Ibid.*, p. 312.

- Jabbou, Zahida Darwiche, *Littératures francophone de Moyen Orient*, Aix-en-Provence, Les Écritures de Sud, coll. dirigée par J. F. Durand et Th. Galibert, 2007.
- Kaufmann, Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Hachette, 2004.
- La Littérature francophone du Machrek* – Anthologie critique sous la direction de Katia Haddad, Beyrouth, Presses de l'Université Saint Joseph, 2008.
- Maalouf, Amin, *Le Dérèglement du monde*, Paris, Éd. Grasset et Fasquelle, 2009.
- Idem, « Je parle de voyage comme d'autres parlent de leur maison », entretien avec David Rabouin in *Magazine littéraire*, n° 394, janvier 2001.
- Idem, *Les Identités meurtrières*, Paris, Éd. Grasset & Fasquelle, 1998.
- Idem, *Les Jardins de lumière*, Paris, Éd. Lattès, 1991.
- Idem, *Samarcande*, Paris, Éd. Lattès, 1988.
- Idem, *Léon l'Africain*, Paris, Éd. Lattès, 1986.
- Idem, *Éloge du doute*, <http://webperso.easyconnect.fr/barriere/maalouf>.
- Idem, « Autobiographie à deux voix », entretien avec Egi Volterrani, <http://www.aminmaalouf.org>.
- Mucchielli, Alex, *L'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- Neggaz, Soumaya, *Le Voyage initiatique dans Léon l'Africain, Samarcande et Le Rocher de Tanios*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Yourcenar, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974.

Fragments d'un discours sur la création au féminin

Eva DE RONNE

*Université d'Artois, Arras
eva.deronne@gmail.com*

Résumé : Que signifie créer au féminin ? Bien que les recherches à ce sujet soient de plus en plus nombreuses, nous tentons une approche subjective basée sur nos expériences personnelles nous menant à réfléchir sur la place de la féminité ainsi que les territoires reconnus « féminins » dans la création contemporaine. Tandis que naît la théorie du « genre » qui tend à abolir la frontière entre féminin et masculin, nous posons la question du sexe de l'artiste et de la nécessité d'assumer les différences tout en essayant de libérer « l'Autre » des territoires qui lui semblent encore imposés.

Mots-clés: creation, artistes, femmes

Introduction

La parole donnée ici se veut être celle d'une femme. Notre sexe, notre corps, notre cycle, notre ventre fécond sont autant de signes nous identifiant comme femme. La certitude et la conscience d'être femme imprègnent non seulement notre apparence, nos gestes, notre démarche mais aussi leur expression dans un désir et une affirmation de la féminité. Notre sexe est notre identité. Cette identité n'est pas reniée mais assumée et défendue, clamée haut et fort.

En cheminant le parcours vers la création artistique en milieu associatif et étudiant, cette identité – « être femme » - paraissait agir sur notre manière de penser et de représenter ; de créer. Intuitivement, nous soulevions des interrogations d'abord personnelles sur notre rapport – en tant que femme – à la création, puis générale, sur la création au féminin. Nos premières interrogations sont nées d'une expérience de mise en scène. En 2004, l'association *Un Ange Passe*¹, que nous avons fondé avec des collègues d'université, fut sollicitée à l'occasion de la campagne sur *Le droit des Femmes* par Amnesty International² pour l'élaboration d'un spectacle. De 2004 à 2006, accompagnée de six comédiennes et un musicien, nous avons mis en scène le spectacle *Femmes* qui fut représenté six fois³ dans diverses scènes de la région. Ce spectacle inachevé est issu d'une expérience particulièrement éprouvante qui nous confronta à une problématique délicate : comment représenter les femmes ? Point de départ de nos questionnements sur les représentations des femmes et sur leur rapport à la création, ce spectacle engendra une prise de conscience : celle d'être femme héritière d'une histoire particulière, d'un désir constant – parfois incontrôlable – de parler et de créer autour de la féminité.

La présentation qui suit est le fruit d'un travail universitaire mené sur deux années, 2006-2007, d'une recherche basée sur la pratique, ainsi que l'observation et l'analyse du travail artistique d'autres femmes (Omblin de Benque, marionnettiste et metteuse en scène ; Heidi Brouzeng, metteuse en

¹ Créée en 2003, cette association est née de la complicité d'un groupe d'amis et la volonté de ces derniers de se confronter à la création théâtrale. L'association a pour objectif de favoriser les échanges, partager les savoirs, s'enrichir d'expériences culturelles et humaines à travers la création théâtrale. Nous visons l'approfondissement de nos apprentissages artistiques par la confrontation directe avec la création : de l'écriture à la mise en scène, en passant par le jeu.

² Amnesty International est un mouvement mondial, créé en 1961, composé de bénévoles qui œuvrent pour le respect des droits de l'être humain. L'organisation est indépendante de tout gouvernement, de toute tendance politique et de toute croyance religieuse. Elle ne soutient ni ne rejette aucun gouvernement ni système politique, pas plus qu'elle ne défend ni ne repousse les convictions des victimes dont elle tente de défendre les droits. Sa seule et unique préoccupation est de contribuer impartialement à la protection des droits humains.

³ Au théâtre de la Verrière de Lille les 17 et 18 mars 2006 ; au festival universitaire de théâtre de l'université d'Artois à Arras les 30 et 31 mars 2006 ; au festival de théâtre amateur de Lens le 8 avril 2006 ; au festival « 1.2.3. Théâtre » dans les locaux du théâtre Massenet à Lille Fives le 14 avril 2006.

scène et actrice ; Alina Reyes, écrivaine ; Orlan, artiste plasticienne...) et nourrie par plusieurs ouvrages, notamment *L'Histoire des femmes en occident* dirigé par Georges Duby et Michelle Perrot et *le Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir. Les travaux également de Virginia Woolf, Josette Féral, Françoise Thébaud, Judith Butler ont permis d'examiner les processus de création des femmes-artistes et d'être attentive à la relation entre politique et féminité.

Nous tenterons, en expliquant brièvement l'impact de *L'Histoire des femmes*, de comprendre les enjeux qui accompagnent la notion de « création féminine ». Puis, par la mise en exergue de notre expérience personnelle, nous chercherons à mieux saisir la complexité de cette notion ainsi que son sens au sein de la société contemporaine.

La parole ici convoquée est le fruit d'une sensibilité parfois subjective, intime, mais elle donne à entendre une certaine intuition, un désir de cheminer dans les voies de la création qui accordent une véritable place aux expériences féminines sans l'auréole fantasmée du masculin.

Femmes artistes : héritières d'une histoire particulière

Si nous pouvons citer aujourd'hui plusieurs noms importants d'artistes femmes, il est plus difficile de reconnaître que la création féminine puisse être significative, exister en tant que réalité ou interrogée en tant que concept. Bien que le premier point semble être une évidence de nos jours, nous posons la même question que Linda Nochlin, féministe et historienne de l'art : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? »⁴

L'histoire de l'art révèle que, comme dans bien d'autres domaines, les femmes ont longtemps été mises à l'écart. En effet, celle-ci est curieusement silencieuse et prête à croire que les femmes n'ont été artistes qu'à partir du XX^e siècle. Ainsi, Simone de Beauvoir en fait l'analyse :

⁴ *Why Have There Been No Great Woman Artists?*, article publié pour la première fois dans le magazine américain *ArtNews*, vol. 69, n° 9, janvier 1971.

Leur sort [aux femmes] a été profondément lié à celui des lettres et des arts ; déjà chez les Germanes les fonctions de prophétesse, de prêtresse revenaient aux femmes ; parce qu'elles sont en marge du monde, c'est vers elles que les hommes vont se tourner quand ils s'efforcent par la culture de franchir les bornes de leur univers et d'accéder à ce qui est autre. Le mysticisme courtois, la curiosité humaniste, le goût de la beauté qui s'épanouit dans la Renaissance italienne, la préciosité du XVII^e, l'idéal progressiste du XVIII^e amènent sous des formes diverses une exaltation de la féminité. La femme est alors le principal pôle de la poésie, la substance de l'œuvre d'art ; les loisirs dont elle dispose lui permettent de se consacrer aux plaisirs de l'esprit : inspiratrice, juge, public de l'écrivain, elle devient son émule ; c'est elle souvent qui fait prévaloir un mode de sensibilité, une éthique qui alimente les cœurs masculins et ainsi elle intervient dans son propre destin : l'instruction des femmes est une conquête en grande partie féminine. [...] Être située en marge du monde, ce n'est pas une situation favorable pour qui prétend le recréer [...] À vrai dire, on ne naît pas génie : on le devient ; et la condition féminine a rendu jusqu'à présent ce devenir impossible.⁵

En réalité, plusieurs facteurs ont empêché les femmes de devenir artistes. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, il leur fut interdit l'accès aux études secondaires et supérieures. Elles ont été mariées jeunes, puis enfermées, tenues par leurs rôles de mères et d'épouses, obligées d'éduquer leurs enfants et de tenir la maison familiale, peu considérées comme des êtres autonomes. Hormis la présence de quelques écrivaines ou poètes, l'histoire des intellectuels précédant le XX^e siècle qui nous est transmise semble essentiellement avoir été menée par des hommes :

Les groupes dominants (de race au sens social, de classe et avant tout de sexe) imposent leurs définitions de la légitimité et leurs conceptions du monde comme neutres et universelles : l'histoire des arts est celle de l'art occidental masculin, auquel on annexe parfois les arts premiers, les musiques d'ailleurs ou l'écriture féminine – des arts « autres », « différents », supposant un référent implicite.⁶

Il reste très peu de traces de l'histoire des femmes : peu de figures réelles de femmes nous sont parvenues. Michelle Perrot, dans *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*⁷ justifie ce vide par plusieurs raisons :

- Tout d'abord car le masculin pluriel est employé en cas de mixité – le « ils » dissimule « elles » - et qu'ainsi, la distinction ne se faisant pas, les femmes étaient oubliées dans les masses ;

⁵ Simone de Beauvoir [1949], *Le Deuxième sexe*, t. I, Éd. Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1976, p.226-227.

⁶ Hélène Marquié, « Pour sortir le corps d'un imaginaire androcentré : impasses et stratégies » dans *Création au féminin*, vol. 2 : *Arts visuels*, textes réunis et présentés par Marianne Camus, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, coll. « Kaléidoscopes », 2006, p.16.

⁷ Paris, Éd. Flammarion, 1998.

- Ensuite car en se mariant, les femmes perdaient leur nom et il est très difficile aujourd'hui de reconstituer des lignées féminines (le nom qui est transmis est seulement celui de l'homme) ;
- De plus, les traces sont très inégales : celles des gens aisés persistent d'avantage que celles des gens pauvres et il en est de même pour les sexes (si l'homme est célèbre, ses papiers seront conservés mais pas ceux de sa femme) ;
- L'intérêt a peu été porté sur les archives privées, en particulier celles des gens ordinaires et qui plus est des femmes ;
- Enfin, parce que les femmes elles-mêmes ont eu tendance à s'autodétruire, ayant l'impression que leur vie ne valait pas grand-chose, ou par peur que n'y soit jeté un regard discret : de nombreuses femmes en fin de vie ont brûlé les papiers témoignant de leur expérience et de leur parcours.

Tandis que les hommes sont reconnus comme des individus, qu'ils ont des noms – certains sont grands (« de grands hommes ») –, les femmes apparaissent confusément dans la pénombre de groupes obscurs. Ainsi, étant donné que les femmes sont moins vues, nous en parlons peu. Les femmes elles-mêmes ont laissé peu de traces directes, écrites ou matérielles. Leur accès à l'écriture a été plus tardif, leurs productions domestiques ont été rapidement consommées ou plus aisément détruites. Virginia Woolf émet, à ce propos, une hypothèse intéressante : « Vraiment, j'aimerais aller jusqu'à supposer que cet "anonyme", qui a écrit tant de poèmes sans les signer, était souvent une femme. »⁸

Dans le domaine de la création scénique, les traces des représentations passées sont quasi-inexistantes. En effet, si les spectacles se filment aujourd'hui, durant des siècles seuls quelques écrits de metteurs en scène, de producteurs, de critiques ou de spectateurs témoignaient du vécu d'une pièce. Il est particulièrement difficile aujourd'hui de témoigner de la place qu'auraient tenu les

⁸ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, 10/18, Éd. Denoël, coll. « Bibliothèques », 1992, p. 74.

femmes dans ce domaine artistique. Josette Féral indique néanmoins, dans la conclusion de son ouvrage *Mise en scène et jeu de l'acteur : voix de femmes*⁹, que :

Les femmes ont toujours été présentes sur la scène depuis les origines. Si leur implication dans toutes les formes théâtrales a autrefois été occultée, désormais, elle se voit mise en lumière au fur et à mesure que les recherches se développent sur le sujet. Actrices, directrices de compagnie ou encore dramaturges, elles ont exercé les métiers du spectacle à des titres divers et furent très présentes sur la scène théâtrale. [...] Du côté français, on peut citer, parmi les pionnières, Marie-Catherine de Villegieu (auteure en 1662 de la tragi-comédie *Manlius Torquatus*) ou Mme de Graffigny (auteure en 1770 de *Génie*, jouée à la Comédie-Française).¹⁰

Force est de constater que la situation aujourd'hui s'est améliorée. En France, comme l'affirment Delphine Naudier et Hyacinthe Ravet dans l'article *Création artistique et littéraire*, « le XX^e siècle [...] est celui de la reconnaissance symbolique et professionnelle des créatrices féminines. »¹¹ Plusieurs facteurs ont agi en faveur de l'augmentation du nombre de femmes artistes :

- L'évolution des structures (scènes, festivals...), grâce à la politique menée par André Malraux et Jeanne Laurent. Cette dernière, jusqu'en 1952, entama une première décentralisation théâtrale avec la création de cinq Centres Dramatiques Nationaux dans les villes de province où des compagnies se sont implantées depuis 1942 ;
- L'accroissement du temps de loisir et ainsi la naissance du monde amateur ;
- La multiplication des moyens de communication qui ont permis une meilleure diffusion des œuvres d'art.

Plus largement, les femmes ont acquis des droits importants. Notamment le droit de vote, c'est-à-dire le droit à la parole et à l'expression des idées, accordé aux femmes en France par l'ordonnance du 21 avril 1944 et qu'elles ont exercé pour la première fois le 20 avril 1945. Plus tard encore, le droit des femmes à disposer de leur corps : la légalisation de la contraception médicalisée par la Loi Neuwirth en 1967, et la légalisation de

⁹ *Entretiens*, t. III, Canada, Éd. Québec Amérique, 2007.

¹⁰ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, *Entretiens*, t. III : *Voix de Femmes*, Canada, Éd. Québec Amérique, 2007, p. 541-542-543.

¹¹ *Femmes, genre et sociétés : l'état des savoirs*, sous la direction de Margaret Maruani, Paris, Éd. La Découverte, 2005, p. 414.

l'avortement par la Loi Veil de 1975, sont des acquis importants. Les féministes agissent alors pour un plus grand pouvoir d'expression et de possession de leur corps. Les femmes ne sont plus dépendantes de leurs capacités biologiques mais les dominent et ainsi peuvent s'en libérer. Elles deviennent actrices de leurs vies, s'imposent dans des domaines nouveaux, sortent des maisons et investissent des territoires inédits.

À partir de l'émergence des mouvements féministes, les femmes s'emparent du monde artistique. Elles sont de plus en plus nombreuses à devenir écrivaines, metteuses en scènes, artistes plasticiennes, cinéastes. La question de la création au féminin naît lors des révoltes féministes, tandis que les femmes s'imposent et tiennent à intégrer de nouveaux rôles. Ainsi sont apparus des visages différents qui ont amené un nouveau souffle à la création. Le théâtre participe de la remise en question de la société et les femmes y portent leur parole et s'expriment en affirmant ainsi leur rôle au sein de la collectivité. L'art devient un moyen d'action, une arme et notamment celle des femmes, le monde du théâtre est témoin de la libération des femmes par les femmes :

Les artistes investissent autant la scène que l'écriture. Les mouvements qu'elles mettent en place luttent non seulement contre l'inégalité dont elles sont victimes, mais surtout contre l'occultation et le silence auxquels ont été vouées leurs œuvres, pour ne rien dire de leur exclusion de l'Histoire.¹²

Cependant, le rapport d'étape¹³ établi en mai 2006 par Reine Prat, pour le ministère de la Culture, prouve bien que, en France, rien n'est encore acquis et le constat est pénible : si le nombre de femmes reconnues comme artistes s'est agrandi, il reste des inégalités marquées entre les sexes dans le monde culturel. Ce rapport fait un double constat :

- Le premier constat énonce que la direction des théâtres, des institutions musicales, des établissements d'enseignement, etc. est majoritairement détenue par des hommes ;

¹² Josette Féral, *op. cit.*, p. 545.

¹³ « Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant. Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilités, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation ». Consultable sur le site du ministère : www.femmes-egalite.gouv.fr.

- Le second constat affirme que 97 % des musiques que nous entendons dans nos institutions ont été composées par des hommes, 94 % des orchestres programmés sont dirigés par des hommes, 85 % des textes que nous entendons ont été écrits par des hommes, 78 % des spectacles que nous voyons ont été mis en scène par des hommes et que 57 % ont été chorégraphiés par des hommes.

Plus clairement, Reine Prat constate que non seulement les postes de directions sont attribués aux hommes mais que même l'art dans ses représentations est majoritairement masculin.

La création au féminin : sortir des carcans imposés.

Aujourd'hui, nous serions tentés de croire que pour libérer les créatrices des pressions sociales et leur permettre d'investir les territoires qu'elles souhaitent, nous devrions nous libérer d'une vision sexuée du monde. La bipolarité homme/femme semble défavoriser en de nombreux points les femmes et les exclure en grande partie des rôles principaux. Si notre vision de la création au féminin s'arrête à ce simple constat qu'une créatrice femme l'est de par son sexe, nous acceptons ainsi tout ce qui a agi en faveur de son asservissement.

La lecture des rapports de sexe influe directement sur la création. Nous ne pouvons résoudre la question de la création au féminin sans poser celle du genre. La notion de genre invalide la bipolarité homme/femme en émettant le principe que le sexe est également une réalité sociale. Le genre est culturel, un système de codes et de représentations qui entraînent l'individu à se former à l'image correspondante à son sexe. L'éducation, l'institution, les modèles sociétaux engendrent la structuration des comportements de chacun(e)s. Si Simone de Beauvoir ne cite jamais ce terme dans son ouvrage, elle est sans doute à l'origine de la pensée du « genre », émettant l'idée que l'homme ou la femme soient définis en fonction des

cadres sociaux, politiques, éducationnels. Nous sommes, par nature, des individus et devenons, par culture, des êtres sexués.

Les théories actuelles tendent donc à poser la question sous cet angle : la création a-t-elle un genre ? En effet, la question de la création au masculin s'est très rarement posée : cela révèle tout à fait combien le « féminin » reste une catégorie à part. Interroger la notion de création sous l'angle du « genre » permet justement de briser la frontière féminin/masculin et de consulter hommes et femmes à ce sujet. Virginie Despentes, dans le dernier chapitre de l'ouvrage *King Kong Théorie* rejoint cette position :

S'affranchir du machisme, ce piège à cons ne rassurant que les maboules. Admettre qu'on s'en tape de respecter les règles des répartitions des qualités. Système de mascarades obligatoires. De quelle autonomie les hommes ont-ils si peur qu'ils continuent de se taire, de ne rien inventer ? De ne produire aucun discours neuf, critique, inventif sur leur propre condition ? À quand l'émancipation masculine ? [...] LEMMY CANTONA BREILLAT PAM GRIER HANK BUKOWSKI CAMILLE PAGLIA DENIRO TONY MONTANA JOEY STARR ANGELA DAVIS ETA JAMES TINA TURNER MOHAMED ALI CHRISTIANE ROCHEFORT HENRI ROLLONS AMELIE MAURESMO MADONNA COURTNEY LOVE LYDIA LUNCH LOUISE MICHEL MARGUERITE DURAS CLINT JEAN GENET... Question d'attitude, de courage, d'insoumission. Il y a une forme de force, qui n'est ni masculine, ni féminine, qui impressionne, affole, rassure. Une faculté de dire non, d'imposer ses vues, de ne pas se dérober. Je m'en tape que le héros porte une jupe et des gros nibars ou qu'il bande comme un cerf et fume le cigare. Bien sûr que c'est pénible d'être une femme. Peurs, contraintes, impératifs de silence, rappels à un ordre qui a fait long feu, festival de limitations imbéciles et stériles. Toujours des étrangères, qui doivent se taper le sale boulot et fournir la matière première en faisant profil bas... Mais, à côté de ce que c'est, être un homme, ça ressemble à une rigolade... Car finalement, nous ne sommes pas les plus terrorisées, ni les plus désarmées, ni les plus entravées. Le sexe de l'endurance, du courage, de la résistance a toujours été le nôtre. Pas qu'on ait eu le choix, de toute façon.¹⁴

En théorie, le genre semble une notion tout à fait libératrice. En pratique il est très complexe d'envisager la création sous cet angle. Lorsque nous avons mis en scène le spectacle *Femmes*, nous avons interrogé la dualité entre hommes et femmes en refusant de poser la question de l'homme. Il s'agissait alors de questionner la place des femmes dans la société, plus particulièrement leur rapport à l'image et aux représentations, en dehors de toute comparaison aux hommes.

¹⁴ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Éd. Grasset, 2006, p.154-155.

Nous désirions apporter une parole et travailler sur un spectacle qui nous appartiendrait entièrement : sortir de l'intime une création, développer notre propre regard sur une question qui nous touchait directement en tant que femmes d'une vingtaine d'années, européennes. Nous avons donc décidé de créer autour de ce thème : *Les représentations stéréotypées de la femme dans les sociétés occidentales*. Plus précisément, les pressions sociales et médiatiques qui poussent la femme à correspondre à une image imposée de la féminité, à la rendre conforme à un (arché)type de sa nature de femme : les idées préconçues inculquées dans l'éducation et par la société (une fille ne doit pas dire de gros mots, doit jouer à la poupée, doit savoir faire la cuisine, ne doit pas provoquer les garçons, ne doit pas s'habiller légèrement, doit apprendre à se maquiller, doit avoir les mains propres, doit s'épiler les jambes et les aisselles, ne doit pas parler trop fort, doit faire des régimes tous les étés, etc.) ainsi que les images modélisantes (trouvées dans les publicités, les magazines féminins, certains films, certains clips musicaux). Nous voulions poser la question des femmes qui, souvent inconsciemment, enregistrent et adaptent leur comportement afin de répondre à ce que nous attendons d'elles. Celles-là mêmes qui torturent (plus ou moins violemment) leur corps, étouffent certains désirs (culinaires, intellectuels, sexuels), et surtout inculquent à leurs propres filles les mêmes idées. Il s'agissait pour nous de mettre à jour cette dictature de l'image et de la questionner. L'objectif de cette création n'était pas d'être dans la moralisation mais plutôt de demeurer lucide.

Le spectacle posait la question sous un angle inhabituel et supposait que les femmes étaient seules coupables de leur asservissement à l'image (aucune comparaison n'est ici possible à faire avec les situations de femmes lapidées, battues, excommuniées, voilées...). Pourtant, force est de constater que si nous n'avons pas réussi à aller plus loin dans notre spectacle, c'est sans doute parce que nous avons refusé de poser la question de l'homme. Nous pensions

judicieux de questionner le seul rapport des femmes à leur image et de ne s'adresser, dans les questionnements posés, qu'à elles. Mais, issues d'une société patriarcale, notre regard ne pouvait se détacher entièrement d'une vision sexuée de la problématique et c'est par ce même regard que nous n'avons pu nous empêcher de représenter les femmes et leur féminité et que les spectateurs ont perçu notre création.

La création féminine devient une notion particulièrement complexe. Qualifier la création de « féminine » revient sans doute à imposer aux artistes femmes d'explorer les territoires qui leur sont sans cesse attribués et à nier l'évolution des théories à ce sujet. Poser la question de sa spécificité met surtout en exergue la flagrante différence de traitement insufflée aux femmes par rapport aux hommes. Et cela permet difficilement de se libérer des carcans et d'interroger autrement le rapport des artistes femmes à la création. Sauf en faisant directement débattre les artistes femmes sur le sujet, comme l'a fait Josette Féral dans *Mise en scène et jeu de l'acteur : voix de femmes*. Dans cet ouvrage, l'auteure répertorie vingt-neuf entretiens qu'elle a effectués avec autant de metteuses en scène contemporaines :

Beaucoup reconnaissent que leur vision ne peut échapper à ce regard féminin qui fait partie intégrante de leur identité, mais définir en quoi ce regard pourrait différer de celui d'un homme reste un exercice auquel nulle n'est prête à s'attaquer. En quoi ce regard féminin modifierait-il leur regard d'artiste ? La réponse est difficile. [...] Chercher les différences au niveau artistique se révèle donc un exercice stérile.¹⁵

La recherche de Josette Féral met surtout en exergue les discriminations : « Quand on leur demande si elles [metteuses en scène interrogées] ont pu être aux prises avec des formes de discrimination durant leur parcours d'artistes, toutes ont des exemples à apporter. »¹⁶

Créer au féminin signifie peut-être d'accepter d'intégrer des caractéristiques spécifiques, reconnues féminines, accepter de s'enfermer dans un cadre restreint et étroit. Créer au féminin n'est-ce pas, parfois, consentir à ne pas déborder, à ne pas dépasser les limites imposées ? Dire qu'une œuvre est féminine revient à dire qu'elle est

¹⁵ Josette Féral, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶ *Ibid.*, p. 32.

différente, sans doute très jolie, douce, gracieuse... mais pas vraiment dangereuse. Au même titre qu'elles entrent dans les jeux de séductions et façonnent leur image selon la volonté de la société, les femmes investissent l'art par la petite porte, refusant de se faire trop imposantes, peinant à assumer le pouvoir qu'elle possède. Le monde de l'art n'évolue pas plus rapidement que ceux qui l'entourent. Il est surtout révélateur et prend parfois le rôle d'interrogateur :

Si les rapports sociaux de sexe et les schèmes sociaux qu'ils induisent déterminent la légitimité des œuvres en matière artistique, plus grave, ils sont, en amont, structurants au sein même des processus de création. Artistes, chercheuses, femmes au quotidien, nous devons assumer des paradoxes – parfois des impasses – qui résultent des structurations de nos cultures androcentrées.¹⁷

En tant que créatrice, nous pouvons témoigner de notre rapport à la représentation et ainsi comprendre les enjeux de la spécificité de la création féminine. Bien que la théorie du genre nous apparaisse grandement intéressante dans la remise en question de notre lecture des rapports de sexe, dans la mise en exergue d'une nécessité à réinterroger ces mêmes rapports, nous sommes intimement convaincue de ne pas en pratique adhérer entièrement à cette vision. Il nous semble que les hommes et les femmes possèdent des regards différents, des sensibilités particulières :

C'est plutôt bien qu'il y ait des différences. Simplement il faudrait que l'Autre ait sa place et non pas celle qu'on lui demande de tenir pour être reconnue. La différence est toujours positive. Si ça se perd, ce sont les femmes qui y perdent. Plus il y aura de la place pour le féminin, plus il y aura de la place pour les deux. L'équité, oui, mais à condition qu'il reste les deux particularités. Il faut penser, désirer, reconnaître les sensibilités inhérentes à chaque sexe.¹⁸

La théorie du genre permet surtout de ne pas enfermer l'un(e) et l'autre dans des définitions figées de leurs particularités.

Être femme est un choix. Créer au féminin est une nécessité. Affirmer notre position de femme n'est pas une particularité mais un désir profond. La parole que nous manifestons n'est pas revendiquée dans sa différence mais dans son individualité et son identité. Nous ne

¹⁷ Hélène Marquié « Pour sortir le corps d'un imaginaire androcentré : impasses et stratégies » dans *Création au féminin, volume 2 : Arts visuels, op. cit.*, p. 15.

