Cahiers du Celec
ISSN : 2801-2305

5 | 2013
L'auteur à l'étranger

Directeur de publication Évelyne Lloze

https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=89

Référence électronique
« L'auteur à l'étranger », *Cahiers du Celec* [En ligne], mis en ligne le 01 septembre 2013, consulté le 26 juin 2024. URL : https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=89

Droits d'auteur
CC BY 4.0

DOI : 10.35562/celec.89

SOMMAIRE

Évelyne Lloze
Introduction

Véronique Gély
L'auteur à l'étranger, un auteur en partage ?

Jacques Soubeyroux
Rousseau en Espagne au XVIII^{e} siècle

Yves Clavaron
Shakespeare et le Sud

Jean-François Lattarico
Un avatar de la propagande fasciste

Delphine Klein et Aline Vennemann
L'auteur(e) au second degré ?

Agnès Morini
Une *Histoire catalane* de Paris à Venise

Edgard Samper
Le fils de Don Juan de José Echegaray (1892) et le modèle ibsénien

Rafaèle Audoubert
Traduction, réception et construction critique

Florence Labaune-Demeule
L'écrivain postcolonial anglophone et le canon littéraire

Jean-Pierre Chassagne
Regards croisés sur *La Comédie humaine*

Pascaline Nicou
La traduction de Boiardo en France

Évelyne Lloze
La relation Glissant-Faulkner

Moncef Khémiri
À propos de la lettre ouverte de Mahmoud Messadi à André Malraux

Mirco Bologna
Folengo et la France

Patricia Desroches-Viallet
Les nazaréens à Rome

Emmanuel Marigno
Auteurs du Siècle d'Or à l'étranger

Introduction

Évelyne Lloze

Droits d'auteur
CC BY 4.0

TEXTE

1 Issu d'un colloque tenu à Saint-Étienne en janvier 2013, ce numéro des Cahiers du CELEC est consacré à la manière dont des « écrivains-phares », bien qu'étrangers – et relevant dès lors, pour la plupart, de sphères linguistiques différentes – font souche et opèrent filiation dans d'autres paysages littéraires, dans d'autres univers langagiers que les leurs. Les analyses vont donc convoquer des figures majeures de notre panthéon culturel, se centrer sur une revisitation des paradigmes fondateurs de ces « autorités en partage » (V. Gély) et questionner la matière même de ce que Glissant a pu nommer « l'inextricable de la Relation ». Il ne s'agit évidemment pas de se contenter d'évoquer d'éventuels enracinements serviles, plutôt de travailler des œuvres qui ouvrent à d'autres écritures, s'épanouissent en réseaux, d'interroger ainsi leurs modes d'emmêlement, d'élucider, en mettant en relief l'empan de leur influence, leur « légitimité », d'explorer plus avant leurs multiples traces et tracées.

2 N'oublions pas, en effet, combien l'auteur canonique, le « classique », figure auctoriale par excellence, reste, aujourd'hui encore, un paradigme incontournable du monde intellectuel, même s'il a connu maintes variations au cours des siècles. Car s'il a presque « disparu » sous l'influence de la critique formaliste et structuraliste, il a opéré un retour en force avec la postmodernité. Découvreur, éveilleur, phare ou fondateur, il demeure ainsi une valeur majeure dans notre culture, et son autorité se manifeste, entre autres, d'un point de vue littéraire, par la constitution de modèles, d'une orthodoxie esthétique et par le recours à divers procédés d'écriture fondant les textes sources en autant de références canoniques ou canonisées : intertextualité, reprises, citations, traductions… Or, ces « modèles », dans l'Europe et le monde d'avant et d'après la « mort de l'auteur », ont souvent été des modèles d'importation, le fruit de la diffusion

particulière d'une figure qui devient un maître : Boccace et Pétrarque en Europe, Shakespeare, Cervantès et Faulkner en France, Goethe en Italie, les « maîtres à penser » Barthes, Foucault ou Derrida aux États-Unis, etc.

3 Se pose dès lors la question de l'autorité de l'auteur du point de vue de sa réception à l'étranger, comme celle de l'imposition de codes qui renouvellent ou créent un genre, une « manière », ou celle encore du statut particulier d'auteurs qui ont laissé, pour de très nombreuses années, voire plusieurs siècles, une marque esthétique universellement reconnue (le pétrarquisme, le marinisme…). Plus précisément même, y a-t-il là, dans ce choix de précellence de « modèles » étrangers, risque parfois de standardisation consensuelle (consensus ou vulgate à interroger bien sûr, quid par exemple de l'absence manifeste des femmes ?), un uniforme à fonction normative, ou au contraire le travail tensionnel d'un « écrire ouvert » qui réamorce l'exploration de nouveaux champs d'expériences, bref, un devenir créateur ?

4 Il s'agit donc bien ici, à travers des jeux de mises en regard et de lectures croisées, de se centrer sur la « fabrication » et les différents modes d'impact surtout, de l'autorité de l'auteur à l'étranger.

5 Notons que nous avons délibérément écarté tout agencement chronologique et même toute répartition par aire linguistique – du fait notamment des principes d' « exclusion » et des logiques trop abstraites et le plus souvent inadéquates d'ailleurs –, et que nous avons tenu à préserver plutôt les allers retours et dérives d'une réflexion qui cherche à repenser ce qu'il en est , ce qu'il en fut aussi bien sûr, de l'importance, de la fonction et du devenir, d'œuvres que l'on se plaît à intégrer au dit « canon ».

6 Notre ouvrage débute par l'exposé théorique de Véronique Gély – professeure à Paris IV, présidente de la SFLGC et spécialiste de la transmission et réception des modèles antiques dans la littérature et les arts modernes – qui met clairement en place le cadre historique et conceptuel nécessaire à l'analyse, offre des définitions et des paradigmes d'interprétation, et ouvre enfin nombre des pistes de questionnement et de réflexion, que les contributions qui suivent vont emprunter et traiter.

7 Les trois premiers articles, par exemple, interrogent, sous l'angle de la réception – traduction parfois, influence, « digestion » même… – l'autorité et la fortune de trois figures majeures de notre panthéon littéraire européen : Rousseau, Shakespeare et Dante. C'est tout d'abord Jacques Soubeyroux qui s'attache à évoquer le rôle d'éveilleur de conscience que fut Rousseau dans l'Espagne du XVIII[e] et la manière dont son influence a pu subvertir certaines des normes littéraires nationales et a été ainsi source de renouveau esthétique. Yves Clavaron se consacre, lui, à la « cannibalisation » littéraire de Shakespeare – plus précisément au cas de *La Tempête* –, à son instrumentalisation même, opérée tant par Césaire avec *Une tempête*, que par le sociologue portugais Boaventura de Sousa Santos, dans son essai *Entre o Prospero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade*. Puis Jean-François Lattarico analyse les modalités d'implantation de *La Divine Comédie* en Albanie, implantation qui s'est faite à travers la rencontre de deux incarnations de l'exil, celle du poète et celle de l'arbërech, langue condamnée à une transmission purement orale.

8 Delphine Klein-Rouquier et Aline Vennemann (Rennes II / Berlin), dans un travail élaboré en commun, étudient, quant à elles, et la réception des grands classiques français chez Jelinek, et la réception en France de cette auteure certes Nobélisée, mais dont l'œuvre reste toujours, malheureusement, controversée.

9 Agnès Morini se penche sur le cas du polygraphe Giovan Francesco Loredano, traducteur d'un roman de Jean Pierre Camus dont la thématique principale, « une héroïque amitié » à la française, épouse heureusement la chronique vénitienne des années 1630. Il s'agit ici d'observer le cas du détournement politique d'un texte dont l'importation est pour le moins opportuniste.

10 Edgar Samper, à travers une analyse comparative d'une pièce d'Ibsen (1881) et d'une autre (1892), d'Echegaray, qui s'en inspire, met en relief les rapports complexes noués entre ces deux œuvres et notamment ce choix, qui les sépare clairement, d'un message moral tout différent, dans sa portée comme dans ses enjeux.

11 On reste, avec Rafaèle Audoubert, dans le domaine espagnol, mais cette fois-ci pour traiter de la représentation et réception de l'œuvre

de Quevedo, fort contrastées et parfois même pleines de contradictions.

12 Florence Labaune-Demeule nous ramène au monde anglophone, et plus précisément à la manière dont un certain discours postcolonial, surtout celui ici des littératures caribéennes et indiennes, utilise et traite (intertextualité, métatextualité, palimpsestes…) le canon littéraire et artistique.

13 Jean-Pierre Chassagne, montre, à l'inverse, comment Balzac a pu faire autorité dans l'espace germanophone, et dans un contexte humaniste et francophile et dans celui d'une réception marxiste.

14 Pascaline Nicou se centre plutôt, sur les traductions françaises de Boiardo et leur impact, finalement limité, en regard de celles de l'Arioste, devenu, lui, l'un des grands classiques toscans.

15 Evelyne Lloze évoque ensuite le constant retour à Faulkner de Glissant et la façon dont le roman faulknérien informe, nourrit et travaille en traces multiples une grande partie de l'œuvre glissantienne.

16 Moncef Khémiri, quant à lui, s'interroge sur la « stature » de Malraux au Maghreb, à travers un rappel d'un épisode de l'histoire culturelle tunisienne : la lettre ouverte adressée, en 1945, par le grand intellectuel et écrivain Mahmoud Messadi (qui deviendra plus tard ministre) à André Malraux.

17 Mirco Bologna traite de l'impact en France de l'œuvre de Folengo, représentant majeur de la littérature « macaronique », que Rabelais notamment a lu avec admiration et dont il s'est inspiré.

18 Les deux derniers articles, enfin, centrent la réflexion sur la peinture européenne du XVII^{e} au XXI^{e} siècle. Patricia Viallet se penche ainsi sur l'influence du peintre nazaréen Overbeck et sur le nouvel art paysager qu'il initie et lègue en quelque sorte en héritage en Italie comme à travers toute l'Europe. Quant à Emmanuel Marigno, il clôt notre ouvrage en liant littérature et peinture, pour étudier la manière dont un certain corpus de textes espagnols du Siècle d'Or a été visuellement réécrit en Occident, jusqu'à aujourd'hui.

AUTEUR

Évelyne Lloze
IDREF : https://www.idref.fr/026992140
ISNI : http://www.isni.org/0000000115565395
BNF : https://data.bnf.fr/fr/11913176

L’auteur à l’étranger, un auteur en partage ?

Véronique Gély

DOI : 10.35562/celec.94

Droits d'auteur
CC BY 4.0

TEXTE

1 Existe-t-il un tel lien entre l’auteur et la nation, que le déplacement du premier hors de la seconde entraîne des conséquences notables ? Telle est la question qui sous-tend toutes celles que ce colloque va examiner, dont le domaine d’application est historiquement large, mais que l’on restreindra ici à la période où, précisément, les nations se construisent, s’affirment, puis sont mises en question dans le monde occidental, c’est-à-dire les deux derniers siècles. Elle a pour corollaire cette autre question qui, elle, concerne l’époque immédiatement contemporaine : si l’on considère que la littérature est entrée ou entre dans une ère « post-nationale [1] » – que l’on comprenne le « post-national » comme le dépassement des états-nations au profit d’entités plus larges comme l’Europe [2], ou bien comme un autre nom de ce que d’autres appellent la migritude [3] – la notion même d’auteur étranger garde-telle un sens ? C’est vers cette interrogation que ces quelques remarques introductives se dirigeront. Mais il est nécessaire d’abord, avant donc d’examiner de plus près la notion d’« étranger », de rappeler que celle d’auteur n’est pas moins problématique, et de se demander ce que l’on peut, ou ce que l’on a pu, entendre par « auteur étranger ».