¹⁸ Michèle Foucher, *Metteuses en scène : le théâtre a-t-il un genre ?*, revue *Outre Scène*, n° 9, Strasbourg, mai 2007, p. 23.

prétendons pas forcément à un discours féministe, défenseur de droits, mais à l'expression de notre liberté de créatrice. L'intérêt n'est pas de nous justifier mais plutôt de témoigner, de dire, de proposer, d'imaginer. Notre voix, notre corps, notre sensibilité nous sont propres. Nos idées, notre discours, se construisent en fonction de notre parcours, de notre évolution, de nos remises en questions, de nos doutes, de notre devenir. Avons-nous un regard féminin dans l'expression artistique ? Sans doute et cela nous convient. Cependant, notre conscience ne nous délivre aucune obligation, aucune pression. Notre sensibilité nous mène sur les chemins qui nous inspirent et notre défi s'avère être de ne pas censurer nos élans et nos inspirations artistiques.

Références bibliographiques :

- Beauvoir, Simone (de) [1949], *Le Deuxième sexe*, t. I et II, Éd. Gallimard, coll. Folio/Essais 1976.
- Butler, Judith, *Le Pouvoir des mots, politique du performatif*, Paris, Éd. Amsterdam, 2004.
- Idem, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, Éd. La Découverte / Poche, 2005.
- Camus, Marianne (textes réunis et présentés par), *Création au féminin, volume 2 : Arts visuels*, coll. « Kaléidoscopes », Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 2006.
- Despentes, Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Éd. Grasset, 2006.
- Féral, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens*, t. III : *Voix de Femmes*, Canada, Éd. Québec Amérique, 2007.
- Metteuses en scène : le théâtre a-t-il un genre ?*, revue *Outrescène*, n° 9, Strasbourg, mai 2007.
- Perrot, Philippe, *Le Travail des apparences : le corps féminin, XVIII^e-XIX^e siècle*, Éd. du Seuil, coll. « Points Histoire », 1984.
- Idem, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Éd. Flammarion, 1998.
- Woolf, Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, Éd. Denoël, coll. « Bibliothèques 10/18 », 1992.

Identité et altérité dans *La Vallée de la Jeunesse* d'Eugène¹

Brîndușa-Petronela IONESCU

Université « Al. I. Cuza » Iasi
brindusapi@yahoo.fr

Résumé : Écrivain suisse d'origine roumaine, Eugène réussit à transmettre par l'intermédiaire de ses écrits des informations sur la culture, la civilisation, les réalités de Bucarest. Le roman autobiographique *La Vallée de la Jeunesse* retrace l'histoire de l'intégration progressive de l'auteur dans un pays étranger. La personnalité du narrateur se dessine ainsi le long du récit par touches successives, suivant un critère chronologique, allant de la Roumanie de Ceausescu (ce qui nous aide à lui fixer une identité originaire) à la Suisse romande (ce qui nous permet d'analyser son intégration dans l'altérité).

Mots clés : identité, altérité, Roumain, Suisse, immigration

1. Quelques repères biobibliographiques

Né le 15 juillet 1969 à Bucarest, Eugène (Ionescu - nom de sa mère, et Meiltz - nom de son père), arrive en Suisse avec sa famille en 1975, à l'âge de six ans. Après des études de Lettres à l'Université de Lausanne en français, philosophie et histoire de l'art, il se consacre presque entièrement à l'écriture. Parolier et danseur pour le groupe de rock Sakaryn, chroniqueur à *Hebdo*, *24 Heures*, *Tracés*, *Nouveau*

¹ L'article est réalisé dans le cadre du Projet « Idées » 2008 n°. 842 « Dynamique de l'identité dans la littérature francophone européenne », financé par CNCSIS et UEFISCSU.

Quotidien, collaborateur régulier au *Temps*, à Genève et pigiste dans de nombreux quotidiens romands, il participe également à l'émission radiophonique « La soupe est pleine » (à la Radio Suisse Romande).

En tant qu'écrivain, il réalise des pièces de théâtre (*Le Dé à une face*, 1995 ; *Dorothy et Portraits de famille*, 1996 ; *Cent pas et la passerelle*, 1997 ; *À l'ouest des légendes*, 1998 ; *Rame*, 2008), des nouvelles (*Quinze mètres de gloire*, 1995 et *L'Ouvre-boîte*, 1996), des romans et autres récits. Parmi ces derniers, on pourrait rappeler *Dorothy* (1996), *Mon nom* (récit écrit d'abord en roumain, qui reçoit le Prix de la revue [wwa] et de la Ville de La Chaux-de-Fonds, 1997), *La Mort à vivre* (1999), *Mange Monde* (2000), *Dans un livre, j'ai lu que...* (2001), *Hand Made Club* (2003) et *Pamukalie, pays fabuleux* (2003), où il imagine un guide de voyage d'un pays inexistant. En 2004 paraissent *Le Cirque pas possible*, *Sammy et Betty*, *Grands amours chez les petits-vivant* et *Les Mises en boîte*².

En 2007, dans la collection « Rétrovisseur », Eugène publie (aux Éditions Joie de lire) *La Vallée de la Jeunesse*, pour lequel il reçoit le Prix des auditeurs de la RSR, étant à la fois récompensé du « Coups de Cœur romand de Lettres frontières » (2008)³. Ce roman autobiographique illustre la vie d'un « petit lutin dans la peau d'un Suisse »⁴, autrement dit l'histoire de l'intégration progressive de l'auteur dans un pays

2 Pour plus de détails sur la vie et l'œuvre d'Eugène, à consulter A.-L. Delacrétaz, D. Maggetti, *Écrivaines et écrivains d'aujourd'hui*, Aarau, Sauerländer, 2002, p. 105 ; *Histoire de la littérature en Suisse romande*, sous la dir. de R. Francillon, vol. 4, *La Littérature romande aujourd'hui*, Lausanne, Payot, coll. « Territoires », 1999, pp. 192-193, 200-201, 440 ; *L'Hebdo*, Lausanne, no. 4, 2001 et no. 3, 2008/01/17, p. 70 ; *24 Heures*, Lausanne, 1998/01/24, 1998/05/05, 2001/05/31 ; 2008/05/02, p. 40 ; *Tribune de Genève*, 2000/11/18 ; J.-M. Olivier, *Lectures* (sur *Mange-monde*, *L'Ouvre-boîte* et *Mon nom* 2004/07/22, <http://www.jmolivier.ch/eugene.htm#eugene>. Voir aussi les sites Internet (consultés en novembre 2009) : <http://dbserv1-bcu.unil.ch/persovd/auteurvd.php?Code=&Num=1568> ; <http://icp.ge.ch/po/henry-dunant/IMG/pdf/Eugene-biobib.pdf> ; http://info.rsr.ch/fr/points-forts/Eugene_laureat_du_Prix_des_auditeurs_2008.html?siteSect=2011&sid=8913752&ckey=1207395318000 (2008/04/05) et http://www.bibliomedia.ch/de/autoren/Eugene_/423.html.

³ Voir « Prix des auditeurs 2008 à Eugène », [TSRinfo.ch](http://www.tsr.ch/index.html?siteSect=200001&sid=8936569), 2008/04/05, <http://www.tsr.ch/index.html?siteSect=200001&sid=8936569> (consultés en novembre 2009).

⁴ G. Adamo, « Un petit lutin dans la peau d'un Suisse », [TSRinfo.ch](http://www.tsr.ch/index.html?siteSect=200001&sid=8293286), 2007/10/08, (<http://www.tsr.ch/index.html?siteSect=200001&sid=8293286>) (consultés en novembre 2009).

étranger. Véritable « coffre de trésor »⁵, l'enfance – temps décisif pour la constitution de la personnalité humaine – est un sujet sur lequel on est invité à se pencher. L'écrivain choisit de raconter son passé suivant la mémoire affective, à travers vingt objets, les plus familiers, qui ont marqué sa jeunesse et ont traversé sa vie « pendant cinq minutes ou quinze ans »⁶ parce que les objets « parleront plus honnêtement de moi que je ne pourrais jamais le faire »⁷. Chacun de ces objets est au centre d'un petit tableau narratif à la première personne, structuré comme une nouvelle, avec son point d'orgue et sa chute, facile à lire, souvent amusant, malgré les thèmes sérieux abordés. Du côté du bien, il place des tomates lancées du balcon à Bucarest ; un paquet avec des cadeaux de Suisse ; un soldat en plastique trouvé par terre dans un parc de Lausanne ; des jouets avidement désirés ; un boguet ; le camion d'Apostrophes devant la maison de Simenon ; la révélation de la supériorité paternelle sur le Rubik's cube, etc. Du côté du mal se situent un manuel d'anatomie qui lui révèle les méfaits de la masturbation ; un abécédaire qui lui est retiré par la directrice de l'école ; un récépissé, témoin d'une humiliation maternelle, etc. Le portrait du narrateur se dessine le long du récit par touches successives, suivant un critère chronologique, allant de la Roumanie de Ceausescu – le pays lointain, resté en rêve – à la Suisse romande – le « mystérieux » « paradis du chocolat », situé « à droite » de l'Europe.

Lauréat de la Fondation Vaudoise⁸ pour la promotion et la création artistique (1998), Eugène a été aussi président de la Société Suisse des Écrivains (de 2000 à 2002). Résident à l'Institut Suisse de Rome entre 2007 et 2008 pour écrire un roman, l'auteur vit actuellement dans la région lausannoise et, depuis 2006, il anime un

⁵ « Les Meilleurs romans de la rentrée – B. Richard, Eugène », Librairie Payot, 2007/ 09, <http://www.payot.ch/fr/nosLivres/selections/payot-hebdo/meilleurs-livres-rentree-200709/critiques10-11.html> (consultés en novembre 2009).

⁶ Eugène, *La Vallée de la Jeunesse*, Lausanne, La Joie de lire, coll. « Rétrovisseur », 2007, p. 8.

⁷ *Ibid.*

⁸ Sur la Fondation Vaudoise pour la Culture voir le site Internet officiel, <http://www.fvpc.ch/web/information.asp> (consultés en novembre 2009).

atelier d'écriture à l'Institut Littéraire Suisse, situé à Bienne, s'agissant en fait d'une Haute École pour apprendre à écrire⁹.

2. À la recherche d'une identité lointaine

Le thème de l'identité et de l'altérité est devenu un sujet de prédilection, presque une obsession en Europe pendant les deux derniers siècles, ce qui a suscité de nombreux ouvrages intéressants¹⁰. Eugène exploite ce thème dans son roman autobiographique, *La Vallée de la Jeunesse*, tout comme dans *Mon nom*¹¹. Même s'il vit depuis longtemps en Suisse et qu'il écrive plutôt en français, Eugène reste un écrivain d'origine roumaine qui réussit à transmettre par l'intermédiaire de ses écrits des informations sur la culture, la civilisation, les réalités de son pays natal. En parlant d'identité, on fait référence à la langue, au nom, à la filiation et à l'espace originaire qui aident à la définition intérieure d'un individu.

Véhicule et principale garantie de l'identité, la langue permet à l'être de s'inscrire dans une communauté sociale, contribuant à sa construction identitaire¹². Eugène exprime ses émotions, ses pensées dans une langue étrangère devenue sienne et parlée par lui davantage que le roumain. Il préserve pourtant dans son langage et sa manière d'écrire quelques traits spécifiques tel un certain « humour roumain », triste et noir, nourri de la détresse. « Les journalistes me disent souvent que j'ai gardé quelque chose de très roumain, ça doit être vrai. Peut-

⁹ Voir le site Internet dédié à l'atelier « Le Faiseur de mots », proposé par Eugène : <http://www.faiseur-de-mots.ch> (consultés en novembre 2009).

¹⁰ Dans les années '80-'90 du siècle passé, par exemple, on pourrait citer J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988 ; E. Hirsch, *Racisme, l'autre et son visage*, préf. de X. Thévenot ; postf. de M. Hannoun, Paris, Éd. Du Cerf, 1988 ; P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990 ; P.-A. Taguieff, *La Force du préjugé. Essai sur le racisme et des doubles*, Paris, La Découverte, 1988.

¹¹ *Mon nom* relate l'histoire d'un homme (sans nom) de soixante-trois ans qui part à la recherche de son passé, ayant le vague pressentiment qu'il a commis un crime, il y a très longtemps, dont il ne sait plus rien. Dans son introspection il connaît deux handicaps : d'abord, ses jambes malades l'empêchent de marcher plus de deux cents mètres ; ensuite, étant étranger, il ne dispose que d'un réservoir de mots fort restreint : 1000 mots au maximum, ce qui limite son champ de vision et d'expression. Voir Eugène, *Mon nom*, Vevey, Éd. de L'Aire, 2005.

¹² G. Ferreol, G. Jucquois, (coord.), *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*, trad. par N. Farcaș, Bucarest, Polirom, coll. « Collegium. Sociologie, antropologie », 2005, pp. 328-339.

être le sens de l'absurde, la politesse du désespoir. », avoue l'auteur. Et pour confirmer ses dires, il rappelle le proverbe préféré de sa mère : « L'avenir nous sourit comme une tête de cheval mort »¹³, proverbe macabre et drôle à la fois, d'un humour parfois difficilement perceptible par les occidentaux. En ce qui concerne le nom, l'auteur a choisi de signer simplement Eugène. Facilement transcrit en français, ce prénom, tout comme le nom Meiltz, dévoile très peu son passé roumain, à la différence du nom de sa mère, Ionescu, aisément reconnu à l'étranger.

Quant à sa filiation, le narrateur en est déjà bien conscient dès l'âge de 15 ans : « Mes racines sont en Roumanie. Je connais ce terme, parce que on en a parlé avec les copains. Les racines signifient le lieu de naissance. »¹⁴ Ce dernier, en tant qu'espace référentiel, entre en relation avec l'identité personnelle, tout en la développant ou l'asservissant. L'espace ne peut pas être conçu seulement dans son contexte physico-géographique, mais il présente de l'intérêt aussi pour l'imagologie qu'il entraîne, pour les stéréotypes et les réalités nationales qu'Eugène évoque dans une perspective helvète-roumaine. Par une série d'analepses, le narrateur se met dans la peau de son personnage, le cadet de la famille Meiltz, pour remémorer la vie dans un pays que les yeux de l'adulte suisse perçoivent comme pauvre et injuste : la peur et la pénurie y règnent ; les magasins sont vides et les queues interminables¹⁵ ; la bureaucratie est difficile à dépasser. La punition de ceux qui jettent par terre les portraits omniprésents du dictateur, les écoutes des conversations téléphoniques certifient le contrôle exacerbé exercé par les communistes de plus en plus haïs par la population. Pourtant, la joie des gamins, qui s'amusaient à lancer des tomates sur

¹³ Voir J. Pidoux, « Qui l'eût cru, l'avenir sourit à Eugène », in *24 Heures*, 2008/ 05/ 01, http://archives.24heures.ch/VQ/LA_COTE/-/article-2008-05-70/plusieurs-milliers-de-personnes-ont-manifeste-hier-dans-le-pays-a-l8217occasion-du-1er-mai (consultés en novembre 2009).

¹⁴ *La Vallée de la Jeunesse*, p. 117.

¹⁵ « - Moi, la semaine passée, j'ai fait la queue pendant deux heures pour un paquet de sucre et un cageot de tomates » avoue une dame, en réaction contre la bataille aux tomates déclenchée par Eugène et son frère, Alexandre. (*La Vallée de la Jeunesse*, p. 16) À la poste « une longue file d'attente nous accueille. [...] Il faut dire qu'à Bucarest, grand-mère Clarisse fait des files d'attente pour tout : les tomates, le beurre, le sucre, la viande. Et même pour le savon, des fois ». (*Ibid.*, p. 37)

les passants, tout comme l'image des « danseuses habillées à la mode des campagnes avec des foulards colorés et des chemises brodées » ou le plaisir de manger un « bortsch bien gras »¹⁶ colorent un peu l'atmosphère grise du Bucarest des années '70 du siècle passé et offrent de bons souvenirs à l'écrivain.

Le regard naïf, mi-adulte mi-enfantin du petit, sur la vie à Bucarest, est influencé par les apparences esthétiques ou par l'attitude des adultes qui l'entourent, lui étant encore incapable de saisir objectivement l'importance ou la gravité des situations auxquelles il assiste. C'est ainsi que, pour lui, à l'âge de 7 ans, Ceausescu apparaît comme un homme à « l'air gentil » qui « fait plein de choses »¹⁷. Eugène est fasciné par un portrait du dictateur :

[Ceausescu] se penche sur des enfants de mon âge qui l'embrassent ; on comprend qu'il est en train d'ouvrir une nouvelle école. Un autre le montre juché sur un tracteur en train de labourer la Roumanie [...]. Sur un troisième, [...] [il] applaudit simplement un groupe de danseuses.¹⁸

La même perception admirative est illustrée à l'occasion de la rentrée, quand l'enthousiasme d'aller à l'école et de porter l'uniforme au pantalon bleu marine et à la chemise à petits carreaux bleus et blancs pousse l'écolier à rêver : « Peut-être que Ceausescu va accueillir tous les élèves comme sur l'affiche que j'ai vue en ville »¹⁹ et « me donnera une médaille »²⁰ pour le devoir bien fait. Plus tard, quand toute la famille Meiltz est déjà en Suisse, en entendant à la télé qu'un tiers de la capitale a été rasé par l'ordre du président pour faire construire le Palais du Peuple, le garçon, au lieu de saisir la gravité de la situation, en est fier et exclame : « -Mais alors [...] la Roumanie va ss...ssse retrouver dans le Livre des Records ! C'est génial ! »²¹

Pourtant, le gamin arrive à percevoir lui aussi, concrètement, même si à un niveau réduit à son univers enfantin, l'oppression du régime, se rendant compte de la raison pour laquelle « ça a l'air

¹⁶ *Ibid.*, p. 44, 46.

¹⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁰ *Ibid.*, p. 45.

²¹ *Ibid.*, p. 94.

vachement grave d'être communiste »²². Il n'est pas avec ses parents en Suisse parce que les communistes « ne permettent jamais à des familles entières de sortir. [...] Les enfants doivent rester au pays. Comme ça, les parents sont obligés de rentrer »²³. Autrement dit, le contact avec l'altérité, avec l'Occident, est condamnée par les autorités de Bucarest, de peur que les idées démocratiques ne pénètrent et ne détruisent « l'identité » communiste que l'on avait imposée aux gens. De plus, à cause d'une directrice gardienne des valeurs communistes, l'abécédaire de l'écolier, « propriété de l'État Roumain », lui est confisqué et il ne peut plus aller à l'école, en représailles à la « trahison » de ses parents qui ont fui la Roumanie. La scène de l'école, quand la directrice l'appelle pour le chasser, lui reste fortement imprimée dans la mémoire, ce qui explique sa quasi-réticence à l'écoute de son nom entier. Le régime devient dangereux même pour l'enfant, c'est pourquoi « il faut que je quitte ce pays avant que les communistes ne me piquent [aussi] mes voitures et mon bulldozer »²⁴.

Le passé roumain d'Eugène nous aide à lui fixer une identité originaire, tandis que son arrivée en Suisse nous permettra d'analyser son intégration dans l'altérité, que ce soit l'autre pays, l'autre culture (occidentale). L'appartenance à une nation rongée par le communisme a laissé son empreinte sur le petit Meiltz, rendant assez délicate sa première rencontre avec l'étrangeté.

3. Le contact avec l'altérité

Le contact avec l'autre (étranger, immigré ou marginal) a beaucoup changé à l'époque contemporaine, car « il n'y a plus d'affrontement symbolique, réglé par la religion. Ni [...] un affrontement réel de destruction. [...] Les sociétés occidentales ont plutôt réduit la réalité de l'autre [...] par assimilation culturelle »²⁵. C'est ce qui arrivera

²² *Ibid.*, p. 39.

²³ *Ibid.*, p. 32.

²⁴ *Ibid.*, p. 49.

²⁵ J. Baudrillard, M. Guillaume, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes & Cie, 1994, p. 11.

aussi à l'écrivain roumain : il sera assimilé par la culture hétérogène suisse.

Cependant, son chemin vers la maturité est semé d'embûches. Les premières années surtout, son intégration dans l'Helvétie riche et policée s'avère, selon la confession du narrateur, compliquée parce qu'il souhaite être comme les autres Suisses, tout en étant très différent : un étranger qui doit « éviter de trop raconter d'où je viens, parce que je suis réfugié politique »²⁶ et qui a renoncé à sa nationalité roumaine²⁷. La Confédération stricte et vigilante – avec ses gens discrets et calmes, avec sa « police des pantoufles » et sa « police des Panthères roses » – réclame à ses hôtes une adaptation rapide et aux exilés, comme la famille Meiltz, de la précaution dans leurs actes (« Rien voler, rien casser. Sinon, la police nous expulsera du pays. »²⁸). Lui, Eugène est en décalage par rapport à la langue française et aux nouvelles coutumes suisses, puceau et sans copines. Il ne se débrouille pas avec les « randonnées » parce que les Roumains « ne savent pas comment se chausser en montagne »²⁹ ; il n'est pas habitué avec les plats suisses. Son double handicap, qu'il essaie de surmonter, le rend encore plus différent aux autres et le marginalise : il bégaie « comme un monstre » depuis l'enfance, ce qui le gêne quand il veut communiquer avec ses collègues ou avec les filles, et il est atteint de polyarthrite juvénile depuis l'âge de 12 ans, l'empêchant de pratiquer des sports et jouer, comme les enfants de son âge, le faisant se sentir comme un vieillard.

La Suisse moderne, « libre », « civilisée » et comparée par le narrateur à un « paradis », où il n'y a pas de communistes, marquée par une forte industrialisation, par le transport et l'urbanisation de masse, permettra toutefois à ses gens de « cohabiter, se côtoyer sans se voir, échanger sans commercer, se rencontrer sans s'affronter »³⁰.

²⁶ *La Vallée de la Jeunesse*, p. 117.

²⁷ Par le renoncement à leur nationalité roumaine, les époux Meiltz ne renient pourtant pas leur origine, mais la cachent, acte rencontré encore, de nos jours chez, les Roumains vivant à l'étranger, comme une réminiscence de la période communiste.

²⁸ *La Vallée de la Jeunesse*, p. 117.

²⁹ *Ibid.*, p. 77.

³⁰ *Figures de l'altérité*, p. 13.

Autrement dit, l'altérité n'entraîne pas pour Eugène seulement des rapports interhumains, mais une multitude d'autres interactions quotidiennes, qui résolvent la question de ce qu'Emmanuel Kant appelle l'« insociable sociabilité ». De nouvelles figures de l'altérité se dessinent actuellement dans les sociétés occidentales et se profilent à l'horizon des développements techniques : machines intelligentes et autonomes, la radio, la télévision, le cinéma, le réseau téléphonique³¹. Tous ces moyens de communication semblent rendre bien l'identité de l'émetteur, pourtant ils gardent « une position de spectralité », la communication avec eux étant partielle³² parce que les machines ne sont qu'un « artefact de l'altérité ». Un traitement industriel des différences apparaît alors dans la Confédération, mais « différences sans signification, monotones, poussière. Rencontres et échanges innombrables, fractals, spectraux, sans altérité mise en jeu et donc sans risque d'altération »³³. Ce type de société et cette manière de traiter l'altérité, ainsi que le caractère ouvert du jeune Roumain, l'aident à s'adapter à l'étranger, à « embrasser » l'altérité. Il ne refuse pas l'autre, il ne repousse pas ce qui appartient à une culture nouvelle ou à un mode de pensée distinct. « Accueillir le dehors », c'est d'ailleurs « un geste fondamental de toute éthique »³⁴ et de cette façon Eugène refuse à la communauté suisse l'imposition d'une frontière infranchissable. Sa vie change ainsi complètement dans les années '90 : il ne bégaie plus, sa polyarthrite cesse de se manifester, il a une copine et il fonde un groupe de rock, *Sakaryn*, pour lequel il danse³⁵ et écrit des chansons. Il s'est bien adapté à l'étranger et de chers souvenirs s'installent dans sa

³¹ Le petit Eugène est ébloui par une culture marchande terriblement aguicheuse et découvre un pays où la télévision est en couleurs et a une télécommande sans fil, où au-dessus de la cuisinière se trouve une hotte et sur le palier un vide-ordures. De plus, là-bas « on lève le store métallique avec une manivelle située à côté de la fenêtre », « la chasse d'eau n'est pas un bout de bois attaché à une chaîne rouillée, mais un joli levier qu'on soulève délicatement », et dans les magasins de Lausanne « y a toute la vie ». (*La Vallée de la Jeunesse*, pp. 51-52, 60, 68)

³² *Figures de l'altérité*, pp. 19-43, 111-128.

³³ *Ibid.*, p. 13.

³⁴ Affirmation de J.-J. Desanti dans un entretien, in *Le Monde*, 1992/03/10.

³⁵ « Je ne buvais pas, je ne prenais pas de produits stupéfiants, mais je dansais comme un assoiffé », avoue Eugène. (Voir J. Pidoux, art.cit.).

mémoire, marquant son évolution : les rencontres au sein de sa famille francophile, les chansons d'Eddy Mitchell, les livres de Simenon et du « rendez-vous incontournable » qu'était « Apostrophe », l'émission de Bernard Pivot, sa première montre Ebel en valeur de 1850CHF gagnée à un concours d'écriture.

Devenu écrivain, Eugène commence à voyager dans le monde entier. La liaison permanente avec des civilisations, races et langues variées l'inspire, l'aide à se forger une vision complexe de la vie, de lui-même et des autres. Le voyage effectif ou littéraire est un genre de subterfuge, une aventure de l'inconnu, qui, par le fait qu'il permet la découverte et le contact avec d'autres pays et cultures, tout en identifiant les ressemblances et les différences, implique aussi une analyse de point de vue de l'identité et de l'altérité³⁶. Dans son livre *Nous et les autres*, Todorov³⁷ propose même une classification des voyageurs. On a ainsi l'assimilateur (celui qui voyage pour assimiler l'autre culture), le profiteur (c'est le commerçant qui voyage sans avoir de rapports à l'autre dans son originalité et son authenticité), le touriste, l'assimilé (c'est celui qui pénètre vraiment une culture, qui adopte un mode de vie ; l'immigrant, en quelque sorte), l'exilé (politique ou non), l'allégoriste (qui prend l'étranger comme métaphore critique ; l'autre pays lui sert d'allégorie), le voyageur philosophique (à la manière de Montaigne, qui se propose de vérifier la variété), etc. Eugène s'identifie à la fois à l'assimilé et à l'exilé politique, mais aussi au touriste et au voyageur philosophique. La pédagogie du voyage et de l'espace étranger fortifie la personnalité de l'écrivain : le moi réussit à assumer et à intégrer pleinement son ombre, l'altérité objective, processus que Jung appelle « individuation » et dont le résultat est le moi orienté, individualisé, entier³⁸. Une dernière séquence d'introspection est rendue par le narrateur à la fin du roman : il s'agit de l'enterrement de son

³⁶ *Figures de l'altérité*, pp. 81-107.

³⁷ T. Todorov, *Nous et les autres*, Paris, Le Seuil, 1988.

³⁸ C. G. Jung, *L'âme et le soi : renaissance et individuation*, trad. de l'allemand par C. Maillard, Ch. Pflieger-Maillard et R. Bourneuf, Paris, Albin Michel, 1990.

père, qui le met en contact avec la mort, annonçant à la fois la fin de la jeunesse.

À travers la danse, la musique, l'écriture et par son carnet de voyage – où il colle quelque chose qui lui rappelle les jours (une page de journal, une étiquette, une feuille brûlée, une page trempée dans la mer, etc.), Eugène essaie de circonscrire, avec une autodérision forcenée et sous un air faussement candide, son expérience de l'exil, marquée par des antithèses étonnantes, par un court passé roumain inoubliable. Souvenirs d'un enfant, construction d'un adulte, *La Vallée de la Jeunesse* est finalement un voyage de la jeunesse, qui illustre le rapport identité – altérité sous plusieurs aspects, tout en éclaircissant trois facteurs spatiaux essentiels à l'affirmation de l'identité d'un individu : il s'agit tout d'abord de l'intimité – y compris corps, vêtements, chambres, maison, ville, pays – en tant qu'espace où l'identité imprime ses marques personnelles, donnant ainsi une consistance au moi. À cela s'ajoute l'espace de l'altérité – qui inclut aussi une confrontation permanente avec l'autre – révélé à travers des voyages. Dernièrement, l'espace de la création permet l'analyse des mécanismes de production de l'œuvre et de ses interactions avec le milieu qui lui a donné naissance.