2 Prenons la question concrètement, d’abord, comme le fait sur son site la Fédération Interrégionale du Livre et de la Lecture, qui consacre une fiche pratique à l’« Accueil des auteurs étrangers [4] ». Les choses semblent claires et simples : les questions soulevées à propos de « l’auteur à l’étranger » sont celles des autorisations de séjour et des visas, et celles des droits d’auteur ; les termes ne posent guère de problème de définition, seule est donnée celle d’« étranger » : « l’auteur accueilli est étranger et vit à l’étranger » ; le mot auteur est considéré comme allant de soi, simple équivalent

d'écrivain ; enfin, il est évidemment question d'auteurs vivants, qui voyagent physiquement. Visiblement, la mort de l'auteur proclamée par Roland Barthes, en 1968, dans un article demeuré célèbre, a fait long feu [5] ; on sait d'ailleurs que, dès l'année suivante, Michel Foucault définissait l'auteur comme « un certain foyer d'expression qui, sous des formes plus ou moins achevées, se manifeste aussi bien, et avec la même valeur, dans des œuvres, dans des brouillons, dans des lettres, dans des fragments [6] ». Faisant référence à saint Jérôme, il posait surtout la notion de « fonction-auteur », entendue comme la garante de l'authenticité et de la cohérence d'une œuvre, selon quatre critères : un certain niveau constant de valeur ; un certain champ de cohérence conceptuelle ou théorique ; une unité stylistique ; un moment historique défini.

3 Si l'écrivain est celui qui écrit, le poète celui qui fabrique, qui crée, l'auteur est certes comme eux un foyer d'expression ; il est aussi celui qui assume l'auctorialité et répond de son œuvre, celui qui assume son identité ; mais il est encore l'*auctor*, celui qui *ajoute une valeur* à ce qu'il a *inauguré*, *créé*, donc un foyer d'autorité. D'où son fonctionnement actuel comme un label, voire comme une marque dans le marché des biens culturels : le nom de l'auteur identifie un type de produits, on achète « un Agatha Christie », « le dernier Marc Lévy »… Cela vaut pour la littérature de grande diffusion, mais aussi pour les auteurs canoniques du passé : on achète, on lit un Molière, un Shakespeare, un Balzac, un Dickens… Ce nom de l'auteur ne renvoie pas forcément à une personne physique. D'abord parce que derrière le nom se cache parfois en réalité un collectif, une entreprise : ce fut le cas pour Alexandre Dumas, et plus près de nous pour la « galaxie Sulitzer » ; aux Etats-Unis, pour faire face à la demande des lecteurs avides de thrillers, Tom Clancy ou Clive Cussler font appel à des « collaborateurs ». Ce peut être aussi parce que le nom de l'auteur n'est pas celui du scripteur : pour reprendre des exemples célèbres, Colette avait laissé son mari Willy signer ses premiers livres, Madeleine de Scudéry avait publié sous le nom de son frère Georges ; et combien de nègres, de « ghost writers » ont-il été oubliés ? Le nom de l'auteur peut aussi être un pseudonyme (Molière, Stendhal). Le même scripteur, la même personne physique, peut publier des œuvres différentes sous des noms d'auteur différents : c'est Romain Gary devenant Émile Ajar, ou l'auteur de la

bande dessinée historique *Blueberry*, Jean Giraud, publiant sous le nom de Moebius des bandes dessinées de science-fiction. Le nom de l'auteur peut être aussi une supercherie (Ossian), une erreur d'attribution (le pseudo-Sénèque auteur de la tragédie *Octavie*, le pseudo-Longin auteur du *Traité du sublime*…), ou une identité hypothétique (Homère, Marie de France…). On doit aussi prendre en compte la notion, introduite dans la critique littéraire par Wayne C. Booth, d'« auteur implicite », image de lui-même qu'un auteur projette dans son œuvre lorsqu'il écrit, ou image que les lecteurs se font de lui à la lecture de son texte [7].

4 La liste n'est pas close, mais avec ces quelques exemples on voit qu'un nombre important de variations de la formule « l'auteur à l'étranger » devient possible, variations que l'on ne peut pas faire fonctionner dans le système simple de la fiche pratique citée en commençant : outre que beaucoup de ces auteurs sont morts, accueillir l'auteur d'un livre, celui qui le signe et l'autorise, ne signifie pas forcément accueillir celui qui l'a écrit, et réciproquement accueillir celui qui l'a écrit n'est pas forcément accueillir son auteur.

5 Réfléchir à ce qu'il advient d'un « auteur à l'étranger », ce n'est donc pas seulement s'intéresser aux voyages ou aux exils d'un écrivain, mais aussi aux traductions et réceptions d'une œuvre, – et l'on entend alors dans cette expression comme un écho du livre d'Antoine Berman *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* [8]. J'emprunterai ici un exemple particulièrement frappant à Orham Pamuk, dans le discours qu'il a prononcé lors de la remise de son doctorat *honoris causa* à l'Université de Rouen [9]. Cet exemple est celui de Flaubert, encore jeune, avant l'écriture et la publication de *Madame Bovary*. Il est « à l'étranger », puisqu'il est hors de la France, son pays natal. De retour de son voyage en Palestine, il fait étape à Constantinople. Et c'est là, le 15 décembre 1850, qu'il écrit à sa mère, inquiète de son célibat prolongé, que, pour être un écrivain, pour peindre « le vin, l'amour, les femmes, la gloire », il doit se tenir à l'écart de la vie ordinaire car, « mêlé à la vie, on la voit mal, on en souffre ou [on] en jouit trop », et qu'il se résigne donc à vivre « seul, avec [s]a foule de grands hommes qui lui tiennent lieu de cercle ». Or, explique Orham Pamuk, lui-même, quand il était encore un apprenti écrivain, turc, vivant plus d'un siècle plus tard dans la même ville devenue Istanbul, avait pris

Flaubert pour modèle : ce n'était plus alors de la personne physique du jeune écrivain Gustave Flaubert lors de son voyage à l'étranger qu'il s'agissait, mais de l'auteur Flaubert tel qu'il était perçu, reçu, dans un pays étranger au sien, par un jeune homme lui-même doublement étranger à lui, à la fois par l'écart temporel et par la distance géographique. Les comparatistes sont familiers de ce type de questionnements, qui ont suscité au siècle dernier une longue lignée de thèses célèbres, comme celle d'Alain Montandon sur *La Réception de Laurence Sterne en Allemagne*[10]. Ici, l'on a un exemple frappant de la réception de Flaubert en Turquie, plus précisément de la réflexion de Flaubert par un jeune écrivain turc. Or qu'est-ce que, dans les années 1970, Orham Pamuk recevait de Flaubert ? D'abord, ce qu'il désigne dans son discours de Rouen comme les principes de l'« éthique littéraire moderniste[11] », c'est-à-dire la nécessité de se tenir à l'écart de la vie bourgeoise, et l'identification à de grands auteurs. Cette éthique, ajoute-t-il, est un modèle efficace et nécessaire « dans les pays non-occidentaux en particulier, où la culture moderne du roman et de la littérature ne sont pas enracinés[12] ». Mais, continue-t-il, cette élection de grands modèles (Proust, Joyce, Kafka, Pessoa, Benjamin, Borges) et le véritable culte qui leur est voué présentent un danger : celui que l'on veuille imiter leur vie, leur éthique, plus que leur œuvre, celui aussi que l'on ne considère après eux la littérature que comme destinée à une élite : c'est Georges Pérec reconnaissant en lui un « vouloir être Flaubert[13] », tout comme Victor Hugo voulait être « Chateaubriand ou rien ». Aussi Orham Pamuk termine-t-il en disant préférer aujourd'hui, pour « être Flaubert », prendre pour modèle non pas son éthique, mais son « langage narratif », ce style indirect libre qu'avant lui Goethe et Jane Austen avait utilisés, et qui a eu une influence décisive sur l'essor du roman dans « beaucoup de pays non-occidentaux[14] ».

6 Le discours de Pamuk, qui est ici simplement résumé, donne de l'« auteur » une définition implicite : c'est un écrivain qui a créé une œuvre digne d'admiration et suscitant l'imitation – c'est-à-dire une œuvre classique – et qui est lui-même érigé en modèle, en figure proposée à l'identification, qui *fait autorité*. Ce texte ne creuse pas moins le sens du mot « étranger ». Le Flaubert de Pamuk est un étranger au moins en trois sens différents : parce qu'il se tient à

l'écart de la vie ordinaire, bourgeoise, donc qu'il assume un rôle social différent de ceux de ses proches ; parce qu'il est français et que Pamuk est turc, donc qu'il appartient à une nation différente ; parce qu'il représente l'Occident dans un pays ici défini comme « non-occidental », donc qu'il appartient à une aire politico-culturelle différente.

7 Munis de ces définitions de l'auteur étranger, revenons aux deux problèmes concrets que mentionnait la fiche pratique concernant son accueil, à savoir la question du visa et celle de la rémunération.

8 Le visa d'abord : comment faire venir un auteur – son œuvre – dans un pays étranger ? Est-ce possible, et par quels moyens ? La question se pose de manière particulière pour un écrivain qui est déjà devenu un auteur classique dans son propre pays : peut-il « passer » dans un autre ? Une gloire nationale se partage-t-elle avec d'autres nations ? Si l'on en croit Borges, rien n'est moins sûr :

> Est classique le livre qu'une nation, ou un groupe de nations, ou la durée, ont décidé de lire comme si, dans ses pages, tout était délibéré, fatal, profond comme le cosmos et susceptible d'interprétations sans fin. Il va de soi que ces décisions varient. Pour les Allemands et les Autrichiens, *Faust* est une œuvre géniale. Pour d'autres, c'est une des formes les plus mémorables de l'ennui [15].

9 Ceux qui passent les frontières ont donc besoin d'un « visa ». Le plus nécessaire est la traduction. Les plus efficaces passeurs sont les traducteurs qui sont eux-mêmes des *auteurs*, des écrivains autorisés et porteurs d'autorité : ainsi Chateaubriand traducteur de Milton, Nerval traducteur des romantiques allemands, Baudelaire traducteur de Poe… L'auteur traduit, passé dans une langue et un pays étrangers partage alors son autorité avec son traducteur. Un autre type de « visa » est la préface, l'introduction, le patronage assumé par une autorité locale qui se porte garante de l'autorité importée : ainsi Valéry Larbaud qui préface la traduction française de *As I lay dying*, faisant de cette traduction, *Tandis que j'agonise*, un texte phare de la modernité. Gaston Gallimard écrivait d'ailleurs à Maurice-Edgar Coindreau, le traducteur de Faulkner, le 26 février 1933, que pour tous les ouvrages de la collection « Du Monde entier », dans laquelle ce livre est paru, il était « nécessaire d'avoir une préface d'un

auteur connu [16] ». Troisième type de visa, variante de la préface, le compte rendu dans une revue peut s'avérer d'une grande efficacité : pour *Le Bruit et la Fureur*, celui que Sartre a publié dans la NRF, en juillet 1939 [17], a achevé de constituer Faulkner en grand écrivain du siècle.

10 Une fois la frontière passée, grâce aux visas que constituent la traduction, et/ou le patronage d'un autre auteur, local, qu'advient-il de l'auteur ? Obtient-il un bénéfice, une rémunération, quant à son statut d'auteur et à sa valeur nationale ?