Références bibliographiques :

Livres

- Baudrillard, J., Guillaume, M., *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes & Cie, 1994.
- Delacrétaç, A.-L., Maggetti, D., *Ecrivaines et écrivains d'aujourd'hui*, Aarau, Sauerländer, 2002.
- Eugène, *Mon nom*, Vevey, Éd. de L'Aire, 2005.
- Idem, *La Vallée de la Jeunesse*, Lausanne, La Joie de lire, coll. « Rétroviséur », 2007.
- Ferreol, G., Jucquois, G. (coord.), *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*, trad. par N. Farcaș, Bucarest, Polirom, coll. « Collegium. Sociologie, anthropologie », 2005.
- Hirsch, E., *Racisme, l'autre et son visage*, Paris, Éd. Du Cerf, préface de X. Thévenot ; postface de M. Hannoun, 1988.

Histoire de la littérature en Suisse romande, sous la dir. de R. Francillon, vol. 4, *La Littérature romande aujourd'hui*, Lausanne, Payot, 1999.

Jung, C. G., *L'Âme et le soi : renaissance et individuation*, trad. de l'allemand par C. Maillard, Ch. Pflieger-Maillard et R. Bourneuf, Paris, Albin Michel, 1990.

Kristeva, J., *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

Ricœur, P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.

Taguieff, P.-A., *La Force du préjugé. Essai sur le racisme et ses doubles*, Paris, La Découverte, 1988.

Todorov, T., *Nous et les autres*, Paris, Le Seuil, 1988.

Journaux

L'Hebdo, Lausanne, no. 4, 2001 et no. 3, 2008/01/17.

Tribune de Genève, 2000/11/18.

24 Heures, Lausanne, 1998/01/24, 1998/05/05, 2001/05/31, 2008/05/02.

Ressources électroniques

Adamo, G., « Un Petit Lutin dans la peau d'un Suisse », *TSRinfo.ch*, 2007/ 10/ 08,
<http://www.tsr.ch/tsr/index.html?siteSect=200001&sid=8293286> (consulté en novembre 2009).

Olivier, J.-M., sur *Mange-monde*,
<http://www.jmolivier.ch/eugene.htm#eugene> (consulté en novembre 2009).

Pidoux, J., « Qui l'eût cru, l'avenir sourit à Eugène », in *24 Heures*, 2008/ 05/ 01, http://archives.24heures.ch/VQ/LA_COTE/-/article-2008-05-70/plusieurs-milliers-de-personnes-ont-manifeste-hier-dans-le-pays-a-l8217occasion-du-1er-mai (consulté en novembre 2009).

« Prix des auditeurs 2008 à Eugène », *TSRinfo.ch*, 2008/ 04/ 05,
<http://www.tsr.ch/tsr/index.html?siteSect=200001&sid=8936569> (consulté en novembre 2009).

http://www.bibliomedia.ch/de/autoren/Eugene_/423.html (consulté en novembre 2009).

<http://dbserv1-bcu.unil.ch/perso/dv/auteur/dv.php?Code=&Num=1568> (consulté en novembre 2009).

<http://www.faiseur-de-mots.ch> (consulté en novembre 2009).

<http://www.fvpca.ch/web/information.asp> (consulté en novembre 2009).

http://info.rsr.ch/fr/points-forts/Eugene_laureat_du_Prix_des_auditeurs_2008.html?siteSect=2011&sid=8913752&cKey=1207395318000 (consulté en novembre 2009).

<http://www.payot.ch/fr/nosLivres/selections/payot-hebdo/meilleurs-livres-rentree-200709/critiques10-11.html> (consulté en novembre 2009).

<http://icp.ge.ch/po/henry-dunant/IMG/pdf/Eugene-biobib.pdf> (consulté en novembre 2009).

La commémoration de la bataille des Plaines d'Abraham

Lucia ZAHARESCU

*Université « Lucian Blaga » de Sibiu
Mél : luciazaharescu@yahoo.com*

Résumé : Après les fêtes réussies du 400e anniversaire de la fondation de Québec en 2008, en janvier 2009 les esprits s'échauffaient autour du projet de la Commission des champs de bataille nationaux, organisme fédéral de la nation canadienne, qui visait la reconstitution, au mois de septembre, de la bataille des Plaines d'Abraham pour en marquer le 250e anniversaire. Certains s'y opposaient. D'autres considéraient qu'il n'y avait pas de raison de s'élever contre la commémoration. Notre communication se propose de passer en revue les échos de cette controverse tels qu'ils se sont retrouvés dans les médias francophones.

Mots clés : Québec (ville et province), Commission des champs de bataille, commémoration de la bataille des Plaines d'Abraham, reconstitution de la bataille, Moulin à paroles

I. La bataille n'aura pas lieu

Au mois de janvier 2009 la Commission des champs de bataille nationaux, organisme fédéral de la nation canadienne, exprime son désir de célébrer la bataille des Plaines d'Abraham de 1759, pour en marquer le 250^e anniversaire. Les esprits s'échauffent autour de ce projet. Cet anniversaire de la victoire des Britanniques sur les Français sur les Plaines d'Abraham soulève une vive controverse. Certains s'y opposent. D'autres considèrent qu'il n'y a pas de raison de s'élever contre la commémoration.

Quelle est la signification de cette date ? Ce jour du 13 septembre 1759 où les soldats français dirigés par Montcalm ont été vaincus par les Britanniques dirigés par Wolfe est l'une des grandes dates charnières de l'histoire du Canada. La bataille des Plaines est un épisode décisif du théâtre nord-américain de la Guerre de Sept ans (1756-1763), qui oppose notamment la France à l'Angleterre.

C'est le début de la fin de la Nouvelle-France. Le chevalier de Lévis sauvera l'honneur de la France en remportant la bataille de Sainte-Foy le 28 avril 1760; mais, bientôt, le gouverneur Vaudreuil scellera la capitulation finale à Montréal le 8 septembre suivant. Les alliés, les amérindiens, ont continué la guerre jusqu'à l'abandon définitif de 1763.

Toutes ces dates pourraient être l'objet de commémorations, mais le souvenir populaire s'est fixé sur celle du 13 septembre 1759. Elle a valeur de symbole. Québec était le siège du gouvernement de la colonie et la porte d'entrée du continent. Sa capitulation rendait la victoire britannique possible. Pour les Anglais du Canada, ce fut la pierre angulaire de ce qui allait devenir leur pays en mettant fin à l'empire qui s'étendait de Québec à la Nouvelle-Orléans et qui faisait obstacle à leur expansion vers l'Ouest. Pour les Québécois francophones, elle a la même importance que la déportation a eue pour les Acadiens. Pour les Français du Canada commençait alors une autre partie de leur histoire et le début de nouvelles et ardues batailles pour la reconnaissance de leurs droits et l'obtention d'un statut.

Ce 250^e anniversaire de la bataille des Plaines est l'occasion de se rappeler le passage du régime français au régime britannique. L'occasion de faire des bilans. Il faut le faire par la publication de livres, par des expositions, des conférences et des colloques, comme le préparent quelques institutions de Québec pour informer, faire comprendre et provoquer une réflexion sur le sens de cet événement. Mais la reconstitution de la bataille du 13 septembre ne peut être d'aucun apport valable à un tel exercice, d'autant plus qu'elle a été conçue dans une forme festive et commerciale¹

L'histoire-spectacle, la pseudo-reconstitution historique d'une scène de bataille n'est qu'un passe-temps pour ses amateurs, une occasion de s'amuser, voire une forme de loisir culturel dont, au surplus, l'aspect mercantile n'échappe à personne, opine le journaliste² qui rappelle ensuite que les malheurs vécus par les « Canadiens » alors étaient les malheurs de toutes les vraies guerres: villages et villes de

¹ Bernard Descôteaux, « Les 250 ans des Plaines - D'inutiles jeux de guerre », <http://www.ledevoir.com/2009/02/02/230923.html>

² *Ibid.*

Québec incendiés et bombardés, champs en culture détruits, bétail volé, meurtres, viols, pillage et famine. On connaît également le sort funeste réservé ensuite aux alliés amérindiens.

Qui est donc le malin se croyant original et finfinaud qui a eu l'idée, dans la foulée des fêtes réussies du 400^e anniversaire de la fondation de Québec, de transformer un événement historique déprimant pour les francophones d'Amérique en un party d'Halloween d'été? Ça n'est pas avoir l'esprit revanchard que de refuser cette mise en scène proposée par les messieurs de la Commission des champs de bataille. C'est prendre une revanche sur la défaite que d'avoir la dignité de refuser de la transformer en show touristique³.

Les principaux partis et organisations québécois ont exprimé aussi leurs mécontentement : Le Bloc québécois, Le Parti québécois, Le Réseau de résistance du Québécois, l'organisme Impératif français et la Société Saint-Jean-Baptiste. Le cinéaste Pierre Falardeau, porte-parole du Réseau de résistance du Québécois et le chef du RRQ, Patrick Bourgeois, ont lancé des appels à la violence. Le premier ministre du Québec, Jean Charest, s'est, lui aussi, montré froid face à la présentation de l'événement.

Pour calmer le jeu, l'agence fédérale responsable de l'événement, la Commission des champs de bataille nationaux, s'est proposé de repenser son programme de célébrations.

Le 30 janvier la Commission annonçait : « La reconstitution de la bataille des Plaines d'Abraham a été annulée à cause des risques pour la sécurité des participants »⁴. La Commission des champs de bataille nationaux (CCBN) a également annulé une série d'activités pour commémorer la Conquête, notamment un bal masqué. Le président de la CCBN, André Juneau a déclaré que le débat des dernières semaines a permis à l'agence fédérale de mieux saisir les sensibilités de la population à l'égard de sa programmation, critiquée pour sa dimension festive et politique. Il avait alors indiqué qu'il craignait pour la sécurité des participants, car des groupes souverainistes avaient promis de la casse. Il a aussi reconnu avoir sous-estimé la « sensibilité » des Québécois face à la Conquête.

Les amateurs d'histoire qui devaient reconstituer l'affrontement entre Wolfe et Montcalm sur les Plaines d'Abraham rendent les armes. Après avoir songé à recréer la célèbre bataille en Ontario ou aux États-Unis, ils ont finalement abandonné le projet. Reconstituer la bataille des Plaines d'Abraham en Ontario ou aux États-Unis n'aurait eu aucun sens selon le président de la Commission des champs de bataille nationaux, André Juneau.⁵

³ Denise Bombardier, « La défaite de Québec », <http://www.ledevoir.com/2009/01/31/230515.html>

⁴ Alexandre Robillard, « La reconstitution abandonnée », *LA PRESSE CANADIENNE*, <http://www.canoe.com/infos/dossiers/archives/2009/01/20090130-121820.html>

⁵ Martin Croteau, « La bataille des Plaines ne sera pas reconstituée ailleurs », www.cyberpresse.ca/22/03/2009

« La seconde bataille des Plaines d'Abraham n'aura donc pas lieu », écrivait Donald Charette dans *Journal de Québec*.⁶

En fait, elle s'est déroulée dans les médias plutôt que sur Grande Allée. La Commission des champs de bataille et son président, André Juneau, ont pris la seule décision sensée et responsable en battant en retraite dans ce projet de commémoration de la défaite française de 1759. Il est malheureux toutefois de constater que ce ne sont pas les arguments logiques ou à caractère historique qui ont forcé cette reddition, mais la crainte que cette reconstitution ne dégénère en une bataille rangée entre souverainistes et fédéralistes l'été prochain. Cela dit, il faut admettre que le projet piloté par la Commission était bien mal emballé, mal expliqué, abordait un événement tragique avec trop de légèreté et sentait par ailleurs le révisionnisme historique. Les autorités fédérales auraient dû détecter que le 250^e anniversaire de la Conquête allait soulever les passions et déclencher une résistance dans certains milieux.⁷

II. La bataille n'a pas eu lieu

Le 14 septembre le journal *Le Soleil* titrait : *La Bataille des Plaines n'a pas eu lieu*⁸.

Les controverses entourant une première forme de commémoration, de type grand jeu, et son annulation ont eu comme effet de susciter une autre forme de commémoration, le fameux Moulin à paroles, de 15h à 15h, les samedi et dimanche 12 et 13 septembre, dans un kiosque du parc emblématique de la ville de Québec. « Les milliers de spectateurs de différents horizons politiquement et culturels ont célébré l'histoire des gens d'ici, mettant de côté les railleries partisans et faisant toute la place à l'histoire et à la poésie » lisait-on sur le site personnel du journaliste québécois Patrick White⁹.

Celui-ci s'est avéré un événement positif et mémorable. On y a rappelé le séculaire combat de l'identité qui s'en est suivi après la bataille de 1759, par textes célébrant pour la plupart la survivance du français et l'éveil du sentiment nationaliste chez les vaincus de cette Bataille. Pour cette performance fort médiatisée, les quelque 100 lecteurs de tous horizons ont tenté d'honorer la devise « Je me souviens » en lisant près de 150 textes puisés dans la littérature historique de la Nouvelle-France et du Québec : des témoignages tirés des mémoires de personnages historiques (Cartier, Champlain, Lord Durham, René Lévesque, etc.), des extraits d'oeuvres

⁶ Donald Charette, « La Défaite des Plaines », <http://www.canoe.com/infos/chroniques/donaldcharette/archives/2009/02/20090216-163300.html>

⁷ *Ibid.*

⁸ Ian Bussière, <http://www.cyberpresse.ca/le-soleil/dossiers/bataille-des-plaines/200909/13/01-901302-la-bataille-des-plaines-na-pas-eu-lieu.php>

⁹ <http://patwhite.com/node/8351>

littéraires (Émile Nelligan, Germaine Guèvremont, Gabrielle Roy, Gaston Miron, Michel Tremblay et plusieurs autres), des oeuvres pamphlétaires (Michèle Lalonde ou les manifestes du Refus Global et du FLQ) et des ouvrages pratiques (des préfaces de *La flore laurentienne* ou de *L'Encyclopédie de la cuisine de Jehanne Benoit*). La chanson y trouva aussi sa place, souvent a cappella. Le Moulin à paroles s'est terminé sur des aires de fête nationale quand une foule de plus d'un millier de spectateurs a spontanément entonné la chanson *Gens du pays* de Gilles Vigneault. « Techniquement, la sobriété fut de mise mais la beauté des lieux et le temps généralement clément ont permis aux spectateurs de se brancher sur les voix et les mots en toute correspondance avec l'Histoire du Québec français » affirmaient, dans leur commentaire, Richard Baillargeon et Roger T. Drolet¹⁰.

Plusieurs milliers de spectateurs ont assisté à l'événement en vagues successives de gens qui allaient et venaient tout au long de cette longue nuit de paroles et de chants.

L'organisation de l'événement a été précédée par une série de controverses. Le maire de Québec, Régis Labeaume, a annoncé qu'il n'y participerait pas en raison de la présence de Patrick Bourgeois, du journal *Le Québécois* ; le gouvernement du Québec, le ministre Sam Hamad en tête, a annoncé par la suite qu'il boycotterait l'événement parce qu'on allait y lire le Manifeste du Front de libération du Québec (FLQ), écrit en octobre 1970 par les auteurs de l'enlèvement de l'attaché britannique James Richard Cross et que cela allait « faire l'apologie de la violence ». Il a été appuyé par M. Charest par la suite. Une petite subvention de 20 000 \$, engagée par Québec, a été retirée. De l'autre côté, plusieurs observateurs ont rappelé que le manifeste du FLQ fait partie d'un triste chapitre de l'histoire du Québec, qui a entre autres mené à la mort d'un homme, le ministre Pierre Laporte, assassiné par les felquistes pendant la crise d'octobre. Mais que « biffer un tel document équivaut un peu à nier un élément de notre histoire collective au Canada français » - affirmait Pierre Jury, le 9 septembre dans l'éditorial du journal *Le Droit*¹¹.

¹⁰ Richard Baillargeon et Roger T. Drolet, « Quand la parole est vecteur de mémoire », http://www.qim.com/nouvelles/archives_2009/20090914a.html

¹¹ Pierre Jury, <http://www.cyberpresse.ca/le-droit/opinions/editoriaux/200909/09/01-900206-il-fait-parler-ce-moulin-.php>

Le manifeste du FLQ ne vaut pas mieux que le rapport Durham, éminemment condamnable lui aussi, entre autres pour ses propos désobligeants envers les Canadiens-français, "peuple sans culture et sans histoire" qu'il proposa d'assimiler par une union du Bas et du Haut Canada. [...] Lire des textes signifiants de l'histoire du Québec sans mentionner Durham et le FLQ serait amputer une partie de l'Histoire. Les organisateurs, la metteuse en scène Brigitte Haentjens et les chanteurs de rap Sébastien Ricard et Biz, du groupe Loco Locass, sont des artistes qui ne sont pas tenus à la rigueur de nos historiens. Leur choix de parler du FLQ via son manifeste se défend.¹²

Le bilan de l'événement a été positif. « Galvanisés par une foule nombreuse et pacifique, les promoteurs du Moulin à paroles criaient victoire dimanche à l'issue du marathon de lecture de 24 heures tenu sur les Plaines d'Abraham à Québec » - lisait-on dans *LA PRESSE CANADIENNE* le 13 sept. 2009 sous la plume de Martin Ouellet qui remarquait ensuite : « Loin de jeter de l'ombre sur l'événement, le boycott du gouvernement Charest et la sortie intempestive du ministre Sam Hamad ont sans doute, selon les organisateurs, contribué au succès populaire du Moulin à paroles »¹³.

Le manifeste a été lu à deux reprises, samedi et dimanche, avec beaucoup d'emphase, par le chanteur et animateur Luck Mervil. Pour éviter tout élan d'enthousiasme déplacé et assurer un équilibre, la lettre désespérée du ministre Pierre Laporte à Robert Bourassa, peu avant son exécution par les felquistes, a été lue tout juste après le manifeste du FLQ.

En début de journée, la foule s'est comportée de façon respectueuse en applaudissant le descendant de James Wolfe autant que celui de Montcalm lors de la séquence traitant de la bataille des Plaines d'Abraham. Andrew Wolfe Burroughs s'attendait à être la cible d'un lanceur de chaussures lorsqu'il s'est présenté sur scène, samedi, sur les Plaines... « On sent, par la bouche des deux hommes magnifiés par la renommée de leurs ancêtres, que l'Histoire, avec un grand H, est revenue sur ses pas, très sobrement » notait Josianne Desloges, (*Le Soleil*), présentant la chronologie des moments forts de l'événement¹⁴.

Ces applaudissements nourris au premier texte plus sensible du Moulin à paroles ont donné le ton au spectacle qui s'est déroulé dans le calme devant un public qui écoutait attentivement toutes les interventions et accompagnait parfois les interprètes en chantant et tapant des mains durant les segments musicaux.

¹² *Ibid.*

¹³ Martin Ouellet (CP) – 13 sept. 2009 / *LA PRESSE CANADIENNE*

¹⁴ Josianne Desloges, <http://www.cyberpresse.ca/le-soleil/dossiers/bataille-des-plaines/200909/12/01-901167-au-fil-du-moulin-a-paroles.php>

M. Laval-Pineault maître de cérémonie du Moulin à paroles était par ailleurs fort satisfait de la foule présente sur les Plaines d'Abraham en affirmant : « À peu près 1500 spectateurs, c'est très bon, car on pensait qu'il y aurait environ 300 personnes. Dans un sens, la médiatisation de la controverse autour de l'événement aura au moins contribué à lui donner de la visibilité »¹⁵.

Le rappeur Sébastien « Batlam » Ricard, l'un des organisateurs de cette manifestation culturelle et historique, a dressé un bilan très positif de l'activité. « Ça s'est grandement bien passé, notre intuition était juste de penser que les gens se déplaceraient pour entendre des paroles ininterrompues durant 24 heures ».¹⁶

Sébastien Ricard était également heureux qu'aucun dérapage ne soit venu marquer le spectacle, hormis un appel à la bombe non fondé samedi soir et l'arrestation d'un spectateur qui s'en était pris à des agents de sécurité après avoir tenté d'entrer dans la zone VIP dimanche matin. « C'était un *happening peace and love* au max! Si les propos du ministre Sam Hamad traduisent l'opinion du gouvernement, ça me laisse pantois. Moi, j'ai le bonheur du devoir accompli », signalait-il, avouant toutefois que la controverse avait probablement contribué à attirer une foule plus importante.

Le Moulin à paroles fera également l'objet d'un documentaire de Jean-Claude Labrecque et pourrait aussi revivre dans les pages d'un livre, selon le dire des organisateurs du Moulin à paroles.

Références bibliographiques :

Collection de journaux francophones de janvier, février et septembre 2009 sur :

<http://matin.branchez-vous.com/>

<http://www.canoe.com/>

[http://www.cyberpresse.ca /](http://www.cyberpresse.ca/)

<http://www.ledevoir.com/>

<http://www.radio-canada.ca/>

<http://www.vigile.net/>

¹⁵ Ian Bussière, <http://www.cyberpresse.ca/le-soleil/dossiers/bataille-des-plaines /200909 /13/01-901302-la-bataille-des-plaines-na-pas-eu-lieu.php>

¹⁶ *Ibid.*

V.
Didactique du FLE

Les voyelles orales du français prononcées par des apprenants roumains. Enjeux psycholinguistiques et réflexions didactiques

Sylvain AUDET

*Université Lucian Blaga
sylvaudet@yahoo.fr*

Résumé : Comme nous l'avons démontré dans un précédent article, un enseignement phonétique autour de la question de la nuance de timbre des voyelles françaises de moyenne aperture et des voyelles antérieures labialisées semble pouvoir trouver sa place auprès d'un public roumanophone. Après un retour sur les enjeux psycholinguistiques de la production orale, nous nous attacherons à proposer ici quelques possibilités d'enseignement phonétique.

Mots-clés : phonétique, didactique, FLE, voyelles orales, psycholinguistique, exercices

Progressivement dans l'histoire de l'enseignement des langues étrangères, l'enseignement de faits phonétiques s'est vu mis à l'écart. Si la méthode structurale et la méthode structuro-globale audio-visuelle (SGAV) laisse encore une place à un enseignement plus ou moins systématique de la phonétique, les approches cognitives puis communicatives ont largement contribué à l'isolement de cette pratique¹. Plusieurs raisons ont conduit à cette disparition de la

¹ Cécile Champagne-Muzar, Johanne S. Bourdages, *Le Point sur la phonétique*, Paris, CLE International, 1998, p. 13.

composante phonétique, et notamment l'idée selon laquelle l'exposition à la langue cible est une condition suffisante pour assurer le développement des habitudes articulatoires. Dans l'approche communicative, « tout se passe comme si le problème essentiel était de mettre en contact les apprenants avec l'authenticité de la langue orale, et donc de les y habituer, la maîtrise du système phonologique pouvant s'acquérir tout naturellement par simple imprégnation »². Toutefois, d'autres recherches mettent en doute cette possibilité de maîtrise phonétique sans travail systématique³. L'absence de pratique phonétique dans les cours de langue représente une source de difficultés dans le développement des habiletés phonétiques cibles. La pratique phonétique systématique permettrait d'attirer l'attention de l'apprenant sur des aspects qui sont mis à l'écart comme stratégies d'écoute car « les apprenants qui tentent de décoder un message portent peu attention aux aspects formels du code linguistique tels la syntaxe et la phonologie »⁴.

Une composante phonétique dans un parcours d'apprentissage joue un rôle important dans les habiletés langagières d'expression orale et de compréhension orale. Il est en effet difficile d'aborder l'expression orale en faisant abstraction des considérations phonétiques dans la mesure où les faits phonétiques constituent le support du message oral et que le système sonore est le véhicule même de la compétence d'expression orale. Il a ainsi été démontré qu'« une accumulation d'erreurs phonétiques nuit à l'intelligibilité de l'énoncé. La présence d'erreurs phonétiques diminue la redondance linguistique et oblige l'interlocuteur à analyser les énoncés en utilisant un nombre inférieur d'indices. »⁵ Enfin, il existe un lien étroit entre la connaissance des traits articulatoires et le développement de la compréhension auditive. Une étude menée par Cécile Champagne-Muzar⁶ auprès d'apprenants débutants révèle qu'une pratique phonétique systématique améliore la compréhension auditive en langue étrangère.

² Enrica Galazzi-Matasci, Elisabeth Pedoya, « Et la pédagogie de la prononciation ? », *Le Français dans le Monde*, 1983, n° 180, p. 39.

³ *Ibid.* ; Jean-Guy Le Bel, « Apport des exercices systématiques de discrimination auditive dans la correction phonétique », *Revue de Phonétique Appliquée*, 1969, n° 10, pp. 3-9.

⁴ Cécile Champagne-Muzar, Johanne S. Bourdages, *Le Point sur la phonétique, op.cit.*, p. 20.

⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶ *Ibid.*, pp. 24-26.

Au vu de ces différentes remarques, il nous semble que l'intégration d'un tel enseignement soit un objectif pertinent et ne doit pas (ou plus) être mise à l'écart.

1. Enjeux psycholinguistiques de l'approche phonétique

Il n'en demeure toutefois pas moins qu'un tel enseignement reste complexe. Nous pensons plus particulièrement ici aux enjeux psycholinguistiques qu'il peut soulever, et ce notamment en tant qu'élément de l'entraînement à la production orale. En effet, la production orale est un processus dont les différentes étapes se juxtaposent. Dans ce processus, le locuteur doit simultanément⁷ : surveiller ce qu'il vient juste de dire pour déterminer si cela correspond bien à son intention de départ ; poursuivre sa phrase tout en en contrôlant le contenu ; planifier le message suivant et le faire rentrer dans le schéma global de ce qu'il veut dire ; garder un œil sur la réception de sa production par son auditeur.

Devant une telle complexité, la volonté de travailler sur les faits phonétiques doit sans doute passer par le souci de mieux comprendre la place occupée par ces derniers dans ce processus d'expression orale. Plusieurs chercheurs⁸ se sont penchés sur cette question. Nous proposons ici de revenir sur le schéma de production de la parole de Dan Douglas⁹ combinant les schémas de Levelt et de De Bot.

Ce schéma présente ainsi un processus en cinq étapes :

– Les composantes de connaissance (connaissance du monde et connaissance linguistique générale) et les composantes stratégiques (métacognitives, linguistiques et cognitives) envoient des données à un conceptualiseur. Celui-ci inclut la macroplanification (le choix des informations nécessaires pour transmettre une intention, étape non spécifique à une langue), la microplanification (l'attribution d'un statut à

⁷ Dan Douglas, « Testing speaking ability in academic contexts : theoretical considerations », *TOEFL Monograph Series*, 1997, n° 8, p. 3.

⁸ Victoria Fromkin, « Speech Production » in Jean Berko Gleason, Nan Bernstein Ratner, *Psycholinguistics*, Ed. Fort Worth, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1990, pp. 272-300 ; Willem Levelt, *Speaking : From intention to articulation*, Cambridge, MA : The MIT Press, 1989 ; Kees De Bot, « A bilingual production model : Levelt's "speaking" model adapted », *Applied Linguistics*, 1992, n°13, pp. 1-24 ; Dan Douglas, Larry Selinker, « Performance on a general versus a field-specific test of speaking proficiency by international teaching assistants » in Dan Douglas, Carol Chapelle (Eds), *A new decade of language testing research*, Alexandria, VA, TESOL, 1993, pp. 235-256.

⁹ Dan Douglas, « Testing speaking ability in academic contexts : theoretical considerations », art.cit., p. 4.

des informations, hiérarchisation des celles-ci pour la sélection des informations clés selon la situation, étape spécifique à une langue) mais également le *monitoring* (processus de contrôle, de surveillance). À partir des données reçues, le conceptualiseur conçoit un message pré-verbal (= intention de communiquer, informations hiérarchisées, il n'est pas encore constitué de mots).