11 Si l'auteur qui passe à l'étranger n'est pas encore une gloire nationale, un auteur consacré, le bénéfice de ce passage est en général considérable, car c'est le fait justement d'être traduit et publié dans un pays étranger, surtout si celui-ci est un centre reconnu de la « république mondiale des lettres [18] », qui fait accéder l'écrivain à l'autorité et qui le canonise. L'échange peut se jouer entre deux nations jouant un rôle à peu près égal ; mais, la plupart du temps, ce n'est pas le cas, et il s'agit d'écrivains venus d'une nation « mineure » accueilli dans une nation « majeure ». On peut reprendre le cas de Faulkner et de sa traduction française : avant 1933, Faulkner est encore perçu aux Etats-Unis comme un écrivain régional, et c'est « la consécration française, décernée par les écrivains et les critiques les plus éminents qui, seule, a permis à l'Américain d'atteindre, de son vivant, à la reconnaissance dans son propre pays à la fin des années 40 [19] ». On peut penser à l'inversion de ce mouvement qui s'est produite à la fin du XX^{e} siècle, aux auteurs français de la *french theory* consacrés, canonisés à cause de leur passage aux Etats-Unis, de Jacques Derrida à Monique Wittig. On peut penser aussi au décalage entre la réception de l'œuvre de Michel Houellebecq en France et hors de France.

12 Lorsque, en revanche, l'auteur est déjà une gloire nationale, un auteur classique, canonique, son passage à l'étranger par la traduction peut renforcer ce statut, et faire de lui une forme d'emblème de sa nation. S'il a la chance de porter en outre le même nom que sa nation, comme Walter Scott, la réussite est totale ! Mais même sans cela, l'équation entre l'auteur et sa nation d'origine – ou sa langue – se réalise aisément : que l'on pense aux clichés que sont les périphrases « la langue de Shakespeare », « le pays de Goethe » etc. L'image

qu'une nation se fait d'une autre nation se cristallise ainsi volontiers sur le nom de son ou de ses « grands écrivains ». Les traductions et les commentaires visent alors à les exotiser le plus possible, à souligner leur caractère « étranger », étrange pour la culture qui les accueille. Ainsi l'une des premières étapes de la réception d'Ismaïl Kadaré en France a-t-elle consisté à faire de lui un « rhapsode albanais [20] », témoin et gardien du passé légendaire et de l'art du récit donnés pour le « génie » de sa nation.

13 Mais, à l'inverse, l'auteur à l'étranger peut connaître une dénationalisation, sous deux formes différentes, celle d'un changement de nationalité, ou celle d'un dépassement de la nationalité. On les rencontre toutes deux dans un même exemple, celui des célébrations françaises du centenaire de la mort de Goethe, en 1932 [21]. Ce centenaire, en effet, a été spectaculairement célébré en France : par des numéros spéciaux de revues, la *Revue de littérature comparée*, la *Nouvelle revue française*, *Europe* et d'autres, mais aussi par des expositions et des célébrations officielles. Or, si l'on en croit leur recension parue dans la *Revue de littérature comparée* (12ème année, 1932), sans doute rédigée par Fernand Baldensperger, son directeur, on constate dans ces célébrations françaises une volonté « de réinscrire la personne de Goethe dans la France et l'Europe contemporaines [22] » ; il est présenté ou bien comme porteur du « génie français », ou bien comme précurseur d'une Europe unie. Il y a bien quelques voix discordantes, comme celle de Paul Claudel qui voit en Goethe « un des trois mauvais génies de l'Allemagne [23] ». Mais le Goethe qui est célébré en France en 1932, quand le souvenir de la première guerre mondiale est toujours bien présent, que la Société des Nations essaie d'empêcher qu'elle ne reprenne, et que les nazis sont en train d'accéder au pouvoir de l'autre côté du Rhin, c'est volontiers un Goethe « français », français parce que classique, homme des Lumières, de la mesure, de la raison, du bon goût : non seulement un ami de la France, un frontalier, mais un auteur que l'on pare de toutes les valeurs attribuées à la littérature française. On trouve aussi, sous la plume de Jean-Marie Carré dans son *Goethe* publié dans la collection des « Vies des hommes illustres » de Gallimard en 1927, l'exaltation du « grand cosmopolite et bon européen », sous celle de Benjamin Crémieux l'éloge de celui qui a fait de Weimar « un des lieux

saints de la patrie européenne [24] ». Le passage « à l'étranger », en France, de Goethe, modifie clairement dans ces cas l'autorité de Goethe, occultant son rapport à la nation, effaçant du même coup son statut d'étranger. En traduisant et en important Goethe de cette manière, la littérature française ne fait en réalité que renforcer la légitimation de sa propre valeur.

14 La capacité de récupération, d'annexion, de dénaturation de l'identité nationale d'un auteur par le pays qui l'édite et le consacre reste grande, en effet, comme elle l'avait été dans un passé plus lointain. Dans son étude sur *La création des identités nationales*, Anne-Marie Thiesse donne l'exemple particulièrement frappant de la réception d'Ossian en France [25]. En 1760, James Macpherson, jeune homme pauvre mais ambitieux publie, à la demande de son professeur Hugh Blair, des *Fragments of Ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland and translated from the gaelic or erse language by James Macpherson*, puis, en 1761, *Fingal, an Ancien Epic Poem, in 6 books, together with several other Poems, composed by Ossian, the son of Fingal: translated from the gaelic language by James Macpherson.* Ossian est né. L'auteur a été inventé, et légitimé par le double processus de la traduction, d'une langue à la fois ancienne et régionale, vers l'anglais moderne, la langue du « centre » et du pouvoir, et par le patronage d'une autorité scientifique. Mais sa poésie ne reste pas cantonnée aux îles britanniques, elle se répand sur toute l'Europe, connaissant un phénoménal succès parce qu'elle rencontre le désir, dans des nations européennes en train de s'affirmer, de contester l'hégémonie politique et culturelle de la France classique, avec sa célébration de l'antiquité gréco-latine, et la volonté de lui susciter des modèles, des antiquités concurrentes. Seulement, ce succès est tel qu'évidemment il touche aussi la France, et qu'Ossian, lancé pour concurrencer le goût français, deviendra aussi français… grâce à Bonaparte, lecteur enthousiaste, qui fait décorer la Malmaison, en 1802, par un tableau de Girodet représentant « Ossian recevant les héros français », lesquels héros français sont Desaix, Kléber, Marceau, Hoche, Dampierre, Dugommier. Naîtra ensuite à Paris l'Académie celtique, qui élira les Gaulois comme ancêtres des Français, et désignera la Bretagne comme leur terre d'origine [26]. Il ne reste pas un grand pas à franchir pour penser qu'Astérix le Gaulois n'aurait pas existé sans l'invention

d'Ossian, et donc que cette fiction d'auteur, génie celte de l'Écosse, devenu l'inspirateur ou le modèle des épopées nationales européennes, a fini par créer les conditions nécessaires à la naissance de l'un des héros emblématiques de la France, alors qu'elle avait été utilisée en grande part pour lutter contre son hégémonie culturelle…

15 Du même coup, les frontières se brouillent, voire s'effacent, les mots « étranger » et « auteur » aussi : Ossian, faux auteur du passé celtique, est-il un étranger ou au contraire un père fondateur pour les Écossais du XVIII[e] siècle ? Pour les Anglais ? Homère, tous les auteurs antiques, sont-ils des étrangers pour ceux qui vivent après eux sur le même sol qu'eux, et pour ceux qui vivent sur d'autres sols [27] ? Les auteurs sont-ils au contraire offerts en partage à tous, et sont-ils également partagés par tous ? Telle est la dernière question à laquelle le titre de ce colloque nous conduit *in fine*, et que nous laisserons ouverte.

16 Le monde où nous vivons connaît toujours des revendications identitaires, nationales, linguistiques fortes, et celles-ci mobilisent toujours l'autorité de « grands écrivains », qu'ils soient nationaux ou étrangers, à leur profit. Des « grands auteurs » de la littérature mondiale se voient aujourd'hui traduits dans des langues réputées « mineures » ou « non littéraires », ou des langues parlées par une population peu nombreuse, comme par exemple les différents créoles. La traduction de Proust en créole haïtien qu'a entreprise Guy Régis Junior, après celles de Camus, de Koltès et de Maeterlinck, participe de la légitimation de cette langue en tant que langue écrite, de même que, explique David Bellos [28], le traducteur estonien de Georges Pérec veut montrer que la langue estonienne « est assez riche pour accueillir une œuvre de cette envergure [29] ». L'auteur canonique étranger est, dans ce cas, traduit pour valoriser la langue qui l'accueille, et/ou la nation qui parle cette langue.

17 Ce processus de traduction des classiques européens dans les langues des pays anciennement colonisés – Proust traduit en créole – veut inverser celui que l'impérialisme et la colonisation avaient généralisé : l'écriture des (ex) colonisés dans la langue de l'empire, dans la langue du colonisateur. La langue du pays d'accueil est, en effet, parfois la même que celle dans laquelle est écrite l'œuvre de l'auteur importé : c'est ce qui se passe notamment quand des auteurs

de pays (anciennement) colonisés écrivent dans la langue de la nation (anciennement) colonisatrice. Il ne s'agit pas alors d'être *traduit*, mais d'être *publié* dans une maison d'édition prestigieuse et centrale. Se retrouvait, durant la période coloniale, la nécessité d'un « visa », octroyé par une autorité littéraire, sous la forme d'une recommandation, d'une préface, d'un compte rendu… La même année 1935 avait ainsi vu deux romanciers indiens écrivant en anglais, quasiment inconnus chez eux, être publiés à Londres, ce qui avait lancé leur reconnaissance ultérieure comme « grands écrivains » indiens : R. K. Narayan, auteur de *Swami and Friends*, recommandé par Graham Greene à l'éditeur londonien Hamish Hamilton – G. Greene a d'ailleurs aidé Narayan à reformuler le titre du roman, en référence à celui de Kipling *Stalky and C°* –, et Mulk Raj Anand, auteur d'*Untouchable*, préfacé par E. M. Forster. Ces processus et phénomènes sont largement étudiés par la critique postcoloniale. Le choix de la langue du colon n'est pas forcément le signe d'une dépendance, d'une minorité, ni celui d'un désir d'assimilation. Au contraire, il peut manifester la revendication d'une identité et d'une différence ; c'est Kateb Yacine proclamant :

> La francophonie est une machine politique néocoloniale, qui ne fait que perpétuer notre aliénation, mais l'usage de la langue française ne signifie pas qu'on soit l'agent d'une puissance étrangère, et j'écris en français pour dire aux français que je ne suis pas français [30].

18 Mais ce choix reste ambivalent – et d'ailleurs Kateb Yacine s'est tourné finalement vers la langue arabe.

19 Car il est bien des langues qui sont parlées par plus d'une nation, et il est aussi bien des nations où l'on parle plusieurs langues ; le passage à l'étranger n'implique donc pas toujours la traduction, et réciproquement, la traduction ne signifie pas forcément passage à l'étranger. Les nations elles-mêmes voient leur définition, leurs frontières, bouger ou disparaître. Il existe des auteurs qui pratiquent plusieurs langues, se font traduire ou s'auto-traduisent de l'une vers l'autre, changent de langue, de nationalité, d'identité au cours de leur vie ; il en est même qui écrivent simultanément dans des langues différentes : Myriam Suchet appelle leurs textes « hétérolingues », et leur consacre ses recherches actuelles [31]. Dans tous ces cas l'autorité et l'identité linguistique ne coïncident pas ; l'autorité et l'identité

nationale non plus, car cette notion même d'identité nationale n'a plus lieu d'être, là où l'on parle de littérature postnationale [32] ou de pluralisme [33]. C'est que, même si ses transformations ne coïncident pas toujours avec celles de l'espace géopolitique, l'espace littéraire est aujourd'hui en pleine mutation, et que ces mutations mettent sérieusement en cause les catégories sur lesquelles l'histoire littéraire a fonctionné pendant deux siècles au moins, celle des littératures nationales et de leurs auteurs canoniques [34], au profit du concept de littérature mondiale pensé dans tous ses avatars, depuis Goethe et les romantiques allemands, par Marx, puis Erich Auerbach, Etiemble, Edward Said, jusqu'à Franco Moretti et Pascale Casanova. Comme en avertissaient dès 2005, dans leur bilan, Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault, « depuis qu'elle a été inventée par Goethe, qui faisait de l'Europe un centre pour la penser, la littérature mondiale s'est déplacée, étendue, reconfigurée. Elle a vu émerger d'autres centres et a dû réaménager la cartographie de ses périphéries [35] ».