– Le formulateur reçoit ce message pré-verbal et procède aux choix des unités lexicales, à l'encodage grammatical et à l'encodage phonologique s'appuyant pour cela sur le lexique (= lemmes : sens et informations grammaticales sur les mots + lexèmes : formes morphologiques et phonologiques des mots). Le message pré-verbal est converti en plan phonétique (ou discours interne) par le formulateur ayant choisi les unités lexicales correctes et appliqué les règles grammaticales et phonétiques. A ce stade, un premier *feed-back* ou retour de contrôle serait, selon Dan Douglas, déjà possible en direction du conceptualiseur (*monitoring*) afin de procéder à une première comparaison avec le but et l'intention de départ.

– L'articulateur (système articulatoire) reçoit ce plan phonétique et convertit celui-ci en discours effectif. Recevant les informations du formulateur, il les exécute en coordonnant les muscles de la respiration et de l'ensemble de l'appareil phonatoire.

– L'auditeur (qui n'est pas ici un tiers mais le locuteur lui-même) correspond au point d'entrée du système de compréhension de la parole. Il envoie une représentation phonétique à celui-ci qui le renvoie à son tour au conceptualiseur pour une comparaison avec le but et l'intention originels, afin notamment de pouvoir, le moment venu, apporter à l'énoncé les modifications nécessaires.

Ce modèle conçoit ainsi la production du langage comme formée d'un ensemble de modules de traitement fonctionnant en cascade. Dès qu'un module a terminé le traitement d'une partie de l'information, il envoie cette information au module suivant et entame immédiatement le traitement d'un nouvel ensemble de données. La phrase peut ainsi commencer à être articulée sans avoir été complètement planifiée.

Voici la représentation graphique de ce processus :

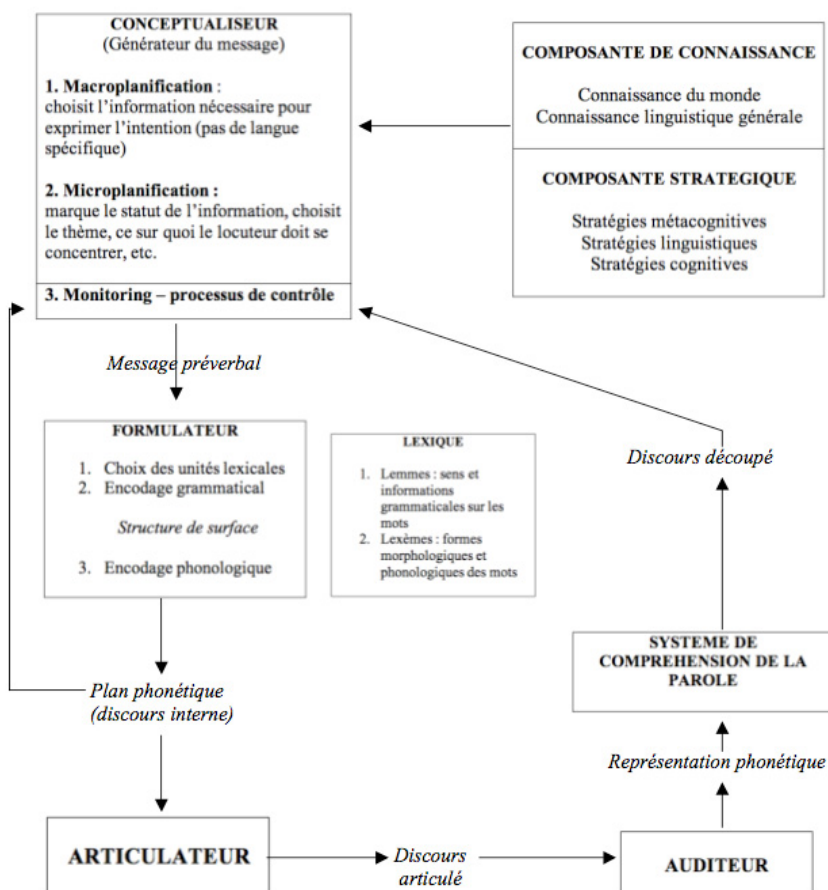


Figure I. Modèle psycholinguistique de production de la parole par Dan Douglas (adapté à partir des modèles de Levelt et de De Bot)¹⁰

À partir de cette description du processus de production orale, nous estimons que le travail de correction phonétique dans le cadre de l'enseignement apprentissage d'une langue étrangère peut trouver plusieurs angles d'approche :

- au niveau du formulateur et du lexique qui présentent les enjeux les plus phonétiques, et ce plus particulièrement au niveau de l'encodage phonologique et du choix des lexèmes ;
- au niveau du *feed-back* ou principe d'auto-correction non seulement par le système de compréhension de la parole en fin de

¹⁰ Dan Douglas, « Testing speaking ability in academic contexts : theoretical considerations », art.cit., p. 4.

processus mais également au niveau du plan phonétique. On peut imaginer qu'un travail de sensibilisation et de discrimination rendrait plus efficace ce mouvement rétroactif ;

- au niveau de l'articulateur ;
- au niveau des composantes stratégiques cognitives. En effet, une stratégie cognitive pouvant être une action volontaire ou involontaire de l'apprenant d'améliorer son apprentissage et surtout de résoudre un problème de production, on peut supposer qu'en rendant un apprenant sensible à un problème au niveau de la production de certains phonèmes de la LE, il pourra agir sur les étapes en aval du processus de production de la parole pour remédier à ce problème (et/ou en rendant plus sensible le système de *monitoring* lors des différents retours (*feed-back*)).

Tout schéma est bien sûr contestable et celui de Levelt et de De Bot ne fait bien entendu pas exception. Celui-ci, bien que moins linéaire que celui de Fromkin, reste en effet une approche sérielle, concevant la production orale comme une chaîne de montage. C'est pourquoi une approche connexionniste interactive telle que celle de Dell et Reich¹¹ pourrait apporter une plus-value à cette réflexion psycholinguistique. En effet, proposant une conception plus interactive notamment au niveau de l'accès lexical, Dell et Reich ont une conception plus complexe et moins hiérarchisante entre lemmes et lexèmes et ils abordent le problème de contamination du phonétique sur le sémantique¹² (et réciproquement) qui pourrait ouvrir de nouvelles réflexions. Toutefois le débat entre la perspective modulaire de Levelt et De Bot et la perspective connexionniste interactive n'est pas terminé et, pour le moment, il semble que les faits favorisent les modèles modulaires plutôt qu'interactifs.

Enfin, conscient qu'il faut compter sur l'audition dans la correction d'un son, il nous faudrait donc non seulement nous attacher à l'*output* mais également à l'*input*, pour qu'une réflexion autour du

¹¹ G.S. Dell, P.A. Reich, «Stages in sentence production : An analysis of speech error data», *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, n° 20, 1981, pp. 611-629.

¹² Ils expliquent ainsi certains lapsus comme le remplacement du mot anglais *present* par *prevent* de la façon suivante : l'activation du mot *present* est transmise aux unités correspondant aux phonèmes de ce mot ; ces dernières en retour, transmettent leur activation aux mots auxquels elles sont associées ; *prevent* se trouve ainsi activé par le fait qu'il partage presque tous ses phonèmes avec *present*.

processus de compréhension orale soit complet. Néanmoins, la compréhension de l'oral reste, aujourd'hui encore, le parent pauvre de la psycholinguistique et aucun schéma d'explication n'a réussi à résoudre les problèmes et les mystères que soulève un tel processus.

2. Exemples d'exercices à destination d'apprenants roumanophones

Pour un enseignement phonétique efficace, nous proposerons un ensemble de règles peu nombreuses afin d'éviter de saturer la capacité d'assimilation de l'apprenant. Sur le point plus précis de l'entraînement à la prononciation des voyelles du français par des apprenants roumanophones¹³, nous retiendrons la question de la différence de timbre des voyelles de moyenne aperture, l'antériorisation et la labialisation des voyelles antérieures [y], [ø] et [œ] (ce qui inclut la capacité à les distinguer des voyelles centrales voire postérieures du roumain).

Nous proposons ici quatre types d'activités (entraînement à l'oreille, entraînement phonétique explicite à la nuance de timbre, production dirigée pour les voyelles labialisées, production dirigée pour les voyelles de moyenne aperture) illustrées par huit exercices pouvant permettre de traiter en classe de FLE, auprès d'un public monolingue roumanophone, la prononciation des voyelles orales pouvant être l'objet de difficultés.

a) Entraînement de l'oreille

L'apprenant étant phonologiquement sourd à des « nouveaux sons », il est pertinent de lui faire prendre conscience du système phonologique de sa langue maternelle et de la langue étrangère par l'écoute de modèles et de travailler la discrimination auditive. On peut ainsi donner à entendre aux apprenants des listes de mots où le changement d'un seul son apporte un changement de sens, mettant ainsi en pratique la méthode des oppositions phonologiques (principe des paires minimales). Dans l'enseignement-apprentissage du FLE,

¹³ Sylvain Audet, « Les voyelles orales du français prononcées par des apprenants roumains. Etude des formants et réflexions didactiques », *Actes de la session anniversaire de communications 15 ans d'études françaises et francophones à l'Université Lucian Blaga de Sibiu*, sous la direction de Mircea Ardeleanu, Sibiu, Editions Universitaires « Lucian Blaga », 2009, pp. 34-46.

après d'apprenants roumanophones, il est ici possible de mettre l'accent sur les sons inexistantes en roumain : [y], [ø] et [œ].
 Cet entraînement peut prendre plusieurs formes :

Exercice 1 - *L'apprenant doit écrire **S** (semblable) ou **D** (différent) selon que les deux sons, les mots ou groupes de mots entendus sont semblables ou différents.*

[y] ≠ [u]	
C'est tout vu. C'est tout vous.	D
C'est un des bouts. C'est un début.	D
C'est tout vous. C'est tout vous.	S
Elle est rousse. Elle est russe.	D
C'est un début. C'est un début.	S
C'est tout vous. C'est tout vous.	S

[ø] ≠ [o]	
Faites des veaux. Faites des vœux.	D
Donnez-m'en un petit pot. Donnez-m'en un petit pot.	S
Faites des veaux. Faites des veaux.	S
J'aime les vieux beaux. J'aime les vieux bœufs.	D
Donnez-m'en un petit peu. Donnez-m'en un petit pot.	D

Exercice 2 - *Indiquer à l'aide des chiffres 1, 2 et 3 ceux des trois mots ou groupes de mots prononcés qui sont semblables.*

Exemple : [ɛ]≠[œ]≠[ɔ]

1 2 3

flair, fleur, fleur	1, 2, 2
bord, beurre, bord	3, 2, 3
mer, mort, meurt	1, 3, 2
peur, port, port	2, 3, 3
flore, flair, flore	3, 1, 3
sel, seul, sel	1, 2, 1
sol, seul, seul	3, 2, 2

Exemple : [e]≠[ø]≠[o]

1 2 3

fée, feu, feu	1, 2, 2
dos, deux, dos	3, 2, 3
fée, feu, faux	1, 3, 2
peu, peau, peau	2, 3, 3
dos, dé, dos	3, 1, 3
ceux, C, ceux	2, 1, 2
vos, veux, veux	3, 2, 2

Exercice 3 - Jeu de bingo¹⁴ autour de paires d'opposition phonétique [y] ≠ [u]

eu(e), hue	où, ou, houx	nu(e)	nous, noue
bu(e), but	boue, bout	pu, pue, pus	pou, pouls
cul, Q	cou, coup, coût	rue	roue, roux
dessus	dessous	rugir	rougir
du, dû, due	doux	russe	rousse
fut, fût	fou	rut	route
jure	jour	su(e), sus, sue	sous, saoul, sou
jus	joue, joug	tu, tu(e)	tout, toux
lu(e)	lou, loup	tutu	toutou
mu, mû, mue	mou, moue	vu(e)	voue, vous

La liste est divisée en quatre listes de dix mots. L'enseignant constitue des équipes de quatre dont chaque participant reçoit l'une de ces listes. Puis il lit à voix haute et dans le désordre les mots du corpus, isolés ou à l'intérieur d'une phrase. Chaque fois qu'un joueur identifie l'un des mots de sa liste, il peut cocher le mot correspondant. L'avantage de faire jouer les apprenants d'un même groupe sur des listes différentes c'est que seul un joueur de chaque groupe de quatre peut cocher sa liste : s'il y en a deux, c'est que l'un d'eux se trompe. Le premier à avoir coché tous les mots de sa liste a gagné.

Dans cette phase, il n'est pas extrêmement important que les apprenants arrivent à prononcer correctement, l'objectif étant surtout de développer chez eux leur compétence discriminatoire car « la reconnaissance des sons est indispensable à la compréhension linguistique »¹⁵. Il est vrai également que « l'identification auditive des sons serait de peu d'utilité si l'on n'apprenait pas, en même temps, à les éprouver soi-même musculairement »¹⁶. C'est pourquoi, l'exploitation de paires minimales peut évidemment se faire également dans le cadre d'exercices articulatoires que nous évoquerons plus loin.

¹⁴ Haydée Silva, *Le Jeu en classe de langue*, Paris, Clé International, 2008, p. 52.

¹⁵ Pierre et Monique Léon, *Introduction à la phonétique corrective*, Paris, Hachette/Larousse, 1969, p. 2.

¹⁶ *Ibid.*, p. 3.

b) Entraînement phonétique explicite à la nuance de timbre

Les nuances de timbres des six voyelles françaises d'aperture moyenne doivent sans doute être mises en avant dès le début de l'apprentissage afin d'éviter des sédimentations trop importantes de prononciations erronées. Le fonctionnement de la règle du timbre repose tout d'abord sur la bonne reconnaissance de la syllabe accentuée en français et de la structure ouverte ou fermée de la syllabe. Aussi l'apprenant doit-il être capable de reconnaître la dernière syllabe prononcée d'une unité rythmique et de déterminer sa structure ouverte ou fermée. Il s'agit là d'une condition première. La transcription peut permettre de fixer cette reconnaissance. François Wioland¹⁷ propose l'activité suivante :

Exercice 4 - *A partir d'énoncés composés, d'abord, d'une seule unité rythmique, puis par la suite, de plusieurs :*

- *indiquer le nombre de syllabes prononcées par unité,*
- *transcrire la dernière syllabe prononcée de chaque unité rythmique et représenter sa structure syllabique par les symboles C (consonne) et V (voyelle)*

Énoncés	Nombre de syllabes prononcées	Transcription de la dernière syllabe prononcée	Structure de la dernière syllabe
<i>Bon voyage</i>			
<i>Sur une île</i>			
<i>De bonne heure</i>			
<i>Elle en a une</i>			
<i>Tu viens ?</i>			
<i>Mon parapluie</i>			
<i>Vous êtes libre ?</i>			
<i>A droite</i>			
<i>Chez eux</i>			
<i>Oui</i>			

Cette activité exige, bien entendu, un travail en amont sur la transcription phonétique avec les apprenants. Un deuxième temps serait de ne proposer que des énoncés présentant en syllabe finale une voyelle

¹⁷ François Wioland, *Prononcer les mots du français*, Paris, Ed. Hachette F.L.E, 1991, p. 36.

d'aperture moyenne et soulevant de ce fait le problème de nuance de timbre selon la structure de cette syllabe¹⁸.

Énoncés	Nombre de syllabes prononcées	Structure de la dernière syllabe	Transcription de la dernière syllabe prononcée
<i>C'est trop</i>			
<i>Un pâtissier</i>			
<i>Des oeufs</i>			
<i>Un modèle</i>			
<i>Tout neuf</i>			
<i>Quel choc !</i>			
<i>Mon œil !</i>			
<i>C'est faux</i>			
<i>Le peuple</i>			
<i>A l'hôtel</i>			

La reconnaissance des voyelles d'aperture moyenne en syllabe inaccentuée passe sans doute comme une question secondaire. En effet, les syllabes inaccentuées accentuables ou inaccentuables sont caractérisées par une durée brève (sauf dans le cas d'une mise en relief). Il est donc plus difficile de s'appuyer sur une durée marquée de cette syllabe pour parvenir à mettre en avant le caractère fermé ou ouvert de la voyelle de moyenne aperture.

c) Méthode articulatoire – production dirigée – problème de la labialisation des voyelles [y], [ø] et [œ]

Ce problème peut être résolu par une approche articulatoire. En tenant compte de la position et de la forme de tous les organes articulatoires, on propose à l'élève d'émettre des sons à partir du fonctionnement correct de l'appareil phonatoire.

En roumain, seules les voyelles postérieures sont labialisées. La labialisation de voyelles antérieures est ainsi un des problèmes

¹⁸ Pour un niveau plus avancé, il est possible d'introduire dans ce type d'exercices certaines exceptions à la règle du timbre :

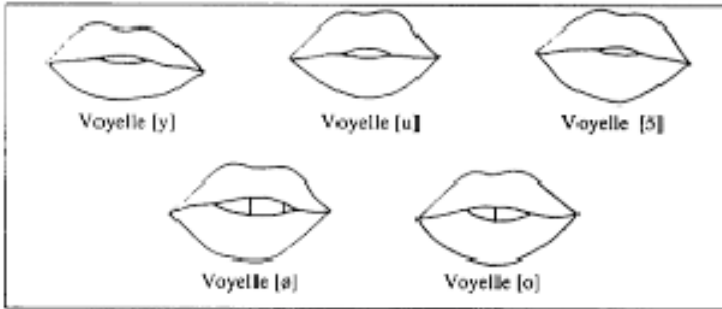
- voyelle fermée en syllabe accentuée fermée : [ø] : *fameuse, neutre, feutre, joueuse, meute,...* ; [o] : *paume, haute, l'autre, drôle, pôle, rose, grosse,...*

- voyelle ouverte en syllabe accentuée ouverte : [ɛ] (graphies « è, ê, e(t), ai, ey ») *parfait, la forêt, c'est prêt,...* ; [e]/[ɛ] : futur/conditionnel, passé simple/imparfait.

Les exceptions pour les voyelles ouvertes ne sont toutefois pas toujours très respectées.

articulatoires des plus évidents chez les apprenants roumanophones. Aussi peut-on sensibiliser les apprenants en leur proposant des croquis (tel que ci-dessous) et en les invitant à s'entraîner devant un miroir afin de pouvoir contrôler eux-mêmes leur labialisation et la grandeur de l'orifice. Car « la projection des lèvres n'a d'efficacité que si elle s'accompagne d'une réduction très marquée de l'orifice labial »¹⁹.

Exercice 5 – *Entraînement devant un miroir, observez et imitez.*



34. Vues frontales de l'orifice labial des cinq voyelles les plus labialisées.

Pour corriger une postériorisation et une non labialisation de ces voyelles ([y], [ø] et [œ]), il est possible de partir de la voyelle écartée de la même série « horizontale ». L'apprenant roumanophone possédant la voyelle écartée dans sa langue, on peut lui montrer que [sy] et [sø] ne sont que [si] et [se] articulées avec les lèvres avancées.

Exercice 6 - *Procéder par répétitions successives en avançant progressivement un peu plus les lèvres chaque fois* ²⁰ :

*si, si, si, si,... / su
ces, ces, ces, ces,.../ceux*

Le roumain ne disposant pas de la voyelle [ø], il ne sera sans doute possible de pratiquer cet exercice qu'une fois la nuance de timbre [e] et [ɛ] assimilée. L'exercice articulaire pourra alors consister à prononcer par répétitions successives :

sel, sel, sel,.../seule

d) Méthode articulaire – production dirigée – problème de prononciation des voyelles [y], [ø], [œ], [e], [ɛ], [o] et [ɔ]

¹⁹ *Ibid.*, p. 28. Les croquis qui suivent sont empruntés au même ouvrage.

²⁰ Pierre et Monique Léon, *Introduction à la phonétique corrective, op.cit.*, p. 20.

On peut proposer pour une meilleure maîtrise des voyelles de double timbre et les voyelles inexistantes en roumain des exercices d'opposition entre deux ou plusieurs phonèmes.

Exercice 7 - Les apprenants écoutent et répètent des listes de mots où le changement d'un seul son apporte un changement de sens (principe de paires minimales).

Exemples :

[y] ≠ [u]	[ø] ≠ [o]	[œ] ≠ [ɔ]	[ɛ] ≠ [œ]
C'est tout vu. C'est tout vous.	Faites des vœux. Faites des veaux.	C'est l'heure. C'est l'or.	Il est à l'air. Il est à l'heure.
C'est un début. C'est un des bouts.	J'aime les vieux bœufs. J'aime les vieux beaux.	Il meurt. Il mord.	Il est sans père. Il est sans peur.
Elle est russe. Elle est rousse.	Donnez-m'en un petit peu. Donnez-m'en un petit pot.	Ils veulent. Ils volent.	Il y a un gène en trop. Il y a un jeune en trop.
Voilà mon bureau. Voilà mon bourreau.		Sans beurre. Sans bord.	Ses serres sont belles. Ses sœurs sont belles.
Il est superflu. Il est super flou.		Le diable au cœur. Le diable au corps.	
		Les peurs cachées. Les ports cachés.	

La maîtrise articulatoire de la voyelle [y] peut être renforcée par le travail autour de paires minimales l'opposant à la voyelle [i]. Même si les apprenants roumanophones n'ont pas la tendance à confondre ces deux phonèmes, ce moyen pourrait, tout autant que l'exercice précédent de distinction ([y]≠[u]), remédier à la tendance à la postériorisation de la voyelle [y] en soulignant les traits communs (lieu d'articulation et aperture) avec [i] mais en soulignant également leur différence (trait de labialité).

Exemples :

[i] ≠ [y]
Gilles ou Jules.
C'est dur à dire.
Luce lisse sa chevelure.
On dîne sur la dune.
Il est riche grâce à ses ruches.
Si Louis scie, Louis sue.

Notons que ces exercices articulatoires s'appuient sur un critère distinctif « horizontal ». En effet, en français, les oppositions les plus importantes se situent dans les séries horizontales (oppositions antérieures/postérieures, labiales/non labiales) les séries « verticales »

(différences d'aperture) étant plus le lieu de variantes. Néanmoins, la nuance de timbre des voyelles de moyenne aperture pourra également être traitée dans le cadre d'exercices articulatoires. Mais sous une forme différente, dans des exercices faisant appel à la « règle du timbre ».

Exemples :

[e]≠[ɛ]
Un café, Albert ?
Une tasse de thé, ma chère ?
On va se promener, ma belle ?
Vous comptez le faire ?
Grand-père s'est bien promené.

[o]≠[ɔ]
Un beau gosse.
C'est faux. Elle n'est pas sotté !
Des bottes roses.

[ø]≠[œ]
Un peu de beurre.
Des vœux de bonheur.
Un neveu sans cœur.
Un veuf heureux.
Un tueur dangereux.
Un fameux chanteur.
Une peur bleue.

L'entraînement autour d'exercices articulatoires peut toutefois générer chez les apprenants une certaine insécurité linguistique. Pour remédier à ce phénomène et dépasser les blocages, il est possible de rendre l'exercice plus ludique.

Exercice 8 - *Apporter un canard ou tout autre accessoire sonore original. Annoncer que l'on a invité un phonéticien pointilleux qui hurle dès qu'il entend une erreur. Puis présenter Monsieur Coincoin, expert en phonétique d'un centre de recherche très important. Ensuite faire lire à voix haute par deux apprenants une liste de paires minimales (ou un dialogue préparé à partir de ces listes). Lorsqu'une erreur de prononciation est faite, faire couiner le canard. Les apprenants doivent alors corriger l'erreur. Il est enfin possible de céder le canard aux apprenants²¹.*

Nous n'avons pas la prétention d'avoir épuisé ici l'ensemble des possibilités de traitements didactiques des voyelles orales du français pour un public d'apprenants roumanophones²². Ces propositions se veulent simplement une tentative de balayer les principales alternatives pédagogiques.

Nous noterons enfin que ces propositions peuvent nous renvoyer au schéma psycholinguistique de production orale de Levelt et De Bot,

²¹ Haydée Silva, *Le Jeu en classe de langue*, Paris, Clé International, 2008, p. 43.

²² Les possibilités didactiques offertes par les chansons représentent, sans jeu de mot, un champ pertinent pour entraîner les apprenants à la prononciation de ces voyelles orales, en particulier pour un public précoce.

dans lequel elles semblent pouvoir s'ancrer. En effet, l'exercice de discrimination auditive permet à l'apprenant de pouvoir acquérir un outil pour réaliser par la suite un processus d'auto-correction de ses propres productions (*feed-back* du processus de production orale). Enfin nous noterons que les deux dernières propositions d'activités construites autour d'exercices articulatoires permettent à l'apprenant d'exercer l'« articulateur » (qui inclut l'ensemble de l'appareil phonatoire), mais également le « formulateur » puisque ces exercices soulignent les variations de sens que peut entraîner le changement d'un phonème. Le « formulateur » procède en effet aux choix des unités lexicales, à l'encodage grammatical et à l'encodage phonologique. Il s'appuie pour cela sur le « lexique » qui regroupe les lemmes (sens et informations grammaticales sur les mots) et les lexèmes (formes morphologiques et phonologiques des mots). Le travail de correction phonétique s'appuyant sur des paires minimales jouant à la fois sur le plan morpho-phonologiques et sur le plan sémantique des mots, on peut supposer qu'il influencera le fonctionnement du « lexique » et de ce fait celui du « formulateur », ce dernier pouvant acquérir une plus grande vigilance et précision dans son encodage du message pré-verbal.

Références bibliographiques :

- Champagne-Muzar, Cécile, Bourdages, Johanne S., *Le Point sur la phonétique*, Paris, CLE International, 1998, 119 p.
- De Bot, Kees, « A bilingual production model: Levelt's "speaking" model adapted », *Applied Linguistics*, 1992, n°13, pp. 1-24.
- Dell, G.S., Reich, P.A., « Stages in sentence production: An analysis of speech error data », *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 1981, n° 20, pp. 611-629.
- Denis Myriam, « Méthodologie de la compréhension orale dans quelques manuels de FLE », *Revue Française 2000. Bulletin de la Société Belge de Professeurs de Français*, 1996, n° 90, pp. 4-20.
- Douglas, Dan, « Testing speaking ability in academic contexts : theoretical considerations », *TOEFL Monograph Series*, 1997, n° 8.
- Douglas, Dan, Selinker, Larry, « Performance on a general versus a field-specific test of speaking proficiency by international teaching assistants » in Dan Douglas, Carol Chapelle (Eds), *A new decade of language testing research*, Alexandria, VA, TESOL, 1993, p. 235-256.
- Fromkin, Victoria, « Speech Production » in Jean Berko Gleason, Nan Bernstein Ratner, *Psycholinguistics*, Ed. Fort Worth, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1990, pp. 272-300.
- Galazzi-Matasci, Enrica, Pedoya, Elisabeth, « Et la pédagogie de la prononciation ? », *Le Français dans le Monde*, 1983, n° 180, pp. 39-44.

Le Bel, Jean-Guy, « Apport des exercices systématiques de discrimination auditive dans la correction phonétique », *Revue de Phonétique Appliquée*, 1969, n° 10, pp. 3-9.

Léon, Pierre et Monique, *Introduction à la phonétique corrective*, Paris, Hachette/Larousse, 1969, 98 p.

Levelt, Willem, *Speaking : From intention to articulation*, Cambridge, MA : The Mitt Press, 1989, 566 p.

Silva, Haydée, *Le Jeu en classe de langue*, Paris, CLE International, 2008, 207 p.

Wioland, François, *Prononcer les mots du français*, Paris, Ed. Hachette F.L.E, 1991, 127p.

Annexes

Corrections exercice 4

Énoncés	Nombre de syllabes prononcées	Transcription de la dernière syllabe prononcée	Structure de la dernière syllabe
<i>Bon voyage</i>	3	[ʒaʒ]	CVC
<i>Sur une île</i>	3	[nil]	CVC
<i>De bonne heure</i>	3	[nœʁ]	CVC
<i>Elle en a une</i>	4	[yn]	VC
<i>Tu viens ?</i>	2	[vjɛ̃]	CCV
<i>Mon parapluie</i>	4	[plɥi]	CCCV
<i>Vous êtes libre ?</i>	3	[libʁ]	CVCC
<i>A droite</i>	2	[drwat]	CCVC
<i>Chez eux</i>	2	[zø]	CV
<i>Oui</i>	1	[wi]	CV

Énoncés	Nombre de syllabes prononcées	Structure de la dernière syllabe	Transcription de la dernière syllabe prononcée
<i>C'est trop</i>	2	CCV	[tro]
<i>Un pâtissier</i>	4	CCV	[sjɛ]
<i>Des oeufs</i>	2	CV	[zø]
<i>Un modèle</i>	3	CVC	[dɛl]
<i>Tout neuf</i>	2	CVC	[nœf]
<i>Quel choc !</i>	2	CVC	[ʃøk]
<i>Mon œil !</i>	2	CVC	[nœj]
<i>C'est faux</i>	2	CV	[fo]
<i>Le peuple</i>	2	CVCC	[pœpl]
<i>A l'hôtel</i>	3	CVC	[tɛl]

VI.

Théorie et pratique de la traduction

La nausée / *Greața* : structures métaphoriques et traduction(s)

Doina ZAMFIR-GOES

Université de Craiova
Zamfirgoes_doina@yahoo.fr

Jan GOES

Université d'Artois
Jan.goes@univ-artois.fr

Résumé : *La nausée*¹ de Jean-Paul Sartre (1938) a connu deux traductions en langue roumaine, une première par Marius Robescu (1981, rééditée en 1997) et une seconde par Alexandru George (1990). Le récit de Jean-Paul Sartre est une parabole : l'auteur veut raconter comment le narrateur, Antoine Roquentin, prend brusquement conscience du caractère contingent de l'existence. Le propos s'organise autour de structures métaphoriques qui déterminent les significations des images et des représentations symboliques qui sont utilisées pour décrire cette expérience existentielle. Dans les deux *Greața* roumaines un « dévoiement » se produit, qu'il s'agisse du traitement des personnages, de celui des métaphores fondatrices, des métaphores complémentaires ou des métaphores filées. Dans cette perspective, les deux *Greața* se révèlent être plutôt des ré-écritures de *La nausée*.

Mots clés : Sartre, *La nausée*, *Nausée*, *Greața*, structures métaphoriques

1. Introduction

En 1938, à l'âge de 33 ans, Jean-Paul Sartre publie *La nausée* (cf. note 1) son premier roman, ce qui est relativement tard pour un début littéraire. Le roman a connu deux traductions en langue roumaine, une

¹ Le titre est écrit en capitales (*LA NAUSEE*) dans l'édition de 1938. Comme Sartre réserve habituellement – mais non systématiquement – la majuscule au concept de *Nausée*, nous avons respecté la minuscule de l'édition *Folio* : *La nausée*. (1994). Dans la suite de cet article, la majuscule sera réservée exclusivement au concept de *Nausée*.

première en 1981 par Marius Robescu, rééditée à l'identique en 1997, et une seconde, en 1990, par Alexandru George. Ces deux versions portent le même titre : *Greața*. Nous estimons que dans l'une et dans l'autre, la portée philosophique initiale de *La nausée* en français est altérée.

Le récit a été conçu à partir de sources immédiates et plus lointaines : en effet, *La nausée* est écrite parallèlement à *La Psyché*, un traité de psychologie phénoménologique jamais publié, dont Jean-Paul Sartre reprendra plus tard certains thèmes dans *L'Être et le Néant* (1943). Ce premier roman de Sartre peut d'ailleurs être considéré comme une préfiguration littéraire des analyses purement conceptuelles de *L'Être et le Néant*. Si l'attrait de l'écrivain, à l'époque étudiant boursier de l'Institut français de Berlin, pour la philosophie phénoménologique allemande, notamment pour les œuvres de Husserl et Heidegger est évident, l'on ne peut cependant pas négliger la présence d'une autre source d'inspiration, plus lointaine : les écrits nietzschéens, en particulier le premier essai de Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*.

La rédaction de ce qui allait devenir *Melancholia* dans un premier temps, puis *La nausée*, connaîtra plusieurs stades d'élaboration : à part les changements de titres², certains fragments du texte initial seront gommés, surtout certains aspects de facture populiste ainsi que certains passages jugés trop obscènes. Le contenu du récit de *La nausée* s'inspire de la vie de l'auteur, au moment où Jean-Paul Sartre venait de sortir d'une crise existentielle aiguë, celle de ses « années sombres » (1930-1936), comme il les a appelées lui-même. Il ressentait son penchant mélancolique de l'époque comme une « drôle d'humeur noire qui allait tourner à la folie vers le mois de mars » et dont l'issue se concrétisera par cet « acharnement à écrire »³, cette recherche d'un salut qui engendrera *La nausée*. Cette crise aurait eu des origines plus anciennes : Jean-Paul Sartre fait ainsi allusion à

² Les premiers titres choisis par l'auteur même *Un Factum sur la contingence* et *Melancholia* seront rejetés et le roman sera rebaptisé *Les Aventures extraordinaires d'Antoine Roquentin*, titre suggéré par Brice Parain, lecteur aux éditions Gallimard. Cet avant-dernier titre, précédant le titre définitif de *La nausée*, se devait d'être accompagné d'une sorte de sous-titre : *Il n'y a pas d'aventures*.

³ Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, propos repris par Sandra Teroni dans son article « Sartre et les séductions de la mélancolie », 1986, p. 39.

une chute dans la mélancolie, qui aurait accompagné son séjour à La Rochelle lorsqu'il aurait pris conscience de sa laideur. Les causes de son état de mélancolie tiendraient cependant principalement aux incertitudes d'une carrière d'écrivain marquée dès le début par le rejet de *La Légende de la vérité* pour sa publication en volume, aux obligations monotones, routinières du professeur de philosophie qu'il était alors au lycée du Havre et également à une série de ruptures avec plusieurs femmes qui, à cette époque-là, comptaient énormément pour lui. En tout cas, il ne fait plus de doute que le titre initial du roman proposé par Jean-Paul Sartre était *Melancholia*, titre qui, on le sait, ne fit pas grande fortune.

Ce traumatisme personnel est projeté entièrement sur Antoine Roquentin. L'angoisse provoquée par la misère et la vacuité de la condition humaine mène ce dernier jusqu'à un état d'aliénation complète, le fait vivre dans un monde de l'horreur, un univers où les objets les plus familiers lui font peur puisqu'ils sortent de leur cadre ordinaire pour changer monstrueusement de nom, d'aspect et de fonction. Le personnage est en proie à une vraie maladie généralisée et d'ailleurs, non seulement une maladie de l'esprit : pour Jean-Paul Sartre, la maladie est réellement humaine, elle est psychosomatique, elle procède de la personnalité tout entière. *La nausée* est donc un roman philosophique, métaphysique, parsemé de nombreux « biographèmes » : Antoine Roquentin, double incontestable de l'auteur, fait l'expérience de la contingence⁴ à Bouville, une petite ville portuaire fictive, mais qui rappelle le Havre. Le surgissement des notions d'existence, de liberté, d'absurdité, de contingence et leurs développements dans le roman a comme source originelle la « nausée », une expérience malheureuse vécue par un homme qui se sent « jeté » dans le monde et « rejeté » par ce dernier. Or, au fil de l'expérience, une idée salvatrice se dessine, le salut par l'écriture d'un roman, qui aiderait son créateur à se détacher de la contingence, à atteindre une sorte

⁴ « Contingence » remonte au mot latin *contingentia* qui signifie « hasard ». L'adjectif « contingent » qualifie tout ce qui est conçu comme pouvant indifféremment être ou ne pas être. Le contingent implique donc l'absence de déterminisme. L'existentialisme admet que la contingence est un caractère fondamental de l'être humain.

d'immortalité, bref, à s'évader de la nausée tout en la décrivant. La seule manière d'anéantir la Nausée existentielle, c'est la création artistique, à travers la musique, la peinture, la sculpture, et enfin, la littérature.

2. La métaphore dans *La nausée*

Dans *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1988), Charles Mauron évoque la présence chez certains auteurs de réseaux métaphoriques obsédants, hypothèse que nous avons retenue pour l'analyse de *La nausée* et qui a justifié le choix du terme de « structure métaphorique ». Cette dernière est en fait le principe d'organisation des images et des métaphores qui la constituent. En d'autres termes, ce que l'on désigne par « structure » explique la cohérence secrète qui justifie et lie le choix des images et métaphores utilisées par l'écrivain, la notion de « structure » reflète le tissu métaphorique et conceptuel à partir duquel se déroule la trame de *La nausée*.

Pour Sartre, l'imaginaire représente à chaque instant le sens implicite du réel, ce qui implique que les liens entre l'imaginaire et le réel seraient réversibles. Ainsi, suivant les procédés d'écriture des existentialistes, Jean-Paul Sartre prend des mots du vocabulaire le plus commun pour les sortir de leur sémantisme immédiat en leur attribuant des sens métaphoriques et des significations saugrenues (cf. *supra*, l'angoisse que provoquent les objets familiers chez Antoine Roquentin). En d'autres termes, les métaphores à l'œuvre dans *La nausée* ne remplissent pas la fonction d'une métaphore explicative. Elles ne servent pas à la compréhension de concepts abstraits, mais ne sont pas non plus de simples moyens expressifs au niveau du texte. Elles sont présentes d'une manière diffuse, elles échappent au contrôle conscient de leur créateur en s'érigeant en « réseaux métaphoriques obsédants » (Mauron 1988).

Du point de vue hiérarchique, *La nausée* est construite autour d'une métaphore fondamentale, qui se situe au sommet du système conceptuel sartrien, c'est la *mélancolie/nausée*. La *mélancolie* est un état que l'on peut distinguer de la *nausée*, envisagée comme une action, le dégoût existentiel

(*mélancolie*) pouvant déboucher à chaque instant sur des malaises *nauséeux*⁵. Ce n'est donc pas un hasard que l'un des titres antérieurs de *La nausée* a été *Melancholia*. A la première lecture du roman, l'on constate d'ailleurs que Jean-Paul Sartre n'a pas cherché à construire cette métaphore, mais qu'elle s'est imposée à lui. Elle ressort du profond inconscient de l'auteur pour témoigner d'une expérience humaine vécue comme aliénante, elle le prend pour ainsi dire « par derrière ».

La *nausée* en elle-même est une métaphore filée, une sorte d'allégorie métaphysique qui promène ses fils tout au long du roman, qui en crée l'atmosphère et qui pèse sur les événements et les personnages. Selon la terminologie et les réflexions de *L'Être et le Néant*, c'est l'« être-en-soi » qui engendre la nausée, malaise vague et suffocant qui s'installe secrètement dans tous ceux qui ne sont pas des « Salauds » grâce à leur prise de conscience permanente des choses et des autres humains. La relation entre la nausée comme existence assumée par une conscience et les autres composantes de l'existence est hiérarchiquement déterminée : la nausée recueille en elle tout ce qui forme l'existence. Sous le sceptre de la nausée, tout peut devenir sujet à un traitement métaphorique, car les attaches du réel s'affaiblissent graduellement, tandis que l'imaginaire, sous le signe du « visqueux » gagne de plus en plus de terrain. Les métaphores du récit, plus ou moins lisibles en surface, dépeignent cette crise majeure de la nausée qui s'installe petit à petit et mystérieusement à tous les niveaux de l'existence, non seulement dans le projet d'une œuvre, mais aussi dans les petits faits de la vie de tous les jours : promenades, sorties dans les cafés, repos dans la nature, dans l'expérience amoureuse, bref, au niveau de tout le psychisme du personnage. C'est ainsi que la nausée fait figure de loi suprême réglant tous les mouvements de l'être. La « nausée » est en définitive *la métaphore fondatrice* autour de laquelle s'ordonnent des

⁵ La présence de la nausée ne s'explique que dans ses rapports avec la conscience d'avoir un corps et elle se donne en un glissement perpétuel du physiologique au métaphysique au sein de l'être : « La conscience ne cesse pas d'avoir un corps [...] Cette saisie perpétuelle par mon pour-soi d'un goût fade et sans distance qui m'accompagne jusque dans mes efforts pour m'en délivrer et qui est mon goût, c'est ce que nous avons décrit ailleurs sous le nom de *Nausée*. Une nausée discrète et insurmontable révèle perpétuellement mon corps à ma conscience (...) » (*L'Être et le Néant*, 1943, p. 378).

concepts philosophiques traduits ou concrétisés par d'autres images, par d'autres métaphores.

C'est pourquoi nous sommes partis de l'hypothèse que l'on peut découvrir plusieurs strates de métaphores dans *La nausée* qui peuvent être réparties en plusieurs classes hiérarchisées : les métaphores fondatrices liées à la Nausée (la Mélancolie, l'Angoisse⁶, la Contingence⁷, l'Existence), les métaphores complémentaires ou dérivées associées à celle de la Nausée⁸ (la sexualité, la musique, le temps, l'aventure) et finalement les métaphores éclatées (les décors, les objets). Une place de premier ordre est accordée aux personnages métaphorisés, dont la description procède pour la plupart de l'expérience de la nausée.

Chacune des métaphores est en fait une « structure » organisée autour des concepts mentionnés. Ainsi, toute une structure s'organise autour du concept de la contingence : une première série d'images ou de métaphores récurrentes qui participent de la contingence sont *le changement, l'idée, la décomposition de l'être, la main d'Antoine Roquentin, les attitudes de l'Autodidacte, les réactions des autres existants, les objets, le galet, la boue, la flaque d'eau*. A la périphérie de la structure se regroupent des images métaphoriques isolées, telles que *le café*, et d'autres objets : *le miroir, le loquet de la porte, le verre de bière, le marronnier, les feuilles du parc, la dictée sur la feuille de papier*. Tout cela renvoie à l'inconsistance de l'être et des jugements.

L'étude que nous vous présenterons dans ce qui suit est la première qui prenne en compte la métaphore et les structures métaphoriques dans *La*

⁶ Les œuvres des existentialistes sont gouvernées par l'Angoisse, notion fondamentale dans la philosophie sartrienne et que l'on retrouve dans les pages de *La nausée*. Conceptuellement, l'Angoisse est très rapprochée de la Nausée ; elle est une sorte de prémisse de la nausée : sa manifestation est le signe que l'homme angoissé est prêt à vivre sa nausée.

⁷ Pour les existentialistes athées, dont Jean-Paul Sartre, la contingence de l'Existence est perçue comme irrationalité pure et absurdité totale. La « facticité de l'homme » (Heidegger) se résume par son existence tout à fait aléatoire dans le monde. Dans *La nausée*, deux notions contraires s'affrontent et se relaient : la Contingence et la Nécessité. Antoine Roquentin s'efforce d'introduire du nécessaire dans la vie, mais cela se soldera par un échec.

⁸ Nous entendons donc par « métaphores associées » des images métaphoriques qui semblent entretenir des rapports constants avec la métaphore centrale et qui s'y ajoutent à un endroit ou un autre du roman pour la renforcer. Ce sont, en quelque sorte, des constellations de métaphores qui graviteraient autour de la métaphore centrale de la nausée ou qui en irradieraient.

nausée et dans les deux *Greața* roumaines, celle de Marius Robescu datant de 1981 (1997) et celle d’Alexandru George, parue en 1990. En l’absence de toute analyse critique sur les deux traductions et de tout témoignage personnel de la part des traducteurs, notre démarche s’est appuyée sur le seul texte de *La nausée* et sur ses transpositions en langue roumaine. Nous estimons que, comme tout acte de traduction est par définition une « trahison », les métaphores de *La nausée* deviennent nécessairement « dévoyées », en ce sens qu’elles sortent de leur voie originelle, le roman écrit en français, pour emprunter les chemins d’une autre langue et d’une autre culture. En outre, certaines altérations provoquées par la traduction risquent de déformer la signification de certains concepts et donc d’induire les lecteurs roumains en erreur sur la portée du récit.

3. Structures métaphoriques et traduction(s)

3.1. Traduction – trahison

Le point de départ de notre recherche est la question de savoir comment traduire un roman philosophique en une langue étrangère de manière à ne pas déformer *trop* le sens initial et à ne pas en modifier *trop* la structure. Un tel roman, est-il traduisible ? Dans l’affirmative, quelles sont les pertes admissibles ? Face à un récit comme celui de *La nausée* la difficulté de la traduction se double d’un substrat métaphorique très consistant qui part de la métaphore protéiforme de la nausée et la décline en celles de la mélancolie, de l’angoisse, de la contingence, de l’existence à un premier niveau, en celles de la sexualité, de la musique, du temps ou de l’aventure à un deuxième niveau. Les deux traducteurs roumains ont été peu ou pas du tout attentifs à ces métaphores récurrentes et les ont donc déformées de manière plus ou moins marquée, tantôt en les affaiblissant, tantôt en les renforçant. En outre, les passages du roman qui posent le plus de difficultés dans la restitution des métaphores sont en même temps des passages essentiels : la scène du Jardin Public et l’expérience de la contingence, la scène du viol subi par la petite Lucienne et ses répétitions obsessionnelles, la vision d’Apocalypse d’Antoine Roquentin lors des derniers jours passés à

Bouville. Si la classe des personnages métaphorisés est rendue de la manière la plus fidèle au texte-source (voir *infra* 5.5.), les métaphores de la nausée, celles de l'existence ou de la sexualité sont lourdement déformées.

Pour ce qui concerne la sexualité, les métaphores des traductions sont le plus souvent affaiblies en un souci de décence qui atténue les intentions de Jean-Paul Sartre et partant la portée de la nausée. Ainsi le verbe « baiser » est rendu soit par *a săruta* (embrasser) chez Alexandru George soit par *a face dragoste* (faire l'amour) chez Marius Robescu. Ailleurs, le mot « derrière » est traduit par *spate* (dos) par Alexandru George, alors que Marius Robescu le rend correctement par *fund*. Dans d'autres épisodes encore, un fragment entier est supprimé chez l'un ou l'autre des traducteurs, comme il arrive dans la version de Marius Robescu avec tout un passage comprenant des mots à forte connotation sexuelle (« verges bruissantes », « de grosses couilles velues et bulbeuses comme des oignons », « du sperme » (*La nausée*, p. 222).

En général, il nous a semblé que les raisons de ces suppressions sont multiples : soit une marque de respect envers soi-même et envers ses lecteurs, soit la censure politique du régime communiste qui concerne uniquement la première version de Marius Robescu (1981, désormais MR), soit enfin, un traitement hâtif du texte. Cette dernière raison concerne principalement la version d'Alexandru George (désormais AG) : ce dernier s'est probablement dépêché pour permettre la sortie du livre immédiatement après la Révolution de 1989. Il en résulte non seulement des passages supprimés, mais également un très grand nombre de coquilles typographiques, dont certaines méritent d'être signalées : les droits des Salauds évoqués par « le bouquet des Droits de l'Homme et du Citoyen » (*La nausée*, p. 132) sont traduits par *banchetul Depturilor Omului și ale Cetățeanului* (AG, p. 123) où le terme « banquet » déforme la métaphore. Dans la catégorie des métaphores fondatrices, notamment celle de la nausée, les non-sens obtenus par la traduction ne manquent pas. Dans un café, les signes de la nausée qui sont appréhendés par Antoine Roquentin se rapportent à des choses en apparence banales, comme « les bretelles

d'Adolphe » (p. 185), qu'Alexandru George traduit par *Brațele lui Adolphe, seara trecută... Ele nu erau violete* (AG, p. 171). Cette erreur (les bras d'Adolphe) est d'autant plus grave qu'elle entre en conflit avec l'emploi de la couleur, créant un non-sens. Parmi les métaphores éclatées, l'une des occurrences qui renvoie à la ville devient un non-sens dans la traduction d'AG ; pour la traduction de « jusqu'à ce que le vent les ait déchirées (les pierres) » (p. 219), nous nous sommes étonnés de trouver dans le texte roumain *vitrișe* en lieu et place de *vents* : *Uneori sunt aruncate pe fereastră în stradă și rămân acolo până când vitrișele le sfâșie* (AG, p. 201).

L'ouvrage de Marius Robescu n'est cependant pas exempt de coquilles non plus : il traduit la peur que ressent Antoine Roquentin d'être intégré aux « Salauds » en tant qu'humaniste, exprimée clairement par « Je ne veux pas qu'on m'intègre » (p. 170), par *Nu vreau să fiu ingrat*, confondant « intégrer » avec l'adjectif *ingrat* (MR, p. 314). La traduction erronée du mot « conscience », fondamental dans la philosophie de Jean-Paul Sartre, par « connaissance » se rencontre assez curieusement chez les deux auteurs.

3.2. Le traitement des métaphores fondatrices

Les métaphores fondatrices, qui occupent la partie la plus touffue de nos analyses, sont en même temps celles qui ont fait l'objet du plus grand nombre de déformations, se partageant entre le renforcement (rare) et l'affaiblissement.

La métaphore de la *Nausée* est celle qui finira par donner son titre au roman. On peut la concevoir comme une métaphore filée, une sorte d'allégorie métaphysique qui imprègne presque tous les mots du roman, qui crée l'atmosphère rapportée et qui pèse sur les faits et les personnages. La *Nausée* recueille en elle tout ce qui constitue l'existence. En fait, Antoine Roquentin déclare « je ne la subis plus, ce n'est plus une maladie ni une quinte passagère : c'est moi. » (p. 181), ce qu'Alexandru George (1990) traduit par *Am încetat de a o mai suferi, nu mai e o boală și nici o toană trecătoare : sunt eu însumi* (AG, p. 166). On constate en roumain une légère perte de sens dans le rapport d'identification de soi-même à la nausée

causée par l'ambiguïté de l'énoncé ; malgré l'ajout de l'accent d'insistance par le biais du pronom de renforcement « moi-même », l'effet escompté n'est pas obtenu. La solution *E una cu mine*, trouvée par Marius Robescu (1981, 1997) paraît préférable : *dar nu mai sufăr, nu mai e o boală, nici un acces trecător : e una cu mine* (MR, p. 323). De même, on relève la difficulté du choix d'un équivalent roumain pour *quinte*, surtout chez Alexandru George, qui opte pour *toană* (caprice) sans saisir le côté maladif, pathologique exprimé par le terme français. La variante de Marius Robescu est plus brève, plus naturelle tout en conservant les mêmes effets que l'énoncé français. La version d'Alexandru George, surtout en début de l'énoncé, traduit mot à mot et de façon un peu forcée l'énoncé français. De plus, le verbe *a suferi* et son complément d'objet direct exprimé par un pronom est ambigu en roumain, à cause de son interprétation la plus courante : *a suferi = a suporta*.

Souvent, la métaphore de la Nausée est affaiblie, qu'elle soit exprimée indirectement (*in absentia*) ou directement (*in praesentia*). Ainsi, la nausée, qui n'est pas encore nommée directement est affaiblie dans cette traduction d'Alexandru George : *Când mă va hărțui în camera mea, nu am să mai am unde să mă duc* (p. 42). Le traducteur emploie un sujet indéfini pour rendre une structure passive du français : « Quand je serai traqué dans ma chambre... » (p. 36). L'énoncé roumain reçoit la même valeur expressive, mais sémantiquement il est plus ambigu que l'énoncé français, la métaphore y est légèrement affaiblie. Quant à la structure verbale, celle-ci est trop lourde à cause de la répétition fâcheuse du même auxiliaire avoir (*am*). La domination d'Antoine Roquentin par la nausée est encore atténuée par Alexandru George dans : *Și iată : de atunci Greața nu m-a mai lăsat, a persitat* (AG, p. 39) pour rendre « Et voilà, depuis, la Nausée ne m'a pas quitté, elle me tient » (p. 37). Les marques d'affaiblissement de l'énoncé métaphorique se situent au niveau des deux verbes roumains, *a lăsa* et *a persista*, verbes dont les sèmes n'aboutissent pas à l'extension sémantique de *quitter* ou de *tenir quelqu'un*, ce dernier employé avec le sens de

'dominer quelqu'un'. Marius Robescu utilise très correctement le verbe *a stăpâni* ('dominer, gouverner, régner sur')⁹.

L'on trouve cependant également des cas d'affaiblissement dans la traduction de MR, à propos de la sensation de dégoût : *Un imens desgust mă cuprinse deodată (...) Ce se întâmplase ? Venise Greața ?* (p. 289) pour traduire « Un immense écoeuement m'envahit soudain (...) Qu'est-ce qui s'était passé ? Avais-je la Nausée ? » (p. 140). L'affaiblissement métaphorique intervient à deux endroits dans l'énoncé roumain : d'abord dans la traduction d'« écoeuement » par « dégoût » (*dezgust*), quoique la forme *scârbă* soit tout à fait usuelle en roumain, ensuite, dans l'emploi du verbe *a veni* (venir) qui ne met pas en évidence le caractère incontournable de la Nausée mais la présente plutôt comme un phénomène extérieur, objectif, auquel on aurait encore la possibilité de se soustraire.

Le même affaiblissement se retrouve, toujours chez MR, au sujet de la manière dont la nausée est combattue par l'acte d'écrire : ... *cred că vine Greața și am impresia că o întârzii scriind* (p. 374) ; la traduction de la locution verbale « avoir la Nausée » reste constante chez les deux traducteurs, par le verbe *a veni* chez Marius Robescu et *a apuca* chez Alexandru George. L'affaiblissement ressort de l'emploi du verbe *a veni*, qui signifie que la « Nausée » reste un phénomène tout à fait extérieur à Antoine Roquentin et qu'il n'y serait pour rien dans son déclenchement, sa *venue en lui*. Cela contredit l'affirmation faite dans le récit par le narrateur même : « La Nausée n'est pas en moi (...) c'est moi qui suis en elle » (p. 38), qui témoigne d'une implication totale d'Antoine Roquentin dans ce qui lui arrive d'inédit.

Pour ce qui concerne la métaphore de l'angoisse, nous rencontrons quelques renforcements, mais là encore, principalement des affaiblissements. On a trouvé des traits de renforcement dans :

(1) De l'autre côté de la rue, c'est le noir et la boue. (p. 45)
AG :*domnește negrul și noroiul* (p. 45)
MR : ... *e beznă și noroi*. (p. 207)

⁹ Și din acel moment Greața nu m-a mai părăsit, mă stăpânește. (MR, p. 201)

Les deux versions présentent des traits de renforcement différents. Dans la version d'AG, le renforcement se situe au niveau du verbe « régner » (*a domni*) alors que MR choisit le nom *beznă*, des ténèbres très très profondes. En général, Marius Robescu manifeste une tendance plus nette au renforcement qu'Alexandru George. Les affaiblissements qui affectent la catégorie de l'angoisse sont cependant beaucoup plus nombreux, principalement dans la version d'Alexandru George. Le brouillard, perçu comme angoissant par Antoine Roquentin, décrit dans « Le brouillard filtre sous la porte, il allait monter lentement et noyer tout » (p. 110) est rendu de manière affaiblie dans la version d'Alexandru George (p. 103) : *Ceața se strecura pe sub ușa, avea să se înalțe încetul cu încetul* (Le brouillard se glissait sous la porte, il allait s'élever petit à petit) ; cet affaiblissement est dû à la suppression en roumain du verbe amplificateur des effets du brouillard (noyer, *a îneca*), Marius Robescu (1981, 1997) par contre restitue cette dernière partie de l'énoncé en optant pour le verbe *a inunda* (inonder).

La plupart des déformations de la métaphore de l'existence sont dues à une indifférence évidente manifestée par les traducteurs à l'égard des verbes « exister » (*a exista*) et « être » (*a fi*), verbes qui participent de deux axes ontologiques différents et dont la confusion engendre de graves déformations conceptuelles. Pour illustrer ce type de déformations, nous avons pris les deux exemples suivants (2-3) :

(2) « ... j'ai honte pour moi-même et pour tout ce qui existe devant elle. » (p. 245)	AG : « ... și pentru tot ceea ce se află în fața ei. » (p. 224)	MR : « ... și pentru tot ce există în fața ei. » (p. 375)
---	--	--

Cet emploi de *a se afla* » (il y a) correspond à une trahison du sens car il est trop faible et neutre pour rendre justement le contraste voulu par Jean-Paul Sartre entre « exister » et « être ». C'est d'autant plus grave que cette déformation affecte un passage crucial du récit, l'audition d'un air de jazz, qui sert à départir précisément les dimensions de l'être et de l'existence. L'*existence* est superficielle et vide de contenu, alors que l'*être* est permanent et difficilement accessible.