20 Dans ce nouvel espace, les lignes de partage entre langues et nations ont bougé, tout comme les partages dont l'autorité d'un écrivain peut faire l'objet : ces partages inégaux que l'on vient d'évoquer, où l'autorité est captée, confisquée, effacée, n'y ont pas disparu. Mais il y a aussi les partages qui veulent être égaux, ceux des grandes utopies qui rêvent de mettre en commun ces êtres non pas étrangers mais étranges, hors normes, différents, que sont les « phares », les « génies », les « modèles ». On n'en rappellera ici que quelques jalons ; d'abord la vision de Chateaubriand, qui, en 1836, commence en dessinant des lignées de littératures nationales, puis efface les frontières pour envisager les « peuples » et « l'esprit humain » :

> Shakespeare est au nombre des cinq ou six écrivains qui ont suffi aux besoins et à l'aliment de la pensée : ces génies mères semblent avoir enfanté et allaité tous les autres. Homère a fécondé l'antiquité ; Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Horace, Virgile sont ses fils. Dante a engendré l'Italie moderne, depuis Pétrarque jusqu'au Tasse. Rabelais a créé les lettres françaises ; Montaigne, La Fontaine, Molière viennent de sa descendance. L'Angleterre est toute Shakespeare, et, jusque dans ces derniers temps, il a prêté sa langue à Byron, son dialogue à Walter Scott.

21 On renie souvent ces maîtres suprêmes ; on se révolte contre eux ; on compte leurs défauts ; on les accuse d'ennui, de longueur, de bizarrerie, de mauvais goût, en les volant et en se parant de leurs dépouilles ; mais on se débat en vain sous leur joug. Tout se teint de leurs couleurs ; partout s'impriment leurs traces : ils inventent des mots et des noms qui vont grossir le vocabulaire général des peuples ; leurs dires et leurs expressions deviennent proverbes, leurs personnages fictifs se changent en personnages réels, lesquels ont hoirs et lignée. Ils ouvrent des horizons d'où jaillissent des faisceaux de lumière ; ils sèment des idées, germes de mille autres ; ils fournissent des imaginations, des sujets, des styles à tous les arts : leurs œuvres sont des mines inépuisables ou les entrailles mêmes de l'esprit humain [36].

22 On peut citer aussi le rêve d'Henri David Thoreau dans *Walden*, en 1854 :

> Le temps, en vérité, sera riche, où ces reliques, que nous appelons les Classiques, et les Ecritures encore plus anciennes et plus que classiques, mais encore moins connues, des nations, se seront davantage encore accumulées, où les vaticans seront remplis de Védas et Zend-Avestas et Bibles, d'Homères et Dantes et Shakespeares, et où tous les siècles à venir auront successivement déposé leurs trophées sur le forum de l'univers. Grâce à quelle pile nous pouvons espérer enfin escalader le ciel [37].

23 En même temps que s'effacent les nations, les noms des auteurs s'écrivent au pluriel.

24 On mentionnera enfin, en empruntant cette référence à Danielle Perrot-Corpet et Lise Gauvin qui l'utilisaient pour introduire leur volume consacré à la formule, lancée par Carlos Fuentes, de « la nation nommée roman [38] », la définition par Salman Rushdie du « Parlement international des Écrivains », où l'on remarquera la disparition à la fois des auteurs, redevenus simplement « écrivains », et des nations politiques, remplacées par les domaines où s'opère le « partage du sensible [39] » :

> Les écrivains sont citoyens de nombreux pays : la région finie et délimitée de la réalité observable et de la vie quotidienne, le royaume infini de l'imagination, la patrie à demi perdue du souvenir, les

> fédérations du cœur qui sont à la fois chaudes et froides, les États unis de l'esprit (calmes et turbulents, larges et étroits, ordonnés et dérangés), les nations célestes et infernales du désir, et – peut-être la plus importante de toutes nos demeures– la république libre du langage [40].

NOTES

1 Voir « À la recherche du littéraire post-national », compte rendu par Max Roy de *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, sous la direction de Claude Duchet et de Stéphane Vachon, Montréal / Paris, XYZ / Presses universitaires de Vincennes et Centre de coopération interuniversitaire franco-québécoise, collection « Théorie et littérature », dans *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, nº 72, 1993, p. 41-42.

2 Postulat qui est politique avant d'être poétique, comme le montre le manifeste de Daniel Cohn-Bendit et de Guy Verhofstadt, *Debout l'Europe ! Manifeste pour une révolution postnationale en Europe*, suivi d'un entretien avec Jean Quatremer, Paris, André Versaille, 2012.

3 MEYER C. (dir.), *Kosmopolitische «Germanophonie»: Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Königshausen & Neumann, collection «Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft», 2013.

4 http://www.fill.fr/images/documents/fichepratiquen_9_auteursetrangers.pdf

5 Sur la définition et l'histoire de la notion d'auteur, on renvoie au cours en ligne d'Antoine Compagnon, « Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ? », http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php, consulté le 15/06/2013.

6 « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Dits et Écrits*, Gallimard, 1994, t. I.

7 KINDT T., « L'"auteur implicite". Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation », traduit par Thierry Grass et Sylvie Le Moël ; citations anglaises traduites par Nelly Valtat-Comet, http://www.vox-poetica.org/t/articles/kindt.html, consulté le 15/06/2013. Voir aussi KINDT Tom et MÜLLER HansHarald, *The Implied Author. Concept and Controversy*, Narratologia 9, Berlin et New York, de Gruyter, 2006.

8 Paris, Gallimard, 1984.

9 PAMUK O., « Monsieur Flaubert, c'est moi ! », traduit du turc par Gilles Authier, http://flaubert.univrouen.fr/etudes/pamuk_francais.php, consulté le 15/01/2013. Tous mes remerciements à Régine Borderie qui m'avait signalé ce texte.

10 Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1985.

11 PAMUK O., *op. cit.*

12 *Ibid.*

13 PEREC G., « Emprunts à Flaubert », *L'Arc*, n° 79, 1980, p. 50.

14 *Ibid.*

15 BORGES, J. L., « Sur les classiques », trad. J. P. Bernès, *Autres inquisitions*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 818.

16 Voir sur le site des éditions Gallimard : *Sanctuaire* et *Tandis que j'agonise* de William Faulkner », http://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Histoire-d-un-livre-Sanctuaire-et-Tandis-que-j-agonisede-William-Faulkner, consulté le 15/06/2013.

17 Repris dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 65-75. Voir CASANOVA P., *La République mondiale des lettres*, préface inédite, édition revue et corrigée, Paris, Seuil, « Points », 2008, p. 195-196.

18 CASANOVA P., *op. cit.*, chap. « La traduction comme littérarisation », p. 198-203.

19 CASANOVA P., *ibid.*, p. 196.

20 Le titre donné à l'un des premiers essais écrits sur lui en français est significatif : Mitchell Anne-Marie, *Un rhapsode albanais : Ismaïl Kadaré*, Paris, Le temps parallèle, 1990.

21 Voir ALEXANDRE D., « Le centenaire de Goethe : regards croisés sur le monde actuel », in Alexandre D. et Asholt W (dir.), *France-Allemagne, regards et objets croisés*, Tübingen, Narr Verlag, 2011, p. 1-13.

22 ALEXANDRE D., *op. cit.*, p. 3.

23 Dans *L'Europe nouvelle*, 15ème année, n° 739, 9 avril 1932 ; voir Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 26 et p. 877.

24 Dans *Inquiétude et reconstruction : Essai sur la littérature d'après-guerre*, Paris, Gallimard, 1931.

25 THIESSE A.-M., *La création des identités nationales*, Paris, Seuil, « Points-Histoire », [1999], 2001, p. 24-25.

26 THIESSE A.-M., *op. cit.*, p. 50-59.

27 Voir GELY V. (éd.), *Partages de l'antiquité : les classiques grecs et latins et la littérature mondiale*, *Revue de littérature comparée*, 2012/4, nº 344.

28 Auteur de *Is that a Fish in your Ear?: Translation and the Meaning of Everything*, New York, Faber & Faber, 2012 [*Le poisson et le bananier. Une histoire fabuleuse de la traduction*, traduit par Daniel Loazya, Paris, Flammarion, 2012].

29 Voir « Proust en créole ? », propos de Guy Régis Junior et de David Bellos recueillis par David Caviglioli *BibliObs*, http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20120406.OBS5667/proust-en-creole.html, créé le 06/04/2012, mis à jour le 07/01/2013 ; consulté le 15/06/2013.

30 KATEB Yacine, « Toujours la ruée vers l'or », *le Poète comme un boxeur*, Gilles Carpentier éd., Paris, Seuil, 1994, p. 132 ; cité par CASANOVA P., *op. cit.*, p. 366.

31 Voir notamment son livre, sous presses aux éditions Classiques Garnier, dans la collection « Perspectives comparatistes », série « Littérature et mondialisation » : *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*.

32 Voir les notes 1 et 2, *supra*.

33 Voir MESSAGE V., « Littérature mondiale et pluralisme chez Carlos Fuentes et Édouard Glissant », in Perrot-Corpet D. et Gauvin L. (dir.), *La Nation nommée roman face aux histoires nationales*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2011, p. 369-381.

34 MORGAN P., « Translating the World: Literature and Re-Connection from Goethe to Gao », *Revue de littérature comparée*, 2013/1, nº 345, p. 63-79.

35 PRADEAU C. et SAMOYAUT T. (dir.), *Où est la littérature mondiale ?*, Presses Universitaires de Vincennes, 2005, prière d'insérer.

36 CHATEAUBRIAND F.-R. de, *Essai sur la littérature anglaise*, Paris, Furne et Charles Gosselin, 1836, p. 323. Récemment réédité par Sébastien

Baudoin : Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions*, Paris, Classiques Garnier (diffusion-distribution), « Société des Textes Français Modernes », 2013.

37 THOREAU H. D., *Walden ou la vie dans les bois*, traduction par Louis Fabulet [1922], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1990, p. 97 ; « That age will be rich indeed when those relics which we call Classics, and the still older and more than classic but even less known Scriptures of the nations, shall have still further accumulated, when the Vaticans shall be filled with Vedas and Zendavestas and Bibles, with Homers and Dantes and Shakespeares, and all the centuries to come shall have successively deposited their trophies in the forum of the world. By such a pile we may hope to scale heaven at last. » (*Walden, and On The Duty Of Civil Disobedience* [1854], ed. by Paul Lauter, Boston, Houghton Mifflin, 2000, p. 110.

38 PERROT-CORPET D. et GAUVIN L. (dir.), *op. cit.*

39 Je détourne ici le titre du livre de Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique éditions, diffusion Les Belles Lettres, 2000.