Dans d'autres exemples de trahison, Marius Robescu opte pour le verbe *être* (*a fi*) à la place d'*exister* :

(3) le long serpent, ce sentiment d'exister (p. 145)

MR : *Ce serpent în lungă, sentimentul de a fi* (p. 293)

AG : *Ce drum şerpuieşte e sentimentul acesta de a exista* (p. 134)

Les déformations de ces métaphores sont donc pour la plupart graves parce qu'elles conduisent dangereusement à la déformation de certains concepts existentialistes que *La nausée* met en avant. En effet, comme le remarquait aussi François Noudelmann, « Sartre utilise souvent l'image, non pour illustrer une idée, mais afin de dire le propre des choses, ce qui serait plutôt le privilège du concept¹⁰ ». Nous pensons que les causes de ce type de déformations par la traduction sont d'un côté une connaissance inexacte ou insuffisante de l'existentialisme sartrien et de ses échos transmis à travers *La nausée* et de l'autre côté le manque d'expérience, de pratique dans le domaine de la traduction de Marius Robescu et d'Alexandru George¹¹, à quoi s'ajoute le caractère un peu négligé du travail de ce dernier, pressé par une publication rapide.

3.3. Le traitement des métaphores complémentaires ou dérivées

La catégorie des métaphores complémentaires paraît avoir suscité moins de difficultés que celle des métaphores fondamentales, les deux traducteurs roumains ayant été sensibles au fait que les registres des métaphores complémentaires renvoyaient aux mêmes préoccupations que les métaphores fondatrices. Les déformations les plus fréquentes affectent la sexualité, la temporalité et l'aventure.

Une manière de représenter concrètement l'expérience de la séparation ontologique entre autrui et soi c'est d'évoquer les différences qui existent entre les sexes. Dans *La nausée*, Jean-Paul Sartre introduit, de propos délibéré, un certain nombre de provocations qui sont peut-être autant d'aveux : les désirs qu'Antoine Roquentin éprouve de faire violence,

¹⁰ François Noudelmann, *L'Incarnation imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 67

¹¹ Ni l'un ni l'autre n'étaient des traducteurs professionnels. Pour Alexandru George, il s'agissait en outre de sa première traduction d'une œuvre étrangère.

ses amours avec la tenancière du *Rendez-vous des Cheminots*, les tendances pédophiles prêtées au vieux censeur et à l'Autodidacte.

La sexualité se manifeste, dans l'œuvre de Jean-Paul Sartre comme une obsession et un complexe. Le ton est le plus souvent railleur, car le sexe peut passer pour l'ingrédient immanquable d'une parodie de l'existence. Francis Jeanson commente cette attitude en des termes pénétrants : « Sartre dramatisait ses propres obsessions : autant dire qu'il en jouait »¹². Quoi qu'il en soit, cette somme de complexes prêtés à Antoine Roquentin a une fonction dans le récit, montrer que le narrateur est aussi un être de chair, qu'il est incarné dans un corps.

Les métaphores de la sexualité sont multiples dans *La nausée*, certaines sont fidèlement traduites, d'autres – rarement – renforcées, la plupart sont affaiblies, sans doute par pudeur ou sous l'influence de la censure pour Marius Robescu. La cause principale réside dans la spécificité de cette classe de métaphores que les traducteurs s'efforcent de temps en temps de rendre le plus « décentement » possible. En contrepartie, ils perdent de vue l'importance conceptuelle que prennent les allusions sexuelles dans l'œuvre de Jean-Paul Sartre où elles sont assez crûment exprimées. En allégeant la traduction de ces termes, utilisés par Jean-Paul Sartre dans un sens intentionnellement sexuel, et qui contribuent à leur tour à l'installation et à la propagation des états de nausée, les traducteurs allègent implicitement la force métaphorique de la nausée.

La première référence directe à l'acte sexuel : « je venais pour baiser » (p. 36) est rendue par *mă dusesem numai pentru a găsi o mângâiere* (AG, p. 38) structure qui en français se traduirait par « j'y étais allé seulement pour y trouver un câlin. » Marius Robescu (p. 200) traduit par *Venisem să fac dragoste*, plus proche du verbe « baiser », mais toujours décent. Le sexe de la patronne est un jardin, mais « ce jardin sent le vomi » (p. 91), ce qu'Alexandru George traduit par *grădina asta dă impresia de vomitură* (p. 86). L'affaiblissement de la métaphore est dû à l'emploi de la

¹² Francis Jeanson, *Le Problème moral et la pensée de Sartre*, Paris, Edition du Seuil, 1965, p. 310.

locution verbale *a da impresia*, laquelle n'incite pas les sens olfactifs à tel point que le verbe « sentir ».

Le délire d'Antoine Roquentin comprend des connotations sexuelles : « ... un doigt qui gratte dans ma culotte, gratte, gratte et tire le doigt de la petite maculé de boue » (p. 147), ce qui est traduit de manière affaiblie par Marius Robescu (1981, 1997, p. 294) ; *un deget care-mi zgârie pantalonul, sgârie, sgârie și trage degetul micuței murdar de noroi*. Pour des raisons de décence, ou de censure politique, le traducteur préfère rendre « culotte » par un nom dépourvu de toute connotation [+intimité], c'est-à-dire « pantalon », remplacement qui entraîne évidemment un affaiblissement des connotations sexuelles, si saillantes chez Jean-Paul Sartre dans cette scène dépeignant la perversion sexuelle d'Antoine Roquentin. Alexandru George, quant à lui, choisit fidèlement le nom *chiloți* (*un deget îmi râcâie chiloții, râcâie, râcâie și trage degetul fetei murdar de noroi*, p. 136).

3.4. Le traitement des métaphores éclatées

Les métaphores éclatées sont celles qui se situent comme à la périphérie des structures métaphoriques précédentes. Face à ces éléments métaphoriques dispersés dans le récit, les traducteurs manifestent les mêmes hésitations, les mêmes flottements. Un exemple d'affaiblissement qui procède de la métaphore des décors est offert par la version de Marius Robescu pour la traduction de l'énoncé « Le couloir est ruisselant de lumière » (p. 218). Même si le sens de la structure transparaît sans aucun problème, sous la plume de Marius Robescu il se produit une démétaphorisation à cause d'une traduction affaiblie du participe *ruisselant* par la construction *plin de* (plein de) : *culoarul e plin de lumină* (p. 354). Remarquons la traduction adéquate qui préserve la métaphore effectuée par Alexandru George : *culoarul e înecat de lumină* (noyé dans ; p. 200).

La plupart des structures métaphoriques qui renvoient à la nature et à la ville sont cependant soigneusement conservées par les traducteurs. Tous deux s'efforcent de conserver les effets stylistiques du texte original pour rendre l'impression de l'aliénation de l'homme, isolé au milieu de la ville ou

de la végétation sauvage. Il y a très souvent « écart nul », comme dans l'exemple suivant :

(4) Le brouillard pesait sur les vitres comme un lourd rideau de velours gris. (p. 108)
 AG (p. 101) : *Ceața apăsă ferestrele ca o perdeă grea de catifea cenușie.*
 MR (p. 261) : *Ceața apăsă geamurile ca o draperie grea de catifea cenușie.*

3.5. Les personnages métaphorisés

Pour ce qui concerne les cas de fidélité, ce sont les métaphores des personnages qui sont respectées de très près. Nous avons pu constater l'absence de métaphores déformées pour les parties consacrées au marquis de Rollebon, à Anny et à Antoine Roquentin. Inversement, les personnages les plus souvent déformés sont en général des personnages secondaires, auxiliaires, tels les serveuses de cafés, la ménagère Lucie, M. Fasquelle. Ainsi, une déformation par affaiblissement procède de l'évocation des personnages, plus précisément de la foule des Bouvillois lors de la promenade dominicale :

(5) « cette foule grasse et pâle » (p. 72)	AG : « mulțime grasă și palidă » (p. 69)	MR : « mulțime masivă și palidă » (p. 230)
--	--	--

Le choix de Marius Robescu pour l'adjectif *masivă* (massive) représente un écart par rapport au sens original. *Massive* fait allusion uniquement à la perception envahissante de la foule compacte, mais cela ne transmet point l'impression de lourdeur physique qu'on en reçoit en la regardant. Ainsi la sensation de dégoût provoquée par la foule, si bien concentrée dans l'épithète « grasse » ne se retrouve pas sous la plume de Marius Robescu. Ailleurs, c'est Alexandru George qui procède à une démétaphorisation dans la description de la scène du dimanche à Bouville : « Depuis le temps que je viens dans cette rue voir les coups de chapeau du dimanche... » (p. 71) ; il sort du cadre métaphorique du syntagme et, ayant recours à une surenchère strictement formelle, explicite le geste de salutation de la sorte : *ca să văd cum se salută scoțându-și pălăria oamenii duminica* (AG, p 69) (pour voir comment les gens s'adressent des salutations le dimanche en enlevant leur chapeau).

L'énoncé devient lourd, il est démétaphorisé à cause d'un souci exagéré d'explicitation et son sens devient moins accessible au lecteur roumain.

4. Conclusions

Les deux *Greața* de Marius Robescu et d'Alexandru George sont construites sur deux interprétations différentes du roman de Jean-Paul Sartre. L'un comme l'autre ont eu tendance à réinterpréter le texte, en dépit de l'effort qu'ils semblent manifester pour le respect du texte source. En effet, qu'il le veuille ou non, le traducteur est d'abord un lecteur et ce qu'il va faire passer, c'est sa propre lecture du livre. Chaque *lecteur-traducteur* est différent, les choix qu'il opère sont subjectifs et le vocabulaire est personnel. Une traduction est le produit d'une lecture¹³. La traduction est donc le résultat d'une lecture ou de lectures plurielles d'une œuvre étrangère en même temps que le résultat de l'interprétation d'un étranger, l'auteur ; il en résulte, comme le commente Michel Ballard, que « la nature de la traduction est d'être précisément décalée par rapport à l'original »¹⁴.

La traduction de 1990 d'Alexandru George est assez technique, souvent littérale dans des endroits où elle ne devrait pas l'être, tandis qu'elle s'écarte de la forme originale des termes là où elle devrait être gardée. Elle présente bon nombre de calques et d'emprunts ainsi que des choix lexicaux ou grammaticaux difficiles à intégrer dans le contexte. En revanche Marius Robescu propose une traduction plutôt littéraire et respecte assez bien la métaphore française, en dépit de nombreux affaiblissements. Nous avons une légère préférence pour cette dernière, d'autant plus que la traduction d'Alexandru George paraît avoir sacrifié davantage la qualité et la fidélité à la source au principe d'une publication rapide, ce que l'abondance des coquilles typographiques laisse penser. Une version idéale de la traduction en roumain de *La nausée* se situerait, en somme, entre la *Greața* de Marius Robescu et celle d'Alexandru George.

¹³ Cf. Ros Schwartz et Nicholas de Lange, « Intervenir... jusqu'où ? », *Translittérature*, 2000, n° 21, p. 41.

¹⁴ Michel Ballard, « Les décalages de l'équivalence », in *Correct / Incorrect*, Etudes réunies par Michel Ballard et Lance Hewson, Arras, Artois Presses Université, 2004, p. 17.

Une traduction aussi précise que possible de *La nausée* se devrait de surprendre la dynamique des métaphores, leur place primordiale, leur organisation en système jusqu'à leur conceptualisation sans jamais oublier les mots, les termes-clés qui sont porteurs des différents aspects de l'expérience philosophique et existentielle qui est rapportée dans le récit. Ce livre est plus qu'un roman. Il est la relation au jour le jour, comme l'indique la forme du journal intime d'Antoine Roquentin, d'un *modus vivendi*, d'une leçon d'existence décrite dans une perspective phénoménologique et existentialiste. Il nous semble donc que l'intention première de Jean-Paul Sartre au moment de l'écriture de sa *Nausée*, celle d'exprimer des vérités métaphysiques sous une forme littéraire, ait réussi. Qu'en est-il finalement des deux versions roumaines ?

Il n'est pas sûr que les deux traducteurs soient allés jusqu'à s'imprégner suffisamment des idées et des convictions métaphysiques de Jean-Paul Sartre, telles que ce dernier les a exprimées dans son récit, en 1938. La *Greața* de Marius Robescu en 1981, rééditée en 1997, et celle d'Alexandru George, éditée en 1990, sont peut-être deux autres œuvres inspirées par *La nausée*, mais réécrites, transposées en roumain. A notre avis, les deux *Greața* se sont détachées de *La nausée* à un point tel que l'on pourrait les considérer comme deux romans distincts et totalement indépendants. Les résultats de nos analyses sur les trois textes pourraient contribuer à un nouvel essai de traduction de *La nausée*.

Références bibliographiques :

- Ballard, Michel, « Les décalages de l'équivalence », *Correct / Incorrect*, Etudes réunies par Michel Ballard et Lance Hewson, Arras, Artois Presses Université, 2004, pp. 17-31.
- Jeanson, Francis, *Le Problème moral et la pensée de Sartre*, Paris, Seuil, 1965.
- Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Librairie José Corti, 1988.
- Noudelmann, François, *L'incarnation imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Sartre, Jean-Paul, *La nausée*, Paris, Gallimard, « coll. Soleil », 1938.
- Sartre, Jean-Paul, *La nausée*, Paris, Gallimard, « coll. Folio » n° 805, 1938 (1994).
- Sartre, J.-P., *Carnets de la drôle de guerre*, Paris, Gallimard, 1983.

- Sartre, J.-P., *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, « coll. Tel », 1943 (2001).
- Sartre, J.-P., *Greața, La nausée*, traduction du français en roumain par Marius Robescu, București, Minerva, « coll. Biblioteca pentru toți », 1981 (nous avons utilisé le texte réédité à l'identique en 1997, cf. ci-dessous).
- Sartre, J.-P., *Cuvintele. Greața*, traduction *La nausée*, traduction du français en roumain par Teodora Cristea pour *Cuvintele (Les mots)* et de Marius Robescu pour *Greața*, București, RAO, 1997.
- Sartre, J.-P., *Greața*, traduction d'Alexandru George, București, Univers, 1990. Préface d'Irina Mavrodin.
- Schwartz, Ros et de Lange, Nicholas, « Intervenir... jusqu'où ? », *Translittérature*, n° 21, ATLF (Association des traducteurs littéraires de France) et ATLAS (Assises de la Traduction Littéraire à Arles), Paris, été 2001, pp. 39-49.
- Teroni Sandra, « Sartre et les séductions de la *Mélancolie*, Burgelin, Claude, *Lectures de Sartre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986, pp. 35 – 45.

Roubaud « trans-créant » Pétrarque

Ariane LÜTHI

Université de Zurich
arianeluethi@gmail.com

Résumé : Lorsque Roubaud transforme des sonnets du *Canzoniere* de Pétrarque, on parlera de « trans-création » et non pas de traduction, mais on se demande aussitôt quelle est la conception de la translation qui accompagne cette re-création poétique. Qu'en est-il de la relation entre original et « traduction » lorsque celle-ci ne reproduit que des bribes du texte original ? Bien que le présent article traite de l'oulipien Roubaud, on songe aussi à Oskar Pastior, autre « trans-créateur » majeur, si l'on pense à ses versions des sonnets de Pétrarque ou à ses « intonations » sur « Harmonie du soir » de Baudelaire. Le geste de la retraduction oulipienne incite à s'interroger de quelle manière la soi-disant traduction modifie en trans-créant.

Mots-clés : Roubaud, Pétrarque, traduction, trans-création, fragmentation

Vers la fin de *Traduire, journal* de Jacques Roubaud figurent quatorze textes où l'espacement, la fragmentation et les blancs l'emportent¹. *RVF 1-14*, titre quelque peu énigmatique, réunit d'après une brève notice de l'auteur les « 14 premiers poèmes du *Rerum Vulgarium Fragmenta*, plus connu sous le nom de *Canzoniere* ». Roubaud a non seulement effacé la ponctuation et introduit des blancs, il a également abrégé les sonnets qui comptent, après ses coupes, au minimum quatre et au maximum dix « vers » lacunaires. Quelle est la

¹ Jacques Roubaud, *Traduire, journal*, Caen, Nous, coll. « Now », 2000, p. 287-291. Les poèmes lacunaires en question datent de l'an 1996.

conception de la traduction qui accompagne cette re-création fragmentaire ? Et qu'en est-il du rapport entre original et traduction à partir du moment où la « trans-création »² ne reproduit que des bribes du texte original ? En d'autres termes, de quelle manière la « translation » modifie-t-elle la lecture des quatorze premiers sonnets du *Canzoniere* de Pétrarque ? On cherchera dès lors à comprendre ce qui pousse le poète à déformer l'original pour créer son propre texte tout en s'appropriant la voix de l'autre, la transformant, la trans-crétant.

Si Roubaud précise dans la brève notice commentant ses poèmes qu'ils ont été « inspirés, à l'aide de prélèvements, ou quasi » de quatorze sonnets pétrarquiens, ces quelques mots en disent beaucoup sur l'entreprise du poète. Bien que les textes figurent dans un volume annonçant des traductions (*Traduire, journal*), le lecteur apprend que ces transpositions ne sont pas des traductions au sens habituel du terme, mais davantage des *variations*, puisque le texte original est « inspir[ation] » et non pas modèle. Le lecteur l'aura par ailleurs déjà anticipé avant de lire cette notice liminaire, car les « prélèvements, ou quasi » – coupes, saisies, soustractions – sont d'emblée visibles, et on pense plus à l'esthétique, à la légèreté du haïku, en effet, qu'à des sonnets. En transformant d'une telle manière la forme externe des poèmes originaux, Roubaud a essentiellement modifié leur forme interne. Or, quelles sont les parties, les bribes de l'original que le poète a maintenues ? Et que peut-on retenir quant aux diverses contraintes auxquelles répondent ces quatorze trans-créations³ ?

Dans sa « Présentation » de *Traduire, journal*, Roubaud affirme que ce livre rassemble des poèmes « qui sont des essais d'approximation de traduction de poésie » ; plus encore, l'ensemble représente « une partie d'un travail continu de confrontation à la poésie en autre langue »⁴. On se propose ainsi de montrer que la traduction fragmentaire est une *progression* dans la mesure où elle n'est jamais finie, toujours approximative et non pas définitive. Si le principe d'inachèvement et d'ouverture caractérisant la traduction a été souligné par les romantiques allemands – pour qui la traduction représente une tâche inachevable –, il s'agit de questionner cette thématique dans le

² Le concept de « transcréation » (Haroldo de Campos) est repris par Inês Oseki-Dépré dans « Jacques Roubaud traducteur », *CCP 8 (Cahier critique de poésie, dossier « Jacques Roubaud »*, Éditions Farrago), 2003/2, p. 39-42 : « cette méthode [...] a le mérite de permettre de donner un nom à cette pratique mystérieuse sur laquelle peu d'auteurs ont, en fin de comptes, énoncé des choses inédites, Pound faisant exception » (*Ibid.*, p. 39).

³ Ce terme fait en outre écho au sous-titre de l'ouvrage collectif *La littérature potentielle* (1973), soit « Créations Re-créations Récréations » – concepts clés des méthodes oulipiennes en dépit des parenthèses figurant à cet endroit stratégique du livre qu'est le (sous)titre.

⁴ Jacques Roubaud, *Traduire, journal, op.cit.*, p. 7.

cas échéant. Traduire signifiant retraduire, revenir en arrière, c'est également interpréter et réinterpréter, infiniment, mais aussi créer à nouveau et à *partir* de quelque chose. Traduction, imitation, paraphrase, transformation, (re)création, trans-création...

Le parallèle entre traduction et *création* s'impose chez Roubaud – et notamment dans cette transposition de quatorze sonnets qui apparaît comme un emblème de l'infinitude de la traduction. Le traducteur doit choisir entre une multitude de possibilités ; à lui de trancher et d'opter pour la version qui lui semble la meilleure, la plus belle, la plus « fidèle » à l'original (voire à son souvenir de l'original)⁵. Enfin, qu'aime-t-on dans l'original ? Quels sont les enjeux des contraintes ? Et quels sont les désirs et les plaisirs de la traduction – lorsqu'elle se fait trans-création ?

De Pétrarque à Roubaud, et vice-versa

RVF (Fragments d'œuvre vulgaire) ou *Canzoniere (Chansonnier)*, ou plutôt le tout et ses parties ? Voici une vieille question : Pétrarque a-t-il composé un *Canzoniere* ou écrit des *Rerum vulgarium fragmenta* ? Si l'ouvrage reste le même, le point de vue du lecteur, du critique, et, de manière certes anachronique, même celui de l'auteur, change toutefois radicalement. Au moment où, de recueil de *membre disjecta*, l'ouvrage devient *corpus*, le projet d'écriture qui anime l'œuvre se modifie : ce ne sont plus les fragments ou les parties qui seront au centre de l'attention, mais le tout, soit l'œuvre au sens classique. Roubaud insiste doublement sur l'aspect fragmentaire des textes de Pétrarque en soulignant qu'il s'agit des « 14 premiers poèmes du *Rerum Vulgarium Fragmenta*, plus connu sous le nom de *Canzoniere* ». Ces textes sont donc extraits d'un ensemble plus vaste – 366 poèmes – qui forment cependant des « fragments d'œuvre vulgaire ». De plus, Roubaud ne traduit pas les sonnets, mais se limite à quelques bribes – suivant ainsi, à l'intérieur du choix des quatorze premiers poèmes, à nouveau le principe du « *rerum fragmenta* ». Des sonnets italiens ne restent, après les « prélèvements » nombreux de Roubaud, que quelques mots, images, échos fragmentaires. On constate du reste que le poète ne s'est pas toujours imposé les mêmes contraintes, mais que celles-ci varient tout au long de cette suite poétique.

Qui lit les quatorze textes à la recherche de contraintes guidant le « traducteur » – et donc aussi le lecteur – observe que c'est toujours l'esthétique du haïku qui prédomine. Si Roubaud a supprimé toute ponctuation, la majorité des poèmes commencent néanmoins avec une majuscule (mis à part les poèmes V et XI-XIV). Tantôt il traduit l'incipit

⁵ Roubaud s'interroge à ce sujet dans ses « *New Remarks – M* » où plusieurs remarques traitent de la traduction. Voir *CCP 8, op. cit.*, p. 60s.

du sonnet pétrarquien (poème VI) ou même le début et la fin (III), tantôt il rend quatre vers qui correspondent aux quatre parties du sonnet (deux quatrains et deux tercets réduits à quatre vers, comme dans le poème II). Ailleurs, ce sont les rimes qui se situent au centre de l'intérêt (XI), alors que dans d'autres cas, on dirait que l'omission de l'essentiel – mots et images clés du sonnet – constitue la règle choisie (XIII). Le poème XIV, pour finir, donne à croire que le fonctionnement de la contrainte consiste ici à procéder à l'envers par rapport à l'original, puisque le premier vers de Roubaud correspond au quatorzième de l'original, le second au treizième, et ainsi de suite. Pour concrétiser ce bref survol, je voudrais m'attacher à quatre poèmes exemplaires, à savoir le premier, le cinquième, le neuvième et le douzième. Voyons le premier poème :

I	<i>Ép</i> arses au son	d'où <i>v</i> aines vont
		<i>d</i> ouleurs que ne <i>p</i> ardonnent
	la <i>f</i> able ni le <i>t</i> emps	contre
	d <i>é</i> criées et br <i>è</i> ves rê <i>v</i> eries	<i>c</i> es rimes

Si Roubaud s'inspire du sonnet pétrarquien (tous les mots en italique figurent en italien dans le poème original, et les deux premiers vers correspondent aux deux quatrains, le troisième au premier tercet, le quatrième au second), il prend en même temps toutes ses libertés. Les « rime sparse » (v.1) viennent chez lui encadrer le tout, puisque le poème s'ouvre sur « *Ép*arses » et se clôt sur « ces rimes ». L'effet des rimes est partiellement maintenu, et le « son », rimant avec « vont », produit une rime interne. L'inspiration se situe quelque part entre mimésis et altérité – une déformation ouvertement subjective qui respecte cependant certains traits de l'original.

V	qui anime qui la R <i>E</i> ncontre R <i>E</i> gale R <i>E</i> double homérique	L' <i>A</i> uteur qui LA taît
	Qu' <i>a</i> insi de L' <i>A</i> ube la voix même de sa langue mortelle présomptueuse	R <i>E</i> verse

Ici aussi, le premier vers répond au premier quatrain, les deux suivants au second. Du premier tercet s'inspirent les vers 4 et 5, le dernier reprend la « lingua mortal presumptuosa » du vers final. Le jeu sur les deux syllabes du nom de LAURE, disséminées dans le sonnet de Pétrarque (« LAUdano », « REal », « LAUdare », « REverire ») est repris par Roubaud – qui multiplie les échos. Ainsi au vers 2 « R*E*ncontre R*E*gale R*E*double » illustre de quoi traite ce poème : du redoublement, de la rencontre, de l'écho. Le « io » subjectif de Pétraque fait place à la troisième personne de « L'*A*uteur » (greffé sur le « LAUdando » italien,

voire sur un « LAUdator » virtuel). Tout en modifiant sensiblement le sonnet italien, Roubaud maintient néanmoins l'idée principale de ce poème, à savoir l'inscription du nom de la femme aimée dans le texte (à laquelle Roubaud ajoute la signature de l'auteur). De plus, les deux poèmes incitent à réfléchir sur le phénomène de l'écho, sur la poésie en tant qu'espace dédié aux effets d'écho, aux liens entre fragmentation et ressemblance.

IX Distingue l'heure

à ses couleurs nouvelles

assimile et cueille

de beaux yeux les rayons
qui du printemps ne seront plus en moi

Dans ce poème, Roubaud semble s'imposer de rendre certaines fins de vers de l'original (« distingue l'ore », v.1 ; « novel colore », v.4 ; « simile si colga », v.9 ; « de' begli occhi i rai », v.11 ; « primavera per me pur non è mai », v.14). En modifiant légèrement le texte italien, Roubaud recrée un poème qui renvoie – en toute liberté – au sonnet original, sans pourtant en respecter plus que quelques bribes de phrases figurant en fin de vers. Le vers 14 illustre ces modifications décisives : si Pétrarque écrit que « de printemps cependant il n'est jamais plus pour moi »⁶, le trans-créateur français tire le texte vers lui pour en faire : « [de beaux yeux les rayons] qui du printemps ne seront plus en moi ».

XII par vertu des années ultimes

l'âge d'or s'est fait d'argent

et de guirlandes décolorées

tard
sans secours, et de douleur

Une fois de plus, le premier vers résume le premier quatrain, alors que le second détourne légèrement le sens de deuxième (« e i cape' d'oro fin farsi d'argento », v.5). Le monosyllabique « tard » interprète et résume le premier tercet de Pétrarque, « sans secours, et de douleur » répond à « dolore/alcun soccorso » (v.13/14). Les poèmes de Roubaud sont dépersonnalisés, dans la mesure où la présence du locuteur – fort sensible chez Pétrarque – est effacée. Il en résulte un effet de

⁶ Voir Pétrarque, *Canzoniere, Le Chansonnier*, Éd. bilingue de P. Blanc, Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1988, p. 61. Vu certaines « traductions » de Roubaud, on se demandera par ailleurs s'il n'a pas consulté cette édition – qui correspond parfois littéralement à sa version.

distanciation et une transparence énonciative qui contribue à la légèreté de ces textes.