40 RUSHDIE Salman, « Écrit pour le Parlement international des Écrivains, février 1994. Une déclaration d'indépendance », dans *Franchissez la ligne… Essais 1992-2002*, trad. par Philippe Delamare, Paris, Plon, [2003], coll. « 10/18 », 2005, p. 251 (« Writers are citizens of many countries: the finite and frontiered country of observable reality and everyday life, the boundless kingdom of imagination, the half-lost land of memory, the federations of the heart which are both hot and cold, the united states of the mind (calm and turbulent, broad and narrow, ordered and deranged), the celestial and infernal nations of desire, and – perhaps the most important of all our habitations – the unfettered republic of the tongue. », Salman RUSHDIE, « Declaration of Independence for those without frontiers », *The Independent*, 14 février 1994.)

AUTEUR

Véronique Gély
Université de Paris IV-Sorbonne
IDREF : https://www.idref.fr/034308350
ORCID : http://orcid.org/0000-0002-1335-6511

HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/veronique-gely
ISNI : http://www.isni.org/0000000061562438
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12507647

Rousseau en Espagne au XVIII^{e} siècle

Jacques Soubeyroux

DOI : 10.35562/celec.96

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

L'Inquisition et l'œuvre de Rousseau
Des références aux emprunts
Le *Pygmalion* en Espagne
La Nouvelle Héloïse et le renouvellement du roman espagnol de la fin du siècle
Conclusion

TEXTE

1 On sait l'exceptionnelle résonnance qu'ont eue les œuvres de Rousseau dans toute l'Europe, en dépit – parfois à cause – des nombreuses controverses et interdictions auxquelles leur publication a donné lieu dans de nombreux pays, à commencer par la France et la Suisse. Dans ce contexte européen, l'Espagne constitue pourtant un cas particulier dans la mesure où l'autorité du philosophe genevois s'y heurtait à une autre autorité, celle de l'Inquisition qui, si elle n'envoyait plus guère d'hérétiques et de sorcières au bûcher, se montrait encore très vigilante quant à la pénétration des écrits mettant en cause l'orthodoxie religieuse, ceux des philosophes étrangers en particulier qui, de leur côté, ne se privaient pas de dénoncer l'archaïsme d'une telle institution. La réception de Rousseau, auteur consacré, son « visa » pour reprendre l'expression employée par Véronique Gély dans son exposé introductif de notre colloque, s'écrivait donc en termes de conflit et c'est ce conflit entre deux autorités, celle de l'auteur étranger et celle d'un tribunal religieux et politique, avec les répercussions qu'il a pu avoir sur les plans idéologique et esthétique, que j'ai voulu questionner. Je résumerai d'abord rapidement, en m'appuyant sur les travaux de différents historiens, ce qui est le mieux connu, qui concerne les

poursuites engagées par l'Inquisition contre les œuvres de Rousseau, en essayant de nuancer des conclusions parfois trop péremptoires. Je m'attacherai ensuite à étudier plus particulièrement, en utilisant des sources inédites et novatrices [1], ce qui est moins connu, à savoir les stratégies et les moyens détournés par lesquels les idées et les modèles rousseauistes ont subverti la norme idéologique imposée en Espagne pour créer une dynamique créatrice qui a été source de renouveau esthétique au théâtre et dans le roman.

L'Inquisition et l'œuvre de Rousseau

2 Contrairement au contrôle *a priori* exercé par le Conseil de Castille auquel était soumise toute publication, même périodique, la censure inquisitoriale ne pouvait intervenir qu'*a posteriori*, à la suite d'une dénonciation, qui ne se produisait parfois que plusieurs années après la parution d'un ouvrage. Pourtant, dans le cas de Rousseau, la réaction a été exceptionnellement rapide : le *Discours sur les origines et les fondements de l'inégalité*, publié en France en 1755, fut condamné dès 1756, et la trilogie constituée par *La Nouvelle Héloïse*, *Le Contrat social* et *L'Émile*, publiée en 1761 et 1762, fit l'objet en 1764 d'une interdiction assortie d'une « condamnation de première classe » de l'ensemble des œuvres de l'auteur, parues et à paraître, étendue même aux possesseurs d'une licence autorisant la lecture des ouvrages prohibés. Rousseau lui-même était présenté dans cette sentence comme le Diable ou l'Antéchrist, qualifié de « auteur hérétique, opposé à la religion, aux bonnes mœurs, au gouvernement civil et à la juste obéissance aux supérieurs [2] ».

3 Ces condamnations sévères étaient-elles réellement efficaces ? Oui, sur le plan intérieur, dans la mesure où elles ont empêché toute traduction des œuvres de Rousseau qui ne pouvaient donc être lues que dans le texte français, ce qui ne pouvait constituer un obstacle pour les membres de l'élite éclairée, comme on le verra [3]. Dans la mesure aussi où le risque de poursuite a induit une certaine prudence, pouvant aller jusqu'à l'auto-censure, chez bon nombre d'intellectuels, qui rend difficile une juste appréciation de l'influence de ces œuvres. Mais les nombreux témoignages recueillis dans les archives inquisitoriales et dans les écrits des contemporains tendent

à montrer que le cordon sanitaire établi par l'appareil inquisitorial pour empêcher l'entrée en Espagne d'ouvrages étrangers était loin d'être imperméable. Si l'on en croit l'éditeur genevois François Grasset, qui était présent à Madrid lors de la condamnation de *L'Emile*, ce jugement eut même un résultat inverse de celui qui était recherché : le fait que le livre ait été brûlé dans l'église des Dominicains engagea plusieurs seigneurs espagnols et les ambassadeurs de cours étrangères à se le procurer à tout prix et à le faire venir par la poste [4].

4 Le commerce clandestin des livres étrangers prohibés semble même avoir été prospère, qu'ils soient introduits par voie terrestre à travers la frontière du Pays Basque ou par voie maritime, par les ports de la côte cantabrique (de Saint-Sébastien à Gijón) ou de la côte méditerranéenne, et surtout par Cadix où vivait une nombreuse colonie de commerçants français. Dans les cent-neuf dossiers de différents tribunaux inquisitoriaux portant sur des livres interdits qui ont été dépouillés par Lucienne Domergue, le nom de Rousseau apparaît 45 fois, les œuvres les plus souvent citées étant *Le Contrat social*, *L'Émile* et *La Nouvelle Héloïse* [5]. Ces lecteurs du philosophe genevois étaient d'une grande diversité : ils vivaient dans des provinces différentes, ils étaient avocats, professeurs, militaires, libraires, étudiants et même parfois ecclésiastiques. Les bibliothèques privées des grandes figures de la *Ilustración* attestent la fréquence de la lecture clandestine des œuvres de Rousseau : on a trouvé une édition en français de *L'Émile* dans les bibliothèques de Jovellanos, de Meléndez Valdés et de Pablo de Olavide. Ce dernier, qui fut condamné par l'Inquisition en 1776, possédait aussi une édition en trois volumes d'*Oeuvres diverses* de Rousseau avec qui il avait entretenu une relation épistolaire. Ces quelques exemples, qu'on pourrait multiplier, confirment les conclusions du grand érudit catholique Menéndez Pelayo qui écrivait dans son *Histoire des hétérodoxes espagnols* (*Historia de los heterodoxos españoles*, 1880) :

> Je n'exagère pas si je dis qu'aujourd'hui même les bibliothèques particulières d'Espagne sont inondées d'exemplaires de Voltaire, de Rousseau, de Volney, de Dupuy, etc., et qui proviennent pour la plupart de cette époque [6],

c'est-à-dire du XVIII[e] siècle. On peut donc affirmer que l'élite éclairée espagnole était familiarisée avec la pensée et les différentes formes d'écriture de Rousseau. Il nous reste à voir comment cette connaissance, née de la lecture, s'est investie dans les écrits des *Ilustrados*, des simples références aux emprunts et des imitations à la création de genres nouveaux.

Des références aux emprunts

5 Comment parler de Rousseau dans l'Espagne de la fin du XVIII[e] siècle sans être censuré et poursuivi par l'Inquisition ? A cette question qu'ont dû se poser plusieurs membres de l'élite éclairée, le duc d'Almodóvar apporta une réponse originale dans sa *Décade épistolaire sur l'état des lettres en France* (1781) [7] : ne pouvant parler directement du Philosophe genevois, il cède la parole à l'Abbé Sabatier de Castres dont il traduit littéralement l'article qui lui est consacré dans ses *Trois siècles de littérature française* (1772). Ce texte dénonce les erreurs du parti philosophique dans lequel Sabatier avait milité avant de se ranger parmi les défenseurs de la religion, mais il ne cache pas une réelle admiration pour le génie de Rousseau, faisant l'éloge de *La Nouvelle Héloïse* et de *l'Émile* et qualifiant le *Contrat social* de traité « profond, original, lumineux ».

6 Une autre stratégie consista à traduire des passages entiers des œuvres de Rousseau en dissimulant le nom de leur auteur, ou en le désignant de façon indirecte. Ce procédé fut fréquemment utilisé par la presse, genre qui se développa tardivement en Espagne et qui fut le plus largement ouvert aux idées venues d'Angleterre et de France. Je prendrai deux exemples empruntés aux deux principaux périodiques de la seconde moitié du siècle.

7 Le premier est *El Pensador* de Clavijo y Fajardo, qui fut le grand périodique des années 1760. Son discours n[o] 12, intitulé « Sur l'éducation » (« Sobre la educación ») est dans sa quasi-totalité une traduction littérale de passages du Livre premier de *L'Émile* [8]. Ce plagiat est d'autant plus remarquable qu'il est daté de 1762, l'année même de la sortie du traité de Rousseau, ce qui atteste la rapide diffusion de celui-ci en Espagne avant son interdiction en 1764. Le discours 16, s'ouvre sur cette phrase qui reprend presque au pied de la lettre la première phrase de *L'Émile* : « Tout est bon, dit un auteur

célèbre, en sortant des mains de la nature : tout est mauvais après être passé par celles de l'homme [9] ». Quant à la suite du texte, elle se construit autour de quelques idées-force du *Discours sur les origines de l'inégalité* (« on commença à dire "ceci est à toi et ceci est à moi" ») et du *Contrat social*.

8 Une vingtaine d'années plus tard, les emprunts à l'auteur de *L'Émile* se multiplient dans le principal périodique des années 1780, *El Censor*, qui reprend des idées ou des passages entiers de celui que le rédacteur désigne par la périphrase « ce grand philosophe genevois » dans le traitement de nombreux thèmes : les relations entre pères et fils (discours 36), du bon usage des richesses (discours 39), contre les superstitions (discours 46), sur l'autorité des parents (discours 64), sur le théâtre comme un mal nécessaire, principalement dans les villes (discours 92), contre la torture (discours 156), à tel point que dans sa thèse sur la presse espagnole du XVIII[e] siècle Paul-Jacques Guinard a pu affirmer : « On peut dire que l'influence du Genevois s'étend, d'une manière diffuse dans tout le journal, comme dans tant d'autres écrits de l'époque [10]. »

9 Cette influence, on la retrouve tout autant au niveau idéologique qu'au niveau pédagogique dans les ouvrages des vingt dernières années du siècle : elle est manifeste dans les écrits des économistes les plus avancés, comme León de Arroyal qui défend l'idée de la nécessité d'un nouveau pacte social dans ses *Lettres politico-économiques au comte de Lerena* (*Cartas político-económicas al conde de* Lerena, 1787-1790 et 1792-1795). Et elle est tout aussi flagrante dans *Eusebio* (1786), un roman pédagogique souvent qualifié de « *Émile* espagnol ». L'auteur, Pedro Montengón (1745-1824), était un jésuite défroqué qui s'était réfugié à Naples après l'expulsion d'Espagne de l'ordre en 1767. Le roman raconte l'histoire d'un jeune Espagnol devenu orphelin à la suite du naufrage du bateau sur lequel il naviguait avec ses parents, qui est recueilli et élevé par des quakers du Maryland. Au terme d'une éducation naturelle dans une ferme éloignée des vices de la ville, Eusebio fait un voyage plein de désillusions en Angleterre, en France et en Espagne, avant de retourner à Philadelphie pour y retrouver le bonheur et la vertu. Si la trame de l'*Eusebio*, influencée par les romans d'aventures du XVIII[e] siècle, est plus romanesque que celle de l'*Émile*, on retrouve dans les principes d'éducation que le maître Hardyl inculque à son

élève cet idéal de vertu et de tolérance sur fond de déisme qui constituait l'essentiel des idées pédagogiques de Rousseau. Cela ne manqua pas de susciter la méfiance de l'Inquisition : dénoncé en 1787, un an après sa parution, le roman fut condamné en 1798 au terme d'une longue procédure de qualification et Montengón dut présenter une édition expurgée qui n'obtint qu'en 1807 la licence de publication.

10 Ainsi, qu'elle soit diffuse ou manifeste, masquée ou déclarée, l'influence de Rousseau a nourri la pensée de l'élite éclairée et enrichi les contenus de la littérature espagnole de la fin du XVIII[e] siècle, tous genres confondus. Mais elle a aussi apporté des nouveautés esthétiques qui ne sont pas moins importantes dans les genres théâtral et romanesque.

Le *Pygmalion* en Espagne

11 Parmi la dizaine de pièces, appartenant à différents sous-genres, écrites par Rousseau, une seule a franchi les Pyrénées et a marqué l'histoire du théâtre espagnol. Il s'agit de *Pygmalion*, écrite en 1762 et jouée pour la première fois avec son accompagnement musical en 1770 à Lyon, puis à Paris en 1775, et représentée ensuite en Espagne, d'abord dans sa version originale française à Madrid en 1788, puis dans des versions espagnoles différentes, en prose ou en vers, dues à plusieurs traducteurs ou dramaturges, Francisco Durán, Juan Ignacio González del Castillo et Francisco Mariano Nifo, à Cadix et à Madrid en 1788, 1792, 1793 et 1796. Chacune de ces versions donna lieu à la publication d'un livret qui n'attira pas l'attention de la censure, même quand le nom de Rousseau figurait explicitement dans le titre [11]. Ce n'est qu'en 1792, lorsque González del Castillo demanda à rééditer son livret sous forme de livre, que l'Inquisition réagit et interdit l'ouvrage accusé de contenir des propositions « incitant à la lascivité et contraires aux maximes fondamentales de notre Religion et de notre Morale », formule stéréotypée applicable à toute œuvre de Rousseau et sans relation explicite avec la pièce qui était examinée. Cette interdiction n'empêcha pourtant pas la poursuite des représentations de la pièce, comme on l'a vu [12].

12 Comment expliquer ce succès de *Pygmalion* en Espagne ? D'abord par la situation de crise que connaissait le théâtre espagnol de l'époque, incapable de renouveler son répertoire qui faisait une large place aux

« comedias » de Calderón, aux « autos sacramentales » et aux comédies de magie à grande mise en scène. Depuis la publication de la *Poétique* de Luzán en 1737, plusieurs projets de réforme avaient été élaborés, mais les comédies néo-classiques ne réussirent à s'imposer avec Leandro Fernández de Moratín que dans les premières années du XIX[e] siècle. La pièce de Rousseau, qualifiée de « scène lyrique », qui était composée presque entièrement du monologue d'un sculpteur tombé amoureux d'une de ses statues, et qui prétendait moins raconter une histoire que donner à voir des sentiments, proposait un modèle résolument nouveau, aux antipodes de la comédie héroïque du Siècle d'Or. Mais elle comportait aussi une autre dimension nouvelle avec la musique dont la complémentarité avec les paroles était essentielle pour exprimer les états d'âme du personnage et qui n'avait donc rien à voir avec la musique des opérettes populaires (les « tonadillas » et les « zarzuelas ») qui occupaient la scène jusque-là. Le *Pygmalion* de Rousseau, qui fut rapidement imité par quelques-uns des meilleurs dramaturges espagnols du moment, donna naissance à un genre nouveau qui reçut des qualificatifs différents : si certains, comme González del Castillo, conservèrent le nom de « scène lyrique » que Rousseau avait donné à son monologue, Tomás de Iriarte, qui est comme traducteur, essayiste, fabuliste et dramaturge, une des figures majeures des Lumières espagnoles, préféra celui de « scène tragique unipersonnelle » (« escena trágica unipersonal ») pour son *Guzmán el Bueno* (1790) qui connut un immense succès et fut à son tour imité par d'autres dramaturges. Les dernières années du XVIII[e] siècle virent ainsi les scènes de la capitale et des grandes villes de province envahies par une quantité de « monologues dramatiques », de « mélodrames unipersonnels », de « mélodrames en un acte » ou de « scènes tragico-lyriques » que la critique a finalement réunis sous le nom générique de « mélologue » (« melólogo ») dont José Subirá a résumé les différentes composantes dans la définition suivante : « Genre théâtral inventé par Rousseau, dans lequel l'orchestre dialogue avec les mots de l'acteur situé sur la scène, pour exprimer, grâce à la musique, les sentiments qui l'agitent [13]. »

13 Plusieurs manuscrits des pièces espagnoles qui ont été conservés avec leur partition, entre autres la version du *Pygmalion* de Nifo et le *Guzmán el Bueno* de Iriarte, montrent que les « mélologues »

espagnols respectaient le principe de l'alternance entre parole et musique voulu par Rousseau : à chaque fois, dans la version de Nifo par exemple, une didascalie précise que « la musique occupe l'intervalle », « la musique occupe le silence de l'acteur », ou encore « ce passage est occupé par la musique », de telle sorte que la musique ne se superpose jamais au langage. Le *Guzmán el Bueno* de Iriarte annonce cette alternance dès le sous-titre : « scène tragique unipersonnelle avec de la musique dans ses intervalles [14] ». Et l'auteur a indiqué de façon précise chacun des instruments qui doivent intervenir successivement (le violon, la viole, la contrebasse, le hautbois, la flûte, la clarinette). Finalement ce que le *Pygmalion* de Rousseau a introduit en Espagne, ce n'est pas un thème qui aurait été destiné à renouveler un répertoire à bout de souffle, c'est une autre forme d'écriture théâtrale et d'expression scénique privilégiant l'intériorité, et c'est une façon nouvelle d'envisager les rapports entre théâtre et musique grâce à la création d'un nouveau langage musical. Même s'il ne dura qu'une vingtaine d'années, le succès du mélologue marqua une étape dans un processus de changement qui se poursuivrait jusqu'à l'émergence du drame romantique dans les années 1830.

La Nouvelle Héloïse et le renouvellement du roman espagnol de la fin du siècle

14 L'histoire du roman espagnol du XVIII[e] siècle est paradoxale et sans doute unique en Europe. Alors que l'Espagne avait créé au XVII[e] siècle avec le *Don Quichotte* et les romans picaresques des modèles qui devaient être imités dans tous les pays voisins, le genre romanesque fut l'objet au XVIII[e] siècle d'incessantes diatribes de la part de l'Eglise et de tout un secteur de l'élite éclairée, défenseur de la morale la plus puritaine, qui dénonçaient les dangers de la passion et s'en prenaient à toutes les formes du « romanesque », que ce soit dans le récit en prose ou au théâtre. Pendant un siècle on n'écrit pratiquement plus de romans en Espagne, alors même que la réédition constante des grandes œuvres du Siècle d'Or – quarante-quatre éditions du *Don Quichotte*, quatorze du *Buscón* de Quevedo entre 1700 et 1808 [15] –

atteste l'existence d'un public de lecteurs demandeurs de ce genre de littérature. Il faut attendre la dernière décennie du siècle, au cours de laquelle se multiplient les traductions des romans étrangers, pour assister à un renouvellement des formes et des contenus romanesques avec l'émergence des romans épistolaires à contenu sentimental – *Leandra* (1797) de Valladares de Sotomayor, *Serafina* (1798) de Mor de Fuentes – dans le droit fil de la traduction de la *Pamela* de Richardson en 1794. Tout aussi déterminante, l'influence de Rousseau emprunta une voie indirecte, plus originale. Si la première traduction de *La Nouvelle Héloïse* fut plus tardive (1814 à Bayonne), pour les raisons déjà indiquées, certaines imitations, dues à des épigones de Rousseau, pénétrèrent plus tôt en Espagne : c'est le cas de *La philosophe par amour ou lettres de deux amants passionnés et vertueux* (1765), attribuée à un avocat du nom de Gatrey, librement traduite par un libraire-imprimeur de Salamanque, Francisco de Tójar, et publiée dans cette ville en 1799 [16].

15 Le lien entre le roman de Rousseau et celui de Gatrey, outre la similitude des sous-titres, est explicitement établi dès l'Avis de l'éditeur de *La philosophe par amour* qui qualifie *La Nouvelle Héloïse* de roman « immortel… qui vivra toujours [17] ». Le mariage impossible entre deux jeunes amoureux dont les familles appartiennent à des classes sociales différentes est la source du conflit entre amour et convenances sociales ou entre autorité paternelle et liberté des enfants, qui est identique dans les deux romans, où on retrouve la même conception de l'amour pur, fondé sur la vertu, qui fait dire à l'héroïne de Gatrey, Adelaïde, « J'adore ses vertus et, s'il cesse d'en posséder, il n'est plus rien pour moi [18] », tout comme Saint-Preux affirmait : « quand je cesserai d'aimer la vertu, je ne t'aimerai plus ». Un amour qui ne saurait empêcher le respect dû aux parents par les enfants, mais qui justifie aussi des revendications qui reprennent de grandes idées affirmées dans toute l'œuvre de Rousseau sur différents sujets : l'opposition entre naissance et mérite, l'éducation, la justice, etc. L'échange épistolaire favorise le débat et permet de « saisir dans leur intersubjectivité les rapports entre les personnages [19] », qu'il dote d'une véritable épaisseur humaine. Sur ce plan *La philosophe par amour* va même plus loin que *La Nouvelle Héloïse* en inversant les rôles à l'intérieur des couples et en faisant de la femme, Adélaïde, le personnage actif, qui n'hésite pas à déclarer ses sentiments à l'être

aimé. Dans l'Avis de l'éditeur sur lequel s'ouvre le roman de Gatrey et qui est fidèlement traduit dans le Prologue de l'édition espagnole, l'auteur justifie le comportement de son héroïne avec des arguments qui ont une résonance très rousseauiste :

> Pourquoi doit-il y avoir plus de conséquence à un tel aveu de la part d'une femme qui aime, que de la part d'un homme ? [...] Rien de plus conforme aux principes de la Nature et de la raison. Mais la Nature a trop perdu de ses droits ; sa voix ne parle plus que dans les cœurs et l'on rougit tous les jours d'en orner sa bouche. Les hommes se sont imposé des chaînes, sous le poids desquelles ils succombent, sans oser s'en affranchir [20].

16 La hardiesse d'Adélaïde réussit à fléchir l'autorité rigoureuse de son père pour faire triompher son amour dans un dénouement euphorique qui s'oppose à la fin tragique du roman de Rousseau. Peut-être est-ce cette hardiesse qui plut à Francisco de Tójar et qui le décida à traduire une œuvre qui fut rééditée deux fois en 1805 et 1814 et qui contribua aussi à faire connaître en Espagne le roman de Rousseau, communément appelé « la *Julia* », qui, bien qu'il n'ait été traduit que tardivement, n'en est pas moins considéré de nos jours comme une des œuvres-clé de la transition entre les Lumières et le Romantisme.