Ces poèmes pourraient-ils être interprétés en tant que sonnets ? Toujours est-il que selon Roubaud, le nombre de vers du sonnet, supposé être toujours de quatorze vers, est lui-même « soumis à *variations* »⁷. S'il est en principe « impossible de trouver un trait (ou un ensemble de traits) de la forme sonnet dont on puisse dire avec certitude : tous les sonnets et seuls les sonnets le présentent »⁸, c'est précisément la *variabilité formelle* qui caractériserait cette forme. Mais Roubaud ajoute aussitôt que « le trait de variabilité est un mystère formel de première grandeur »⁹. Pourtant, bien que le poète ait dans plusieurs de ces quatorze poèmes rendu au moins une tournure ou image des sonnets de Pétrarque, bien que certaines de ses trans-crétions se présentent sous forme de quatre vers ou quatre parties, il serait difficile de parler de sonnets lorsqu'on envisage ces textes troués ou « aérés ». Mais la « perte » de la microstructure du sonnet se voit contrebalancée par la macrostructure, soit les quatorze parties articulant le texte qui forme, dès lors, une nouvelle unité, et qui fait ainsi écho à l'original transpercé. Car si Roubaud ne maintient pas la forme des quatorze sonnets et si sa forme de « traduction » répond à un principe de morcellement, il compense cette déperdition par une contrainte supplémentaire, selon laquelle le tout forme un sonnet composé de quatorze fragments de sonnets – dont chacun sera pourtant lu comme un poème séparé, fragmentaire mais autonome, indépendant bien que faisant partie d'un tout. En d'autres termes, on se trouve face à un « sonnet de sonnets ».

Pour la traduction lacunaire, on soulignera qu'il existe toute une tradition de la sélection et de la variation, notamment depuis la Renaissance. Le geste de Roubaud est ainsi plus proche que l'on penserait de ce que les premiers traducteurs français de Pétrarque pratiquaient¹⁰. Toute traduction est-elle forcément imitation ? On peut supposer que oui, dans la mesure où elle n'est jamais exactement le texte qu'elle rend, mais toujours une *approximation* de celui-ci. Imitation ou variation inspirée d'un texte d'autrui, la traduction renvoie à la tradition, le présent du texte nouveau au passé de l'original – qui devient présent à son tour, le « passé d'une poésie fai[sant] partie de

⁷ *Soleil du soleil. Anthologie du sonnet français de Marot à Malherbe*, éd. de Jacques Roubaud, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1990, p. 10 [c'est moi qui souligne]. Roubaud ajoute que certains sonnets de Hopkins ont onze vers (dix et demi selon son propre décompte) et qu'il existe des sonnets français ou italiens qui ont beaucoup plus de quatorze vers.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ On pense à Marot qui a extrait six sonnets du *Canzoniere* ou à Peletier du Mans qui en a traduit douze. D'autres poètes ont volontiers pris le premier vers d'un sonnet pour imiter librement ou laisser libre cours à leur fantaisie.

son futur »¹¹. Cette méthode, revendiquée par Roubaud, consiste dans l'abolition de la distance du texte original et la recréation d'un texte poétique lisible par les lecteurs d'aujourd'hui, nourris de littérature contemporaine. Quant à la ressemblance entre original et traduction, elle est réciproque. Or deux textes qui se ressemblent, ne perdent-ils pas leur unicité ? Au lieu d'être indépendants, ils se réfèrent à l'autre, auquel ils ressemblent. Et une fois que cette relation s'est instaurée, ils ne sont plus à penser sans celui-ci – ce qui est valable autant pour l'original que pour la traduction¹². Ces effets d'anachronisme et de simultanéité du passé et du présent représentent un fonctionnement comparable à la mémoire qui rend le passé présent. La traduction fragmentaire proposée par Roubaud fait du coup penser à une mémoire lacunaire où les souvenirs de vers et d'images resurgissent par morceaux.

Original et trans-crétion

Les appropriations de Roubaud montrent que les frontières entre traduction, imitation et trans-crétion sont floues. Cette pratique de la traduction – le poète se dit « inspiré » par les sonnets de Pétrarque, pas plus, pas moins – invite à réfléchir sur la tâche du traducteur : va-t-il imiter, s'inspirer de la création d'autrui, rendre le texte en morceaux, ou respecter l'original dans son intégralité ? Les trans-crétions de Roubaud renvoient aussi à la part ludique, au jeu avec les contraintes accompagnant une telle entreprise. Ainsi, le lecteur connaissant Roubaud et l'Oulipo cherchera automatiquement des systématiques, des règles fixées par le poète au moment de la création. On s'aperçoit alors rapidement que l'on a affaire à quatorze poèmes, nombre cardinal lorsqu'il s'agit de sonnets. Si Roubaud a choisi les quatorze premiers sonnets de Pétrarque, ses propres poèmes peuvent donc être lus, on l'a dit, comme un grand sonnet composé de quatorze parties. S'il s'agit de vers très libres disposés sur la page, ces quatorze morceaux forment à leur tour quatre moments distincts (pour ainsi dire des quatrains et des tercets). La macrostructure du texte de Roubaud – ses quatorze poèmes

¹¹ Roubaud le souligne dans son anthologie de poésie contemporaine : « Mais la poésie ne serait rien, ne survivrait pas, si les poèmes du passé n'étaient pas lus comme présents. Le passé d'une poésie fait partie de son futur. Je suppose que bien des lecteurs de ce livre seront des apprentis compositeurs de poésie. Je pense que mieux on connaît la poésie qui fut, mieux, poétiquement, on se porte. » (*128 poèmes composés en langue française de Guillaume Apollinaire à 1986*, Paris, Gallimard, 1995, p. 9.)

¹² Voir le texte de Friedrich Schleiermacher sur les différentes méthodes du traduire (« Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens », 1813), texte essentiel pour la théorie de la traduction puisque l'auteur n'accorde pas à la traduction la tâche impossible d'atteindre un état adéquat avec l'original. Schleiermacher insiste au contraire sur le fait que le traducteur doit rendre l'étrangeté de la langue étrangère dans la langue cible.

lus comme *un* grand sonnet – respecte dès lors ce que la microstructure ne retient pas. On assiste ainsi à un effet de *compensation*, effet naturel à la traduction littéraire : si le traducteur est obligé de négliger un aspect du texte, soit la forme, le rythme, les sonorités, sa tâche ne consiste-t-elle pas à compenser cette perte par un élément autre ? Ce « gain », ce surplus découlant d'un geste de compensation se trouve à mes yeux particulièrement bien illustré dans les quatorze « compositions » de Roubaud.

Le terme de « composition » est à comprendre au sens étymologique du terme, du latin *componere*, « placer, poser ensemble », d'où « faire un ensemble avec des éléments divers »¹³. Les mots et les images sont comme des décors mobiles¹⁴, soit des pièces dont le poète se sert sans forcément respecter leur suite, leur place dans le texte original. Nous avons vu que Roubaud retient tantôt l'incipit d'un sonnet – parfois juste les premiers mots, parfois tout le premier vers – ou alors le vers final, des rimes, ou au contraire des mots qui semblent secondaires alors que les mots clés sont omis : le choix dépend, certes, de la contrainte à l'œuvre. Le texte fragmentaire qui en résulte dépend essentiellement de ces critères de sélection. Or, le fait de procéder comme si les vers et les images dans les sonnets de Pétrarque étaient des ready-mades dont on peut se servir, s'inspirer et les imiter n'est pas un geste nouveau. Le procédé de Roubaud reflète au contraire ce qui caractérise la réception du *Canzoniere* depuis le début du XVI^e siècle. Autrement dit, les procédés d'un Marot et d'un Peletier du Mans anticipent le geste du prélèvement caractérisant la trans-création de Roubaud. Bien que leurs traductions ne soient pas fragmentaires comme chez Roubaud, on songe néanmoins à la tradition et à l'esthétique de l'imitation – principe de création et de découverte dans la poésie renaissante¹⁵. En l'occurrence, Roubaud choisit consciemment les premiers quatorze poèmes de Pétrarque, afin que sa propre version se laisse lire comme un grand sonnet composé de bribes – fragments de mémoire – de quatorze autres sonnets. Ces poèmes de Roubaud font plus penser à un principe de variation sélective, de morcellement et de jeu avec des contraintes que le lecteur curieux sera censé découvrir lui-même, et non pas à des imitations de l'original. Étant *compositeur*, le poète est plus *transpositeur* ou *trans-créateur* que traducteur ou imitateur.

Traduction fragmentaire, transposition par morceaux, mots et images comme décors mobiles : par le biais de son appropriation peu

¹³ *Dictionnaire historique de la langue française*, 3 vol., sous la direction d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 2000, vol. I, p. 826.

¹⁴ Le terme « *Versatzstücke* » rend bien cet aspect d'« éléments mobiles ».

¹⁵ Voir Thomas M. Greene, *The Light of Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, Yale UP, 1982 qui distingue quatre formes d'imitation.

orthodoxe, Roubaud oblige le lecteur à questionner le statut des poèmes ainsi que l'*aura* de la trans-crédation qui rend présent un texte du passé. Mais la réflexion sur la poésie va de pair avec un aspect *work in progress* dans l'entreprise du traducteur. Dans la mesure où la transposition est toujours une approximation, traduction littéraire et création sont inséparables : bien que la traduction ne soit pas une œuvre d'invention tout court, elle a néanmoins partie liée avec la créativité. Cette re-crédation se réalisant à partir, voire à travers l'original, le concept de « trans-crédation » apparaît comme opérant. De plus, cette notion pose la question de savoir ce qu'est une traduction « fidèle » : la traduction littérale qui respecte mot à mot le texte de l'original ? Ne convient-il pas de chercher la « fidélité » de la transposition ailleurs ? Si la littéralité peut être une contrainte extrême, on a vu que ces quatorze poèmes demandent une autre approche. Alors qu'il semble évident que la traduction est la reproduction de l'original, elle diffère essentiellement d'autres formes de relations textuelles dans la mesure où elle ne respecte normalement pas le texte dans sa littéralité. Si les interprétations proposent toujours de nouvelles approches du texte, elles ne transforment pourtant pas sa forme langagière. La traduction par contre *remplace* le texte.

Lorsqu'il réécrit l'original en ayant recours à d'autres mots, le traducteur se met – qu'il le veuille ou non – dans une position de concurrence avec l'auteur. La traduction en tant que reproduction potentielle ou nouvelle version du texte représente ainsi un risque pour l'original : elle déstabilise la conception de l'original et de sa transposition, de l'œuvre achevée et de sa reproduction. La traduction n'est alors pas soumise à l'original – et le critère pour la juger ne sera pas simplement de savoir si elle est bonne ou pas (toujours par rapport à l'original). Comme ces poèmes fragmentaires et légers, inspirés par des sonnets de Pétrarque le démontrent, la traduction est en effet *différente*. Bien qu'elle ne soit pas l'original, elle lui ressemble pourtant. Cette ressemblance étant réciproque, la composition de Roubaud le souligne : en modifiant les sonnets de Pétrarque, en omettant de nombreux vers et en accentuant des aspects qui sont moins explicites dans le texte original, Roubaud guide aussi la lecture, l'interprétation de l'original. Si la relation entre les textes modifie la lecture que nous en faisons, cette interaction anachronique, voire in(ter)temporelle incite à relire l'original par le biais de la variation plus récente. Ce dialogue avec tout un réseau de textes, antérieurs ou contemporains, c'est précisément ce que la traduction littéraire met en lumière. Ainsi Roubaud avance-t-il dans *Journal, traduire* qu'il a toujours indiqué « l'origine de la composition » à la fin des poèmes. *L'origine*, et non

l'original – cette différence est essentielle lorsqu'on tient compte de la survivance fragmentaire, des échos du texte *original* dans le produit variable découlant de ce processus inventif qu'est la trans-crédation¹⁶.

Références bibliographiques :

128 poèmes composés en langue française de Guillaume Apollinaire à 1986, éd. Jacques Roubaud, Paris, Gallimard, 1995.

Dictionnaire historique de la langue française, 3 vol., sous la direction d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 2000.

Hans-Jost Frey, *Der unendliche Text*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

Marc de Launey, *Qu'est-ce que traduire ?*, Paris, Vrin, 2006.

Inès Oseki-Dépré, « Jacques Roubaud traducteur », *CCP 8 (Cahier critique de poésie*, dossier « Jacques Roubaud », Éditions Farrago), 2003/2, p. 39-42.

Pétrarque, *Canzoniere, Le Chansonnier*, Éd. bilingue de P. Blanc, Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1988.

Jacques Roubaud, *Traduire, journal*, Caen, Nous, coll. « Now », 2000.

Schleiermacher, « Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens » (1813), trad. française : *Des différentes méthodes du traduire et autres textes*, traduits par A. Berman et C. Berner, Paris, Éd. du Seuil, 1999.

Soleil du soleil. Anthologie du sonnet français de Marot à Malherbe, éd. Jacques Roubaud, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1990.

¹⁶ Pour une question de temps et d'espace, le deuxième volet de cette contribution ne sera que rapidement esquissé dans cette note de bas de page : le « cas » Roubaud fait penser à Oskar Pastior « trans-crédateur » de Pétrarque (Pastior/Petrarca, *33 Gedichte*, Hanser, München, 1983), mais aussi à ses versions de Baudelaire (*o du roher iasmin. 43 intonationen zu « Harmonie du soir » von charles baudelaire*, Urs Engeler Editor, Basel/Weil am Rhein, 2002) ou de Chlebnikov (*Mein Chlebnikov*, Urs Engeler Editor, Basel/Weil am Rhein, 2003). Face à ces textes, on se demande ce qui se passe entre original et « traduction » lorsqu'on a affaire à de tels actes de *transformation*. Qu'est-ce qui pousse le poète à déformer l'original pour créer son propre texte tout en s'appropriant la voix de l'autre, la transformant, la trans-crédant ? Même si l'on se trouve dans les marges de la traduction littéraire, les procédés ludiques des oulipiens donnent à réfléchir à ce qui prend forme lorsqu'on passe d'une langue à l'autre. Pour le travail de traduction de Pastior, je renvoie à l'excellente vue d'ensemble de Mircea Ardeleanu, « Traduction poétique – poétique de la traduction chez Oskar Pastior », *Valeriu Stoleriu / Val Panaitescu in honorem*, Iasi, Editura Univ. « Alexandru Ioan Cuza », 2009, p. 126-159. Enfin, Pastior, Pétrarque, Sibiu, et quatre fois vingt ans : ayant rencontré Oskar Pastior en 2006 lors d'une de ses lectures de textes d'Otto Nebel (*Unfeig. Eine Neun-Runen-Fuge. Zur Unzeit gezeit*, Urs Engeler Editor, Basel/Weil am Rhein, 2006) à Zurich, j'avais parlé avec lui de son livre sur Pétrarque ainsi que des versions de Roubaud. L'idée d'une double lecture semblait lui plaire. C'est en pensant à lui et à deux fois quatre-vingts ans que je félicite, de tout mon cœur, la grande traductrice et traductologue qu'est Irina Mavrodin, rencontrée en mai 2004 lors du colloque Cioran à Sibiu.

La qualité de la traduction: méthodologie d'évaluation

Marilena MILCU

*Universitatea « Lucian Blaga » de Sibiu
marilena_milcu@yahoo.com*

Résumé : Nous sommes conscients du fait que les difficultés associées à l'évaluation des traductions sont complexes et que toute méthode d'évaluation a un double but : en premier lieu, elle se propose de décrire l'objet évalué et de déterminer les critères et les modalités d'évaluation, et ensuite elle cherche à réduire le plus possible les préférences d'ordre personnel et à rendre les jugements sur le texte traduit indépendants des intérêts, des goûts et des préjugés de ceux qui les portent. Et puis, quel est l'objet de l'évaluation ? Qu'est-ce qu'on évalue? La fidélité de la traduction, le transfert du sens, la clarté ou bien d'autres éléments à la fois ?

Mots-clés : évaluation, traduction, fidélité, théorie de la traduction, traducteur, méthodologie d'évaluation

Dans la critique de la traduction un problème devient de plus en plus important, concernant l'évaluation correcte de la traduction. Quels sont les critères d'après lesquels on juge de la qualité de la traduction et comment savons-nous qu'une traduction est bonne ? Cette question simple est au coeur de toutes les inquiétudes concernant la critique de la traduction. Et cela parce que dans la tentative d'évaluer la qualité d'une traduction on touche aussi au coeur de la théorie de la traduction, ou plutôt à la question cruciale de la traduction, celle de la nature du

rapport entre le texte original et le texte traduit. Étant donné que la traduction est essentiellement une opération dans laquelle les unités linguistiques de sens doivent être conservées équivalentes à travers les langues, on peut distinguer au moins trois conceptions différentes du sens, chacune produisant une autre représentation visant l'évaluation de la traduction. Dans une conception mentaliste du sens vu comme une notion résidant dans les esprits des utilisateurs d'une langue, la traduction sera probablement intuitive et interprétative.

Si le sens est vu comme produisant une et provenant d'une réaction extérieurement observable, l'évaluation de la traduction impliquera probablement des méthodes basées sur la réponse. Et si le sens est vu comme émergeant d'une plus grande étendue textuelle de la langue de départ, en impliquant autant le contexte situationnel et culturel que le contexte des unités linguistiques individuelles, il est très possible qu'une approche du discours soit utilisée et nécessaire en faveur de l'évaluation objective de la traduction.

Les évaluations subjectives et intuitives

Les évaluations subjectives et intuitives d'une traduction ont été entreprises depuis toujours par les auteurs, les philosophes et par les hommes de lettres en général, étant composées plus fréquemment de jugements globaux comme « la traduction fait honneur à l'original » ou « le ton de l'original est perdu dans la traduction » ...etc. Dans une approche plus récente, de telles évaluations intuitives sont diffusées par les spécialistes de la traduction de souche néo-herméneutique, qui considèrent la traduction comme un acte créateur individuel dépendant exclusivement de l'interprétation subjective et des décisions de transfert, des intuitions littéraires-artistiques, des habiletés interprétatives et de la connaissance de la langue. Les textes n'ont aucun sens de base, et leur changement de sens dépend plutôt de la disposition du traducteur individuel.

Le béhaviorisme ou la manière scientifique d'évaluation des traductions

Par opposition aux approches intuitives-subjectives dans l'évaluation de la traduction, le béhaviorisme vise une façon plus scientifique d'évaluation des traductions, en écartant les actions mentales du traducteur, considérées comme appartenant à la « boîte noire » du cerveau. Cette tradition, sous l'influence du structuralisme américain et du béhaviorisme, est associée à E. Nida. Nida (1964) a employé la réaction des lecteurs à une traduction comme la mesure principale pour évaluer la qualité d'une traduction, prenant en considération des critères globaux comme par exemple l'intelligibilité et le fait d'être instructive et en déclarant « qu'une bonne » traduction est celle qui produit « l'équivalence de réponse » ou « l'équivalence dynamique », c'est-à-dire, que la manière dont les récepteurs d'une traduction répondent à la traduction devrait être « équivalente » à celle dont les récepteurs du texte source répondent à l'original.

Il est vrai « qu'une bonne » traduction devrait obtenir un réponse équivalente de la réponse à son original, mais si ces phénomènes ne peuvent pas être mesurés, il est inutile de les postuler comme critères pour l'évaluation de la traduction. Et effectivement, même les épreuves les plus imaginatives désignées pour établir des réponses vérifiables, ne réussissent pas à nous fournir les résultats voulus/attendus, parce que c'est assez difficile de capturer un phénomène aussi complexe que la « qualité d'une traduction », si le texte de la langue de départ est ignoré dans toutes ces méthodes, ce qui signifie que l'on ne peut rien dire du rapport entre l'original et la traduction, ni même si la traduction est vraiment une traduction et non pas un autre texte, secondaire, obtenu par une opération textuelle différente.

La théorie du Skopos

Les adeptes de cette approche (Reiss et Vermeer 1984) réclament que c'est le « skopos » ou le but d'une traduction qui a une

importance primordiale dans la méthodologie d'évaluation d'une traduction. La manière dont sont respectées les normes culturelles de la langue d'arrivée apparaît comme la mesure cruciale dans l'évaluation de la traduction. C'est le traducteur ou, plus souvent, le dossier de traduction offert par la/les personne(s) commandant la traduction qui décident de la fonction que la traduction doit remplir dans son nouvel environnement. La notion de « fonction », critique dans cette théorie, n'est jamais pourtant rendue explicite, ni opérationnalisée de manière satisfaisante. En tout cas, cela ressemble à « l'effet de réel » que le texte doit englober en soi. Mais ce qui n'est pas très clair c'est comment exactement peut-on déterminer la relative équivalence et l'adéquation d'une traduction au texte original, et aussi comment peut-on déterminer la réalisation linguistique du « skopos » d'une traduction. Il s'ensuit que, dans la traduction, l'original est réduit à une simple « offre d'information », le rôle crucial étant alloué « au but » d'une traduction. Et les renseignements offerts par le texte original peuvent librement être acceptés ou rejetés par le traducteur. Mais, puisque toute traduction est attachée simultanément à son texte de départ et aux présuppositions et conditions gouvernant sa réception dans le nouvel environnement, on ne peut dire que la théorie de Skopos soit une théorie adéquate quand il s'agit de l'évaluation d'une traduction ayant sa qualité fondamentale, celle d'être bidirectionnelle.

Les approches littéraires

Ces approches sont orientées carrément vers le texte à traduire: une traduction est évaluée essentiellement du point de vue de ses formes et fonctions à l'intérieur du système de la culture de réception et de la littérature (Touy 1995). L'original est d'une importance subalterne, et on insiste plutôt sur les phénomènes culturels et textuels qui peuvent être reconnus et décrits dans la culture ciblée par les traductions.

L'idée est d'essayer tout d'abord de décrire de « manière neutre » les caractéristiques d'un texte, de manière qu'il soit perçu par les lecteurs de la culture d'arrivée, sur la base des connaissances textuelles comparables et facilement reconnaissables dans le même genre, de leur propre culture. Pourtant, si l'on vise à évaluer un texte qui n'est manifestement pas un produit « indépendant » et « nouveau », et qui n'appartient pas à une seule culture, alors une vision tellement rétrospective semble particulièrement rudimentaire pour valider et expliquer comment et pourquoi une traduction se présente d'une certaine manière et non d'une autre. Même si le travail descriptif, empirique est solide, mettant l'accent sur la contextualisation de la situation de réception et sur le niveau macro-culturel de réception en général, l'approche manque vraiment de fournir des critères solides pour l'évaluation des mérites et des faiblesses des « cas particuliers ». Autrement dit, d'après quels critères peut-on affirmer qu'un texte est une traduction et un autre ne l'est pas ?

La réflexion post-moderniste

Les spécialistes attachés à cette approche (Venuti 1995) essaient d'examiner d'un œil critique les pratiques de traduction, dans une perspective psycho-philosophique et socio-politique, afin de démasquer des relations de pouvoir inégales, qui peuvent apparaître et déformer la traduction. Ayant comme excuse le désir de rendre les traductions (et les traducteurs, en qualité de « créateurs »), « visibles », et pour révéler la manipulation idéologique et institutionnelle, les partisans de cette approche ont l'intention de rendre politiquement corrects et pertinents les rapports entre les caractéristiques du texte original et du texte traduit. Ils se concentrent sur les forces « cachées » qui influencent autant le processus par lequel on choisit les textes et les documents à traduire, que les manières par lesquelles les traducteurs se plient aux intérêts des personnes/groupes qui sollicitent la traduction et qui choisissent aussi les textes et les stratégies de réaménagement du

texte. C'est une entreprise particulièrement intéressante, surtout quand on explique l'influence que les traducteurs et les traductions peuvent exercer sur la littérature nationale d'un pays et sur ses règles spécifiques.

Traduction et Version

Il est nécessaire de faire une distinction théorique entre une traduction et une version de la traduction. Cette distinction est importante dans la critique de la traduction parce qu'il arrive parfois de prendre « des versions » intentionnellement non équivalentes pour des traductions - bien que le nouveau texte puisse avoir une fonction différente de la fonction du texte original. La production d'une *version* provient du fait et parfois du désir de se détourner délibérément de l'original, de réévaluer l'original et souvent d'y renoncer. Les versions sont ainsi « libérées » pour devenir leur propre original, particulièrement dans les contextes où ne comptent que les intentions des clients de la traduction et dans les activités de traduction hautement orientées sur la pratique, surtout technique, dans lesquelles les considérations d'équivalence à l'original feraient seulement obstacle à l'accomplissement de la satisfaction du client et du consommateur. Même si les versions peuvent parfois paraître de nouvelles créations, il est toujours vrai qu'elles ne seraient pas nées s'il n'y avait pas eu de texte original. Et c'est important de souligner que malgré la manière apparemment chevaleresque dont un traducteur s'est occupé des correspondances linguistiques au niveau du mot, du groupe linguistique et des phrases, dans une traduction ses actions doivent se soumettre finalement à la production des correspondances qui, chacune à sa manière, contribuent à l'équivalence fonctionnelle générale de la traduction à son original. C'est ce qui offre de la qualité à une traduction. Et ce n'est qu'au moment où de nouveaux buts sont superposés sur la traduction, qu'un nouveau produit, c'est-à-dire une nouvelle version, apparaît.

La description linguistique et l'évaluation sociale dans la critique de la traduction

Dans la critique de la traduction il est important d'être conscient au maximum de la différence entre l'analyse (linguistique) et le jugement (social). Autrement dit, d'un côté il y a une distinction qui doit être faite entre la description et le fait d'expliquer les caractéristiques linguistiques du texte original en faisant la comparaison avec les caractéristiques linguistiques pertinentes du texte traduit, et de l'autre il y a la nécessité de juger de la qualité d'une traduction. La critique de traduction, comme la langue elle-même, a deux fonctions fondamentales, une fonction d'idéation et une fonction interpersonnelle. Ces deux fonctions ont leur contrepartie dans deux pas méthodologiques différents. Le premier et, dans notre opinion, le plus important, fait allusion à l'analyse textuelle-linguistique, à la description, à l'explication et à la comparaison, et il est fondé sur la recherche empirique et sur la connaissance professionnelle des structures linguistiques et des normes d'utilisation de la langue. Le deuxième pas fait allusion aux jugements de valeur, aux questions sociales, interpersonnelles et éthiques d'importance socio-politique et socio-psychologique, liés à la position idéologique ou aux convictions individuelles. Sans le premier, le deuxième est inutile, autrement dit, juger est facile, comprendre encore moins. Autrement dit, dans la critique de la traduction nous devons rendre explicites les fondements de notre jugement, tout en basant celui-ci sur un ensemble théorique solide et argumenté par une unanimité de procédures vérifiables. Une analyse détaillée du « comment » et du « pourquoi » du texte traduit (c'est-à-dire, ses formes linguistiques et ses fonctions) et la comparaison avec l'original dont il provient, est la fondation descriptive de chaque évaluation valide et argumentée. Clairement, cela implique de reconnaître la partie subjective inévitable de n'importe quelle évaluation de la traduction. Pourtant, cette reconnaissance ne contredit pas la partie objective de l'évaluation, elle

renforce simplement sa nécessité. Si pour évaluer une traduction il faut faire une distinction nette entre la description linguistique empiriquement motivée et les justifications sociales, cela peut nous mener un pas en avant vers une solution de la complexité de la traduction moderne. De cette manière, la méthodologie d'évaluation des traductions sera enrichie par des éléments nouveaux, facilement reconnaissables et ayant une applicabilité immédiate.

Références bibliographiques:

- Bassnett, S., *Translation Studies*, London, Routledge, 1991.
- Catford, J., *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1965.
- Delisle, Jean, *L'analyse du discours comme méthode de traduction: théorie et pratique*, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1984.
- D'Hulst, Lieven, *Cent ans de théorie française de la traduction: de Batteux à Littré (1748-1847)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- Hervey, S., Higgins, I., *Thinking Translation*, London, Routledge, 1992.
- Ladmiral, J. R., *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.
- Lambert, José, "Echanges littéraires et traduction: études théoriques vs. études descriptives", in Grähs et al. (eds.), *Theory and Practice of Translation*, Berne, Peter Lang, 1978.
- Mounin, G., *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
- Nida, Eugene, "Linguistics and Ethnology in Translation Problems", Word 1, Trans, "Lexique, traduction et anthropologie culturelle", 1964, in Alain Rey (ed.), *La Lexicologie*, Vol. II. *Initiation à la linguistique*, Paris, Klincksieck, 1970.
- Vermeer, H., "Skopos and Commission in Translational Activity" in Venuti, L., *The Translation Studies Reader*. London, Routledge, 1989.

Les auteurs

ANTONESCU, Alexandra Olga – étudiante en Licence, troisième année, à l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu, Faculté de Lettres et d'Arts, spécialisation Français-Roumain.