Conclusion

17 Le premier acquis de ce travail est sans doute la confirmation de la porosité de l'appareil inquisitorial, incapable d'empêcher la pénétration de l'œuvre de Rousseau en Espagne en dépit des nombreuses condamnations prononcées : on dira, en reprenant une formule de Jean Sarrailh, que « la douane des pensées » n'a pas pu s'opposer à la « contrebande intellectuelle [21] » dont on a pu voir quelques-unes des multiples stratégies qu'elle a utilisées et la large diffusion des œuvres de Rousseau qu'elle a favorisée, dans tous les genres. Les travaux inédits de Maud Le Guellec nous ont permis de voir comment, au moment où les conséquences de la Révolution française déchiraient l'élite éclairée espagnole provoquant une crise idéologique qui remettait en cause la toute-puissance de la Raison, le *Pygmalion* et *La Nouvelle Héloïse* ont contribué au renouvellement de

la littérature espagnole en apportant des modèles nouveaux qui faisaient une large place à l'intériorité du Moi et à l'expression des sentiments. La multiplication des traductions de Rousseau pendant les trois premières décennies du XIX[e] siècle, dont certaines sont l'œuvre d'éminentes figures du monde des lettres de l'époque (José Marchena, José Mor de Fuentes) a donné une visibilité nouvelle à cette influence durable. Je terminerai en m'arrêtant sur une conjonction chronologique qui me semble emblématique de la reconnaissance de cette influence. En 1836, à l'heure ou le romantisme s'imposait enfin en Espagne, Mor de Fuentes, qui est l'auteur d'un des premiers romans épistolaires sentimentaux espagnols, la *Serafina*, en 1798, et qui avait publié l'année précédente une traduction de *Werther*, traduisait *La Nouvelle Héloïse*, soulignant ainsi le lien étroit existant sur le plan esthétique entre le roman épistolaire du XVIII[e] siècle et la littérature romantique, qui justifie le qualificatif de « parrain du romantisme » (« padrino del romanticismo [22] ») qui a été donné par Iris Zavala à Jean-Jacques Rousseau.

NOTES

1 Je n'utiliserai pas ici les travaux fondateurs mais déjà anciens de J. R. Spell (*Rousseau in the Spanish World before* 1833. *A study in Franco-Spanish Literary Relations*, The University of Texas Press, 1938) et je m'appuierai principalement sur les mémoires de Maîtrise et de Master 2 de Maud Le Guellec soutenus le premier à l'université de Saint-Etienne sous ma direction en 2003 et le second à l'université de Paris III sous la direction de Mme Françoise Etienvre en 2005. Je remercie Maud, actuellement Maître de Conférences à l'université de Lille III, qui m'a autorisé à diffuser les résultats inédits de sa recherche et m'a aidé en me communiquant les documents qui me manquaient pour la réalisation de mon travail.

2 ESTEBAN León, « Las obras ilustradas sobre educación y su recepción en España », *Revista de Educación*, 1988, número extraordinario dedicado a *La Ilustración española*, p. 152 : « autor hereje, opuesto a la religión, a las buenas contumbres, al gobierno civil y a la justa obediencia a los superiores » (traduction personnelle).

3 Les premières traductions datent de la seconde décennie du XIX^e^ siècle : 1812 (Valencia) pour le *Contrat social*, 1814 (Bayonne), 1820 (Bordeaux), 1821 (Madrid) pour *La Nouvelle Héloïse*, 1818 (Bordeaux) pour *L'Émile*. Il n'existe de nos jours encore aucune édition des œuvres complètes de Rousseau en espagnol.

4 Cité par DEFOURNEAUX Marcelin, *L'Inquisition espagnole et les livres français au XVIII^e^ siècle*, Paris, PUF, 1963, p. 158.

5 DOMERGUE Lucienne, « Lectores de Rousseau », *Tres calas en la censura dieciochesca (Cadalso, Rousseau, prensa periódica)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1981, p. 43-67.

6 MENENDEZ PELAYO Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, 2a edición, Madrid, V. Suárez, 1930, t. VI, p. 305-306, cité par Jean Sarrailh, *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle*, Paris, Klincksieck, 1954, p. 311.

7 SILVA Francisco María (de), Duque de Almodóvar, *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia. Su fecha en París año de 1780*, Madrid, Sancha, 1781.

8 Ce « plagiat » est démontré de façon indiscutable par la confrontation des deux textes proposée par José Santos Puerto, « La penetración de Rousseau en España: el caso de *El Pensador* de Clavijo y Fajardo », *Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, X Coloquio de la Asociación de Profesores de francés de la universidad española*, La Laguna, 2001, t. III, p. 1249-1260.

9 « Todo es bueno, dice un autor famoso, cuando sale de las manos de la naturaleza: todo es malo después que pasa por la de los hombres » (traduction personnelle).

10 GUINARD P.-J., *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'une genre*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973, p. 297.

11 La plupart de ces publications se présentent simplement comme « traduites du français », mais celle de Cadix de 1788 précise : *Versión parafrástica del Pigmalión, en verso endecasílabo, escena lírica unipersonal de Rousseau (original francés) por D. Juan Ignacio González del Castillo, representado en 17 de agosto de 1788*, Imprenta Ximénez Carreño, Cádiz.

12 La réception de la pièce a été étudiée par Juan Fernández Gómez, « Notas sobre *Pigmalión* en el siglo XVIII español », *Archivum*, Universidad

de Oviedo, XXV, 1975, p. 269-273. Pour ma part j'utilise largement, dans cette partie de mon travail, le mémoire de Master 2 de Maud Le Guellec, *L'influence socio-littéraire de Rousseau en Espagne : la question théâtrale*, Université Paris 3, 2005.

13 « Género teatral inventado por Rousseau, donde la orquesta dialoga con las palabras del actor situado en el escenario, para expresar, mediante la música, los sentimientos que le conmueven », SUBIRA José, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo*, Barcelona, C.S.I.C., 1949, cité par M. Le Guellec, *L'influence socio-littéraire de Rousseau…*, p. 22.

14 « Escena trágica unipersonal con música en sus intervalos ».

15 Chiffres empruntés à l'article de Antonio Fernández Insuela, « Sobre la narrativa de la Edad de Oro y sus reediciones en el siglo XVIII », *Revista de Literatura*, nº 109, 1993, p. 55-84.

16 *La filósofa por amor o cartas de dos amantes apasionados y virtuosos*, Salamanca, en la oficina del editor, 2 vol., 1799. Il existe une édition récente avec une préface de Joaquín Álvarez Barrientos qui apporte quelques informations sur Francisco de Tójar, connu comme traducteur d'oeuvres françaises assez osées qui eut plusieurs fois maille à partir avec l'inquisition (TOJAR Francisco (de), *La filósofa por amor*, edición de Joaquín Álvarez Barrientos, Publicaciones de la universidad de Cádiz, 1995). Pour une comparaison entre *La Nouvelle Héloïse* et *La filósofa por amor*, je renvoie au mémoire de Master 1 de M. Le Guellec, *L'influence française en Espagne à la fin du XVIII^e siècle : La Nouvelle Héloïse* et *La filósofa por amor*, Université de Saint-Etienne, 2003.

17 *La philosophe par amour…*, Paris, Cailleau, 1766, p. IX.

18 « Adoro sus virtudes, y, si deja de tenerlas, para mí es nada ».

19 L'expression est de Laurent Versini, *Le roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979, p. 161.

20 *La philosophe par amour…*, *op. cit.*, p. XIII-XIV.

21 SARRAIL Jean, *L'Espagne éclairée…*, *op. cit.*, p. 306.

22 L'expression de Iris Zavala est citée par M. Le Guellec, *L'influence française…*, cit. p. 95.

AUTEUR

Jacques Soubeyroux
Université Jean Monnet / Saint-Étienne
IDREF : https://www.idref.fr/052203964
ISNI : http://www.isni.org/0000000080867181
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12640060

Shakespeare et le Sud

La fortune du couple Prospéro / Caliban dans le discours postcolonial

Yves Clavaron

DOI : 10.35562/celec.98

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Une tempête aux Caraïbes
Prospéro et Caliban dans le monde postcolonial lusophone
Conclusion

TEXTE

1 C'est au début de l'ère coloniale que Shakespeare fait jouer sa dernière pièce, *La Tempête*, en 1611. Les empires portugais et espagnols sont déjà vieux d'un siècle, tandis que les colonialismes britannique et français sont « encore en enfance », mais une enfance déjà conquérante et prête à « civiliser » le monde. Les interactions entre Shakespeare et le colonialisme, l'exploitation de l'auteur élisabéthain pour affirmer la supériorité des « races civilisées » et renforcer la hiérarchie raciale et culturelle ont largement été étudiées dans l'ouvrage dirigé par Ania Loomba et Martin Orkin, *Postcolonial Shakespeares*[1]. Dans une optique postcoloniale, l'œuvre de Shakespeare dit quelque chose de l'impérialisme britannique, par exemple dans *Othello, le Maure de Venise*. En ce qui concerne *La Tempête*, Shakespeare s'est inspiré d'un fait divers issu de l'aventure coloniale : en 1609, un navire britannique pris dans une tempête fait naufrage aux Bermudes et les rescapés passent plusieurs mois sur une île avant de pouvoir gagner la Virginie.

2 L'argument de la pièce de Shakespeare est connu ; rappelons-le brièvement. Dépossédé du duché de Milan par son frère Antonio, Prospéro s'est réfugié sur une île enchantée avec sa fille Miranda, où

il vit entouré notamment d'Ariel, l'esprit de l'air, et de Caliban, l'esclave contrefait (« salvage and deformed slave [2] »), fils de la sorcière Sycorax. Une tempête déchaînée par Prospéro jette sur le rivage son frère félon ainsi que toute la suite du roi de Naples, Alonso. Après une journée de faux-semblants, d'errances et de tentations, l'action se résout pacifiquement : chacun retrouve sa place, le temps est « rejointé [3] » et la bonace s'installe après la tempête. Prospéro récupère son duché de Milan, Ariel se dissout dans l'air, Caliban a compris la vanité de son complot avec Stéphano : « quel âne double et triple j'ai été / De prendre cet ivrogne pour un dieu [4] ». Comme souvent chez Shakespeare, c'est la question du pouvoir qui est au centre de l'intrigue, pouvoir multiforme de Prospéro symbolisé par sa baguette magique [5] et son auxiliaire, l'esprit Ariel, qui accomplit ses désirs, mais aussi par la maîtrise du discours qui en fait le maître de l'île. *La Tempête* pose également la question du contrôle de son destin et le dénouement rassure sur l'ordre des choses : Prospéro peut quitter l'île et retrouver son trône de Milan.

3 La question de la canonicité et des modèles culturels hante la narration postcoloniale et une des options pour réviser les textes et concepts canoniques réside dans ce que John Marx appelle la désécriture, « unwriting [6] ». En effet, certaines œuvres postcoloniales, tissées d'intertexte occidental, intègrent et digèrent les classiques européens comme le fait Césaire en révisant l'œuvre canonique qu'est *La Tempête*. Il s'agit ici d'un cas de « cannibalisme littéraire » revendiqué dès les années vingt par Oswald de Andrade au Brésil et repris par Césaire pour la poésie antillaise. L'anthropophagie devient ainsi un moyen pour le Brésil de se prémunir contre la domination culturelle européenne post-coloniale. On en retient la phrase fameuse, parodiant Shakespeare : « Tupi or not Tupi, that is the question », qui est à la fois un hommage au peuple Tupi, accusé à l'époque de pratiquer le cannibalisme et un exemple de cannibalisme littéraire puisque de Andrade « mange » Shakespeare [7].