ARDELEANU, Mircea – professeur de littérature française du XX^e siècle au Département d'Études françaises et francophones de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu. Docteur ès lettres avec la thèse *La Dynamique réflexive. Recherches sur le descriptif dans l'œuvre romanesque de Georges Perec*, publiée sous le même titre (2003). Auteur d'*Introduction à l'œuvre romanesque de Georges Perec* (2002), de *Roman, société, idéologie* (2005), du *Nouveau Roman français. Repères théoriques et pratiques d'écriture* (2009) et de divers ouvrages, essais et articles en littérature et en civilisation françaises, en histoire de la francophonie roumaine, en poésie et en traductologie. Nommé Chevalier dans l'Ordre des Palmes académiques « pour services rendus à la culture française » (2009).

AUDET, Sylvain – lecteur français à l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu.

BARON, Dumitra – maître-assistante au Département d'Études françaises et francophones de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu. Docteur en littérature comparée de l'Université de Nice et de l'Université de Craiova, auteur d'une thèse sur *Les matériaux intertextuels anglo-américains dans l'œuvre de Cioran* (sous la direction de Mme Irina Mavrodin et de Mme Sylvie Ballestra-Puech), soutenue à l'Université de Nice en décembre 2006. Ses recherches et ses publications portent sur l'intertextualité, la poétique, l'écriture de Cioran et de Marguerite Yourcenar et sur la traduction.

Co-directeur du projet de recherche en partenariat avec le Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature de l'Université de Nice Sophia-Antipolis, « Bilinguisme, double culture, littératures » (2009-2011).

BELCIUG, Ana Maria Briana – doctorante à l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, le domaine Philologie et elle fait partie du groupe cible du programme POSDRU, « Doctoral Scholarships at USV », financé du Fond Social Européen, « Investește în oameni ! » Elle prépare une thèse de doctorat sur : *Le statut de la femme musulmane dans les écrits d'Assia Djebar*, sous la direction de Mme Elena-Brândușa Steiciuc. Elle a publié des articles sur Assia Djebar : « La magie des traditions arabes dans les écrits d'Assia Djebar » dans *Language and Literature. European Landmarks of Identity* (2009) ; « Dévoilement de l'écriture chez Assia Djebar » dans *Actes des Journées de la Francophonie*, Université Al. I. CUZA (2009) ; « Assia Djebar vue par les Roumains » dans la revue *Doct-US* (2009) ; « Les rawiyates d'Assia Djebar ou l'art de dire le non-dit » dans la revue *La Lettre R*.

CERCEL, Florina – doctorante en deuxième année à l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, le domaine Philologie et elle fait partie du groupe cible du programme POSDRU, « Doctoral Scholarships at USV », financé du Fond Social Européen, « Investește în oameni ! ». Elle

prépare une thèse de doctorat sous la coordination de Mme Muguraș Constantinescu et qui porte sur l'écrivain libanais d'expression française, Amin Maalouf. Le titre de la thèse sera : *Traduire l'identité multiple. Le cas d'Amin Maalouf*. Elle a publié des articles sur Amin Maalouf : « Histoire et voyage mythique dans l'œuvre d'Amin Maalouf » in *Omul și Mitul. Ființa umană și aventura spiritului întru cunoaștere. Dimensiune mitică și demitizare*, Suceava, 2009 ; « Traduction et réception de l'œuvre d'Amin Maalouf en Roumanie » in *Language and Literature. European Landmarks of Identity*, Ed. Universității din Pitești, 2009 ; « L'œuvre d'Amin Maalouf comme dialogue des langues et des cultures » in *Actes des Journées de la Francophonie*, Université Al. I. Cuza (2009).

CLAUDON, Francis - études supérieures à la Sorbonne (lettres classiques, histoire, musicologie, allemand). Professeur de littérature générale et comparée à Paris-Est/Paris XII. Directeur d'EA, de DEA, d'ED, à Dijon puis à Paris XII de 1989 à 2008. Membre des comités de rédaction de : *Litteraria Pragensia* (Prague), *Etudes Romanes* (Brno), *Spektrum* (Walter de Gruyter-Berlin), *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft* (Rodopi-Amsterdam). Critique musical à la *Kronenzeitung* (Wien). Publications sur le XIX^e siècle, les littératures romantiques, la musique, les arts : *Encyclopédie du Romantisme*, Somogy, 1980 ; *L'opéra en France*, Nathan, 1984 ; *Le Voyage romantique*, Ph. Lebaud, 1986 ; *Stendhal : la Bourgogne, les musées, le patrimoine*. Textes recueillis par Francis Claudon, CIRVI, Moncalieri, 1997 ; *Henri Beyle, un écrivain méconnu : 1797-1814*. Textes recueillis par M. Arrous, F. Claudon & M. Crouzet, Kimè, 2007 ; *Transfigurer le réel : Aloysius Bertrand et la fantasmagorie*. Textes recueillis par F. Claudon et M. Perrot, Centre Georges Chevrier, Dijon, 2008.

CONDEI, Cecilia – maître de conférences au Département de langue et de littérature françaises, Faculté des Lettres, Université de Craiova (Roumanie). Ses domaines principaux de recherche : analyse du discours, linguistique du texte, variétés du français. Auteur de quelques livres dans le domaine, parmi lesquels : *Analyse du discours littéraire* (2002, éd. Istros, Braila) et *Dimensions pragmatiques du discours (non)littéraire* (2007, éd. Universitaria, Craiova), environ 27 articles concernant le discours (non)littéraire, dont 13 à l'étranger. Participation à plus de 42 colloques/congrès (inter)nationaux dans ce domaine. Directeur d'un projet de recherche AUF, DCAM sur les *Métissages interculturels*.

CONSTANTINESCU, Doina – maître de conférences à la Faculté de Lettres et d'Arts de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu. Domaines d'intérêt : poétiques culturelles, le discours de la mélancolie, poétique du texte, philosophie du langage, linguistique intégrale. Participation à des colloques internationaux : Sibiu, Cluj, Craiova, Suceava, Tunis (Tunisie), Grenoble, Albi (France). Publications in : *Lectures et interprétation*, Cluj ; *Meridian Blaga*, Cluj ; *Transilvania*, Sibiu, *Euphorion*, Sibiu ; *Cercetări de limbă și literatură*, Oradea ; *Approches poïétiques/poétiques*, Craiova ; *Saeculum*, Sibiu ; *Studii și comunicări de etnologie*, Sibiu ; *Anuarul Institutului de Cercetări Socio-Umane* al Academiei Române, Sibiu. Collaborations dans les volumes : *Humour, ironie et dérision* (Tunisie) ; *Revista de Filosofía*, Pereira (Columbia) ; *Cioran. Ensayos criticos*, Pereira (Columbia) ; *Lucian Blaga în lumină* (Cluj-Napoca) ; *Approches critiques* (Sibiu/Leuven) ; *Médecine et littérature* (Grenoble) ; *Langage et signification* (Albi). Auteur des livres : *Poetica melancoliei la Cioran* ; *Cioran și provinciile melancoliei* ; *Emil Cioran, poesis și melancolie* ; *Introducere în poetica textului* ; *Eugenio Coșeriu, Prelegeri și seminarii* ; *Approches linguistiques et poétiques*. Récipiendaire du prix « Lucian Blaga » pour l'exégèse

littéraire, accordé par le Centre de Recherches « Lucian Blaga », lors du Festival international « Lucian Blaga », Cluj-Napoca, 2008.

DE RONNE, Eva – Ancienne étudiante de l'Université d'Artois, ancienne étudiante Erasmus à l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu.

DIMA, Oana-Cristina – doctorante à l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, le domaine Philologie et elle fait partie du groupe cible du programme POSDRU, « Doctoral Scholarships at USV », financé du Fonds Social Européen, « Investește în oameni ! ». Elle prépare une thèse de doctorat qui s'intitule : *Traduction et retraduction de l'œuvre de Guy de Maupassant dans l'espace roumain* sous la direction de madame le professeur Albumița-Muguraș Constantinescu. Jusqu'à présent, elle a publié les articles suivants : « Étude comparative sur la traduction de l'œuvre *Les Chardons du Baragan* » dans la revue *Panait Istrati – sous le signe de la relecture* (Suceava, 2008) ; « Les premières traductions de Maupassant en Roumanie » dans *Actes des Journées de la Francophonie* (Iassy, 2009) et « Garabet Ibrăileanu – portrait d'un traducteur » dans *Language and Literature. European Landmarks of Identity/Limbă și literatură. Repere identitare în context european* (Pitești, 2009).

FOFIU, Rodica – enseigne la littérature française moderne au Département d'Études françaises et francophones de la Faculté de Lettres et d'Arts de Sibiu. Elle est l'auteur d'une thèse sur Mircea Eliade : *La poétique du fantastique chez Mircea Eliade*, d'une vingtaine d'articles publiés dans *L'Approche Poïétique/Poétique, Transilvania, Approches critiques – Cioran*, etc. Ses domaines d'intérêt sont la littérature fantastique, la civilisation et la littérature française, la poétique, la littérature comparée et la traduction littéraire.

GOES, Jan – professeur-habilité à diriger des recherches en linguistique et français langue étrangère à l'Université d'Artois. Arabisant. Auteur

d'un doctorat en linguistique, *L'adjectif, entre nom et verbe* (1996), publié chez Duculot (1999), et d'un mémoire de littérature comparée sur *La poésie hispano-arabe d'al-Mu'tamid et d'Ibn Quzman et la poésie provençale de Guillaume IX, Cercamon et Marcabru* (1987). Auteur d'articles concernant la linguistique, la francophonie et la didactique du FLE. Lauréat de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique (1999), chevalier dans l'ordre des palmes académiques pour « services rendus à la culture française » (2004).

GRIGORESCU, Elena-Daniela – assistante d'enseignement et doctorante au Département d'Études Françaises de l'Université Western Ontario. Elle prépare une thèse sur le roman français contemporain. Articles publiés : « *Mémoires d'Hadrien, une entreprise herméneutique. Étude sur Carnets de notes* », dans la revue *Loxias*, no. 26, Nice, septembre 2009 ; « *Brève histoire de la poésie sonore* », dans *Analele Universității « Ștefan cel Mare »* [Annales de l'Université « Ștefan cel Mare »], Presses de l'Université de Suceava, Roumanie, décembre 2008.

IANCU, Adrian – maître de conférences à l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu. Il a fait un doctorat en philologie (2002) et il enseigne la lexicologie et la sémantique. Il a publié des articles et de traductions dans les revues *Euphorion*, *Transilvania*, *Rostirea românească*. Domaines de compétence: lexicologie, sémantique et sémiotique du discours narratif. Livres: *Exilul interior al personajului literar* (2003), *Introduction à la sémantique* (2004), publiés aux Editions Casa Cărții de Științe Cluj-Napoca ; *La sémiotique du discours narratif*, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2005 ; *Aspects lexico-sémantiques du français contemporain*, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2005 ; *Notions de linguistique française*, Editura „Alma Mater”, Sibiu, 2006 ; *Introduction à la lexicologie française*, Editura „Alma Mater”, Sibiu, 2007.

IONESCU, Brîndușă-Petronela – après une licence en histoire et langues modernes (français) à l'Université « Al. I. Cuza » de Iași (Roumanie), elle a suivi les cours du master d'« Études francophones » dans le cadre de la même université. Lors de la rédaction du mémoire de dissertation sur la nouvelle de S. Corinna Bille, réalisé sous la direction de Mme professeur Marina Mureșanu, elle a prouvé son intérêt à effectuer une recherche approfondie de la littérature romande et actuellement elle prépare une thèse en co-tutelle avec l'Université de Lausanne. Elle a bénéficié de bourses d'études en France (Reims) et en Suisse (Lausanne, Berne), où elle a pu explorer le domaine de la littérature francophone. Impliquée aussi dans le projet national *La dynamique de l'identité dans la littérature francophone européenne*, Brîndușă Ionescu a publié plusieurs articles sur Corinna Bille et sur d'autres écrivains francophones.

JELEVA, Alexandra – assistante de français au Département d'Études romanes de l'Université de Sofia « Saint Clément d'Ohrid » (Bulgarie). Elle enseigne la traduction de textes littéraires du bulgare en français et l'analyse de textes littéraires. Elle prépare une thèse de doctorat sur le fantastique dans le roman français au XVIII^e siècle et à l'époque romantique. Elle travaille également comme traductrice.

LÜTHI, Ariane – docteur ès lettres de l'Université de Zurich, Ariane Lüthi a publié *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet* (Éd. du Sandre, 2009) et collaboré à *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain* (MetisPresses, 2008). Ses recherches actuelles portent sur l'écriture fragmentaire et l'œuvre de Joseph Joubert. Membre du comité de rédaction de la revue *Variations* (Revue de littérature comparée de l'Université de Zurich) et co-éditrice des numéros 15/2007 (*Discontinuité*), 16/2008 (*translatio*) et 17/2009 (*Matière du langage*), elle collabore aux revues *ALKEMIE*, *CCP*, *Europe*, *Revue de Belles-Lettres*.

MAVRODIN, Irina – poète, essayiste, traductrice, professeur universitaire. Ses principaux livres de poésie sont : *Poeme* (1970), *Reci limpezi cuvinte* (1971), *Picătura de ploaie* (1987), *Vocile* (1998), *Punere în abis* (2000), *Capcana/ Le Piège* (édition bilingue, 2002), *Centrul de aur* (2003), *Uimire/Étonnement* (édition bilingue, 2007). Parmi ses volumes d'essais les plus connus, dont la plupart ont été réédités, nous citons : *Spațiul continuu* (1972), *Romanul poetic* (1977), *Modernii, precursori ai clasicilor* (1981), *Poietică și poetică* (1982), *Stendhal – scriitură și cunoaștere* (1985), *Punctul central* (1987), *Mâna care scrie* (1994), *Uimire și poiesis* (1999), *Operă și monotonie* (2004), *Despre traducere, literal și în toate sensurile* (2007), *Cioran sau Marele Joc/Cioran ou le Grand Jeu* (édition bilingue, 2008). Traductrice roumaine du cycle romanesque *À la recherche du temps perdu* de Proust, et aussi de Mme de Sévigné, de Mme de Staël, Aloysius Bertrand, Albert Cohen, Flaubert, Gide, Camus, Montherlant, Blanchot, Ponge, Cioran, Bachelard, Ricœur, Genette et bien d'autres encore. Spécialiste également de la littérature française du XX^e siècle, de la poïétique et de la poétique, elle a enseigné, jusqu'en 1985, à l'Université de Bucarest, et, à partir de 1992, elle donne des cours aux Universités de Craiova, Sibiu, Suceava, Brașov. Coordinateur de doctorats. Membre de l'Union des Écrivains de Roumanie, du PEN Club de Roumanie, elle a été plusieurs fois primée pour ses ouvrages et ses traductions : Prix de l'Union des Écrivains de Roumanie pour la poésie, pour l'essai et pour la traduction ; Prix de l'Académie Roumaine pour l'essai, etc. Directeur de la collection « Lettres Roumaines » chez Actes Sud (France) (1993-2002), éditeur senior de la revue *Secolul 21*, directeur fondateur et coordinateur d'autres publications dont les revues *Atelier de traduction* et *L'Approche Poïétique/Poétique*. Présidente de l'Association internationale « Les amis d'Emil Cioran » et membre fondateur du Colloque international « Emil Cioran » de Sibiu (15^e édition). Décorée, par l'État français, de l'Ordre « Chevalier des Arts et des Lettres » et, par l'État roumain, de l'Ordre « Steaua României în gradul de Cavalier ».

MĂRCULESCU, Ioana Eveline – Diplômée de littérature française (DEA de l'Université de Bucarest et de l'Université de Genève), assistante au Département de français de la Faculté des Langues et Littératures Étrangères de l'Université de Bucarest (1997-2002), enseignante de FLE et de FLM au Département de l'Instruction Publique, Genève (2002-2007). Actuellement doctorante en littérature française à l'Université de Paris IV Sorbonne, sous la direction de Monsieur le Professeur Jacques Berchtold. Thèse en cours sur la problématique de la dissimulation chez Vauvenargues. Articles sur Vauvenargues dans la revue *Arches* de l'Association Roumaine des Chercheurs Francophones en Sciences Humaines et dans *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes*, Martial Poirson (éd.), SVEC n° 10, Oxford, Voltaire Foundation, 2004.

MASSART, Robert – professeur au Département pédagogique de la Haute École provinciale du Hainaut Condorcet, à Mons, Belgique francophone. Professeur de français langue maternelle et de didactique de la langue française. Centres d'intérêt principaux : la linguistique et la grammaire, surtout la lexicologie et l'orthographe; les langues romanes ou néo-latines; les littératures de la francophonie.

MIHULECEA, Maria-Rodica – maître de conférences dans le cadre du Département d'Études françaises et francophones de la Faculté de Lettres et d'Arts, à l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu, où elle enseigne la phonétique et la morphosyntaxe. En 2003 elle a soutenu une thèse de doctorat : *L'infinitif – perspective sémantique et stylistique*, visant le comportement de l'infinitif des deux points de vue, en français et en roumain. Ses domaines d'intérêt sont : la morphosyntaxe, surtout le verbe (aspects morphosyntaxiques et stylistiques, approches contrastives), la stylistique, le langage de la publicité. Ses articles publiés en sont la preuve. Elle est membre ARDUF.

MILCU, Marilena – maître-assistante au Département d'Études françaises et francophones de la Faculté de Lettres et d'Arts de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu. Elle dispense des cours de traductions simultanées et consécutives et de langages de spécialité. Ses domaines d'intérêt sont, outre la pratique et la théorie de la traduction, la littérature de la génération éthique de 1930 et la didactique de la langue française. Ses publications portent sur le domaine de la traduction, *Études de traductologie et d'interprétariat*, Ed. Universităţii din Bucureşti, 2009, sur les langues de spécialité, *Les langues de spécialité : de la théorie à la pratique de la traduction*, Ed. Universităţii din Bucureşti, 2010, et sur la littérature, *Camil Petrescu, la tragédie classique et la génération éthique de 1930*, Ed. Universităţii din Bucureşti, 2009.

MONAH, Roxana – diplômée en langues modernes de l'Université « Al. I. Cuza » de Iaşi et a obtenu un master en *Études francophones* à la même université et un *Certificat de Spécialisation en littérature et esthétique* à l'Université de Genève. Elle est à présent doctorante à l'Université de Iaşi où elle prépare une thèse sous la direction de Mme Marina Mureşanu.

MUSTIÈRE, Philippe – Agrégé de lettres, professeur en Sciences de la Communication, et responsable des enseignements de Communication et de Français Langue étrangère à l'École Centrale de Nantes (grande école d'ingénieurs). A commencé une activité d'enseignant-chercheur en inscrivant une thèse de 3^e cycle sur les systèmes de représentation de l'espace et du temps dans les cultures primitives. Après des années post-doctorales en Amérique du Nord (Montréal, Los-Angeles), est spécialiste des méthodologies en sciences humaines, et notamment de la « nouvelle communication » (École de Palo-Alto). Participe régulièrement à un certain nombre de colloques ou de publications universitaires. Auteur d'essais et d'articles sur deux écrivains majeurs

du XIX^e siècle français, Balzac et Jules Verne. Membre d'une dizaine de sociétés savantes, fait des conférences dans l'Europe entière et en Amérique du Nord, sur Jules Verne. Organisateur, en 2005, d'un colloque international : « Jules Verne, les machines et la science », qui a réuni 40 conférenciers venus du monde entier ; et initiateur des Rencontres Jules Verne, colloques bisannuels sur la question de la vulgarisation, de l'éducation scientifique et des questions contemporaines posées à la science, dont une édition très réussie a eu lieu en janvier 2008.

OPREA, Maria-Otilia – assistante dans le cadre du Département d'Études françaises et francophones de la Faculté de Lettres et d'Arts de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu. Elle dispense des cours pratiques de traductions, expression écrite, langage économique et religieux. Docteur en théologie (2009), elle prépare aussi une thèse de doctorat en philologie sur *François Mauriac*, sous la direction de Mme Irina Mavrodin. Ses domaines d'intérêt sont la langue et la littérature française, la traductologie, l'étymologie, la poésie, la théologie et la spiritualité chrétienne.

PIT, Vera – professeur de français dans l'enseignement secondaire, elle prépare une thèse de doctorat sur Georges Bernanos, sous la direction de Mme Irina Mavrodin. Ses domaines d'intérêt sont : la spiritualité chrétienne, la littérature et la langue française.

POEDE, Cristina – professeur de français au Collège National (1982–2010) et au Centre Culturel Français de Iași (1991–2010) ; 2005 Docteur ès Lettres *Magna cum laude* de l'Université « Al. I. Cuza » de Iași ; organisateur du colloque « Rabelais, 500 ans » au CCF de Iași (1994) ; diplômés d'excellence du Ministère de l'Éducation et de la Recherche ; membre des Conseils nationaux pour le curriculum et pour les manuels ; programmes « Leonardo da Vinci » et « Comenius » ;

cours de français médical au CCF de Iași (1994–2009) ; articles sur des thèmes littéraires (Yourcenar, Huysmans, Proust, Morand, interférences culturelles franco-roumaines) parus dans *Actes. Journées de la francophonie* (Iași, 1997–2009) ; *Ombres de lumière : la poétique de l'énigme chez Julien Gracq*, Institutul European, 2009 ; bourses du gouvernement français (Grenoble, Montpellier, Caen, Besançon), participation à des stages organisés par les Services Culturels auprès de l'Ambassade de France et l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie.

STĂNIȘOR, Mihaela-Gențiana – maître-assistante à l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu. Études de roumain et de français. Docteur ès lettres de l'Université de Craiova avec un mémoire sur Emil Cioran. Auteure des livres : *Les Cahiers de Cioran, l'exil de l'être et de l'œuvre*, 2005 ; *Perspectives critiques sur la littérature française du XVII^e siècle*, 2007, ainsi que de plusieurs études sur la littérature française et universelle. Traductrice en roumain du livre de Roland Jaccard, *La tentation nihiliste (Tentația nihilistă, Timișoara, Bastion, 2008)*. Directrice d'ALKEMIE. *Revue semestrielle de littérature et philosophie*. Secrétaire de rédaction des *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, membre du comité de lecture et correspondante à l'étranger de la revue *Recto/Verso. Revue de jeunes chercheurs en critique génétique*.

TOMA, Iulian – actuellement doctorant à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, Iulian Toma prépare une thèse sur la poésie de Gherasim Luca. Publications : « *Surréalisme et littérature prolétarienne* », dans la revue *Loxias*, n° 26, Nice, septembre 2009 ; « Poétique et traduction », dans le supplément *Triages*, Actes de la journée d'étude « Gherasim Luca à gorge dénouée », Saint-Benoît-du-Sault, 2005 ; Co-fondateur de la revue *TRAPA [LA TRAPPE]*, revue d'art et de poésie contemporaines, numéro unique, septembre 2004 ; « Le Concept de "forme" et la traduction poétique », dans *Atelier de*

traduction, Éd. de l'Université de Suceava, Roumanie, n° 2, 2004 ; « L'Auto-traduction chez Gherasim Luca », dans *Atelier de traduction*, Éd. de l'Université de Suceava, Roumanie, n° 1, 2004 ; Co-traducteur en roumain du volume *Communiquer avec les autres c'est facile* d'Erika Guilane Nachez, pour les Éd. Polirom de Iassy, Roumanie, 2004 ; « La Dialectique de Gherasim Luca », dans *Les Annales de l'Université « Ștefan cel Mare »*, t. X, Éd. de l'Université de Suceava, 2004 ; « Actualité surréaliste », dans *Seniorplanet*, 02 avril 2003, Paris ; Collaborateur à la traduction collective du volume *Imaginaire et création* de Jean Burgos, Éd. Univers, Bucarest, 2003.

VAIDA, Emilia-Ioana – assistante au Département d'Études françaises et francophones de la Faculté de Lettres et d'Arts de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu. Elle a soutenu sa thèse de doctorat *La Correspondance de Flaubert et le type de comportement auctorial qu'elle propose*, sous la direction de Mme Irina Mavrodin (2009). Ses domaines d'intérêt sont, outre la littérature française du XIX^e siècle, la pratique et la théorie de la traduction, la civilisation et les mentalités françaises, la critique littéraire, la didactique du FLE.

VAN ITTERBEEK, Eugène – études de philosophie, de lettres et de droit à l'Université Catholique de Louvain. Docteur ès lettres à l'Université de Leyde aux Pays-Bas. Après une carrière de professeur de langue et de littérature françaises en Belgique, entre autres à l'Université d'Anvers, au Centre Pédagogique Supérieur de l'État à Hasselt et au Conservatoire Royal de Musique à Bruxelles, il émigra en Roumanie où, depuis 1994 il enseigne la littérature française à l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu. De 1979 à 1994 il a organisé à l'Université de Louvain, en coopération avec l'Union Européenne, les Festivals Européens de Poésie. Dans ce cadre il a fondé la Maison Européenne de la Poésie et la maison d'édition « Les Sept Dormants ». À Sibiu, il créa et dirige le Centre international de Recherche « Emil

Cioran » ainsi que les *Cahiers Emil Cioran*. Organisateur des colloques internationaux Emil Cioran. Principales publications : *Spreken en zwijgen (Parole et silence)*, 1966 ; *Actuelen 1 et 2*, 1967-1977 ; *Tekens van leven (Signes de vie)*, 1969 ; *Daad en beschouwing (Action et contemplation)*, 1972 ; *La poésie en chiffres*, 1987 ; *Europa, huis van cultuur (L'Europe maison de culture)*, 1992 ; *Le « Baudelaire » de Benjamin Fondane*, 2003 ; *Deux églises sibiennes. Naufrages d'un christianisme oublié ?*, 2007 ; *Au-delà des schismes et des ruptures*, 2008 ; *Approches critiques (I-X, 1999-2009)*. Volumes de poésies : *Entre ciel et terre*, 1997 ; *Fables, prières et autres poèmes*, 2001 ; *Instantanés transylvaniens*, 2004 ; *Les noces des mots et des choses*, 2004 ; *Un hiver à Cisnădioara*, 2006 ; *Ne m'oublie pas/ Nu mă uita*, 2008. Auteur du *Journal roumain*, 2006. Traducteur de la poésie d'Alain Bosquet, Amadou Lamine Sall, J.J. Padrón, Homero Aridjis, Donatella Bissutti et O.C. Jellema.

ZAHARESCU, Lucia – maître de conférences au Département d'Études françaises et francophones de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu. Elle dispense des cours de syntaxe de la phrase française, de grammaire comparée, de grammaire textuelle, d'énonciation, de pragma- et sociolinguistique, de français québécois. Livres, supports de cours, activités dans ses domaines d'intérêt : linguistique française et linguistique comparée (*La concordance des temps en roumain et en français ; valeurs stylistiques*, Sibiu, 2005) ; théorie et pratique de la traduction (traduction d'un manuscrit inédit de Mircea Eliade, *Note asupra simbolismului acvatic*, Cluj, 2002) ; francophonie, français québécois et politiques linguistiques (*Le Français québécois au cœur de la francophonie*, Sibiu, 2005) ; participation à des conférences internationales à Belgrad, Grainau, Brno, Bucarest, Paris, Pécs, Debrecen, Cracow, Pékin, Rab, Iași, Pitești, Lisbonne, Sofia, etc. et publication d'une trentaine d'articles, études et communications en Roumanie et à l'étranger. Membre de l'Association Roumaine des

Départements de langue française, de l'Association d'Études Canadiennes en Europe Centrale et de l'Association Internationale des Etudes Québécoises. Récipiendaire de bourses de complément de spécialisation et de recherche offertes par le Conseil International d'Études Canadiennes d'Ottawa (1999, 2006).

ZAMFIR-GOES, Doina – docteur en littérature comparée ; doctorat *Structures métaphoriques dans La Nausée de Sartre et dans ses deux versions roumaines* sous la direction d'Irina Mavrodin (Université de Craiova) et d'Alain Vuillemin (Université d'Artois). Lauréat représentant la Roumanie au « Grand Rassemblement de la Jeunesse Francophone », Palais des Nations, Genève en 1999. Auteur d'articles et de livres concernant la stylistique, le français de l'économie et la didactique du français. Actuellement assistante commerciale trilingue en France.