4 L'objet de cet article sera d'examiner comment Shakespeare est instrumentalisé pour scruter le discours colonial à travers une relecture des relations entre Prospéro, le prince despote, Caliban (quasi anagramme de « cannibale »), l'esclave, figures respectives du colonisateur et du colonisé. L'étude s'appuiera sur deux textes de genres très différents, la pièce de théâtre de Césaire et l'essai

fondateur des études culturelles lusophones « Entre o Prospero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade [8] », du sociologue portugais Boaventura de Sousa Santos.

Une tempête aux Caraïbes

5 Admirateur de Shakespeare, dont les œuvres font partie à ses yeux du fonds commun de l'humanité, Aimé Césaire répond à la demande de Jean-Marie Serreau d'adapter *La Tempête* en 1969. Comme pour Shakespeare, *Une Tempête* sera sa dernière pièce, bouclant une trilogie consacrée aux luttes contre le colonialisme, après *La Tragédie du roi Christophe* (1964) et *Une saison au Congo* (1967). Il s'agit ici d'un cas d'hypertextualité selon Genette, d'une « littérature au second degré », où Césaire opère la transposition sur le mode sérieux d'une pièce de Shakespeare dans le contexte colonial du monde afro-américain. Cela dit, le mode sérieux est mis à mal par des intentions parodiques : Jean-Marie Serreau a transposé la pièce dans le contexte du western et fait de Prospéro un cow-boy et de Caliban, l'archétype du beau Noir musclé. De même, la scène où Eshu, le dieu yoruba, « dieu-diable nègre », fait intrusion dans le divertissement imaginé par Prospéro pour les fiançailles de sa fille Miranda avec Ferdinand, le fils du roi de Naples, crée un effet de discordance. Figure dionysiaque, Eshu sème le désordre dans le panthéon gréco-romain en chantant un air obscène à Iris, Junon et Cérès [9].

6 *Une tempête* de Césaire met l'île au premier plan, avec ses enjeux territoriaux et son ancrage culturel, contrairement à l'île shakespearienne qui était une sorte de terre vierge, tandis que Milan et l'Italie sont relégués dans un ailleurs très lointain. Césaire pensait sans doute à la Caraïbe, mais également à la situation des Noirs Américains ; il rejoue sur un mode burlesque la découverte des Amériques par Christophe Colomb : en rencontrant Caliban, Stéphano pense être tombé sur un « Zindien » (III, 2, 58). La pièce reprogramme également le rôle des membres du trio formé par Prospéro, Ariel et Caliban. Prospéro, usurpé en Italie – dénoncé comme « magicien et sorcier » et condamné à l'exil par l'inquisition (I, 2, 20), devient l'usurpateur de l'île comme en attestent les plaintes de Caliban : « Il y a que cette île m'appartenait, mais qu'un certain Prospéro me l'a prise » (III, 2, 63). Le Prospéro de Shakespeare avait,

de même, arraché l'île à la sorcière Sycorax, vaincue par ses sortilèges, et asservi Caliban. Pareillement mû par une volonté de puissance, presqu'un surhomme, le Prospéro de Césaire utilise la magie pour parvenir à ses fins : « C'est lui qui règne sur cette île, comme il règne sur les esprits qui peuplent l'air que vous respirez » (II, 3, 48), dit Ariel. Le colonisateur s'autolégitime – « Je me couronne roi de l'île » – et spolie l'indigène : Caliban est relégué dans « une grotte infecte », « un ghetto » (I, 2, 26). Figure du colonisateur dur, il recourt à la violence et à la contrainte physique vis-à-vis de Caliban. La « mission civilisatrice » (III, 2, 61) dont il pourrait se réclamer est doublement dégradée, d'abord par le fait qu'elle est revendiquée par Stéphano, le bouffon ivrogne, ensuite parce qu'elle est exprimée sur un mode défensif à travers les hurlements de Prospéro dans la dernière scène.

7 Aimé Césaire s'était opposé aux thèses d'Octave Mannoni qui fonde la relation coloniale sur un complexe de dépendance des peuples indigènes, qui aurait été révélé par l'arrivée des colonisateurs. Au besoin de domination du colonisé, Mannoni oppose « le complexe de Prospéro » : « l'ensemble des dispositions névrotiques inconscientes qui dessinent tout à la fois la figure du paternalisme colonial et le portrait du raciste dont la fille a été l'objet d'une tentative de viol (imaginaire) de la part d'un être inférieur.[10] » Refusant cette dichotomie, Césaire met en scène deux types d'esclaves et deux « méthodes » opposées pour atteindre la liberté : Caliban, un être chtonien, interpellé la première fois « Thou earth[11] » par le Prospéro de Shakespeare et Ariel, le génie de l'air.

8 Figure très éloignée du bon sauvage, Caliban est un révolté, un rebelle qui refuse d'être « le bon nègre à son bon maître[12] ». Le quasi-monstre de Shakespeare est devenu un homme qui s'oppose à son maître par le langage et des actes. Le premier mot qu'il prononce, « Uhuru », appartient au swahili, une langue africaine, et signifie « liberté », vocable qualifié de « barbare » par Prospéro (I, 2, 24). La maîtrise de la langue européenne est un enjeu de la relation coloniale, signifiant certes l'aliénation culturelle du colonisé, mais constituant aussi une arme susceptible d'être retournée contre l'Européen. Malgré les reproches formulés par Caliban : « Tu ne m'as rien appris du tout. Sauf, bien sûr à baragouiner ton langage pour comprendre tes ordres » (I, 2, 25), l'esclave est pourtant capable de construire un

long réquisitoire contre Prospéro « le grand illusionniste », qui prouve son excellente maîtrise du langage (III, 5, 87-89). L'accusation de tentative de viol à l'égard de Miranda représente également un topos colonial, associant la lubricité du Noir et la menace constante qui pèse sur la jeune fille blanche, réceptacle et sanctuaire de la pureté européenne.

9 À l'animalisation – Prospéro le traite de « vilain singe » – Caliban réplique par l'invective et un procédé similaire : « Avec ton nez crochu, tu ressembles à un vieux vautour » (I, 2, 24). Surtout, il insiste sur la dépendance de Prospéro vis-à-vis de lui-même, selon la dialectique du maître et de l'esclave décrite par Hegel : « Qu'aurais-tu fait sans moi, dans cette contrée inconnue ? » (I, 2, 26). Le travail, qui rend autonome l'esclave en lui donnant un accès à la nature et une maîtrise que ne possède pas le maître, pourrait lui permettre de renverser le rapport de domination. Un autre acte symbolique de Caliban réside dans le refus de son nom : « Eh bien, voilà : j'ai décidé que je ne serai plus Caliban » (I, 2, 27). Ce sont les maîtres qui donnaient leur nom aux esclaves et Prospéro répond alors par un stéréotype attaché à la primitivité du Noir : « *Cannibale* t'irait bien », renvoyant à l'anthropophagie fantasmée des Africains. Mais Caliban souhaite rester « l'homme sans nom » (I, 2, 28) et lui demande de l'appeler « X », réminiscence de Malcolm X et du mouvement du *Black Power*, qui intéresse particulièrement Césaire. De ce fait, Caliban affiche son aliénation en se privant de nom et la retourne comme un boomerang vers celui qui en est l'auteur. Loin du personnage shakespearien, A. Césaire a su faire de Caliban un homme avec ses faiblesses, capable de sceller une alliance dérisoire avec Stéphano et Trinculo, les deux bouffons qui veulent destituer Prospéro. Mais il lui attribue aussi un caractère chevaleresque ; Caliban refuse de frapper Prospéro qui lui tend sa poitrine : « Alors, défends-toi ! Je ne suis pas un assassin » (III, 4, 79). Caliban est surtout un résistant, qui marque son irréductible opposition à Prospéro en refusant toute proposition de conciliation.

10 Génie de l'air chez Shakespeare, Ariel est plus ancré dans le monde des hommes chez Césaire, même s'il conserve son rôle d'auxiliaire de Prospéro dans le domaine de la magie. Cet être métissé – c'est un mulâtre – veut obtenir sa liberté par une collaboration avec le maître en refusant la violence comme la soumission. Pourtant, il essaie de se

ménager un espace de liberté en refusant l'humiliation face à un maître qu'il souhaite par ailleurs réformer en lui donnant « une conscience » (II, 1, 37). Il évoque la figure de Martin Luther King dont il adapte une formule célèbre [13] : « J'ai fait souvent le rêve exaltant qu'un jour, Prospéro, toi et moi nous entreprendrions, frères associés, de bâtir un monde merveilleux… » (II, 1, 38). Prospéro le perçoit comme un « intellectuel » paralysé par le doute tandis que Caliban lui reproche sa collaboration – « exécuteur des hautes pensées du Maître » (II, 1, 36) – et sa « patience d'Oncle Tom », dans une référence à *Uncle Tom's Cabin* d'Harriet Beecher Stowe, où l'esclave attend tout du maître blanc. L'aliénation d'Ariel apparaît dans son mimétisme du maître ; il répète mécaniquement et mot pour mot les propos de Prospéro ; son assimilation a été totale : « Pauvre Caliban, tu vas à ta perte. Tu sais bien que tu n'es pas le plus fort, que tu ne seras jamais le plus fort » (II, 1, 36). Ariel subit le processus décrit par Frantz Fanon, selon lequel l'Antillais endosse les stéréotypes blancs et devient « négrophobe [14] ». À la fin, Ariel est libéré – « Oui, Ariel, tu retrouves aujourd'hui ta liberté » (III, 5, 83), mais il ne doit sa liberté qu'à la bonne volonté de Prospero. Caliban refuse cette solution : la liberté est un dû, un droit inaliénable ; elle doit se gagner et ne saurait relever d'une faveur accordée par « condescendance » (III, 5, 88). Toutefois, à travers une parabole exprimée dans une chanson, Ariel fait peser une obscure menace : il envisage, apparemment, de faire « lever une brûlure dans le cœur des esclaves les plus oublieux », de les inciter à se libérer du travail qui les asservit (III, 5, 84).

11 Si, dans le dénouement de Shakespeare, l'ordre du monde est finalement restauré, ce n'est pas le cas chez Césaire : par sa révolte continue, son « insubordination » permanente, « c'est tout l'ordre du monde qu'il [Caliban] remet en cause » (III, 3, 71). La pièce se clôt par une déclaration de guerre de Prospéro : « Et maintenant, Caliban, à nous deux ! » ; « désormais à ta violence / je répondrai par la violence » (V, 5, 91). Le temps a passé et a figé les personnages dans un face à face potentiellement tragique : « nous ne sommes plus que deux sur cette île » (V, 5, 92). La sclérose du conflit se lit dans « les débris du chant de Caliban » ou les slogans d'un Prospéro arc-bouté sur ses positions anciennes : « cette sale nature », « je défendrai la civilisation » (V, 5, 92). Alors que chez Shakespeare, le dénouement pouvait se lire comme la demande faite à Caliban de renoncer à sa

révolte pour consentir librement à une discipline sociale, tout dans la pièce de Césaire dit l'impossible réconciliation, le blocage historique chez un couple maître-esclave irrémédiablement enchaîné l'un à l'autre, sombre contrepoint du couple amoureux Ferdinand-Miranda qui fait voile vers l'Italie.

12 « Prospéro, c'est l'anti-Nature », s'exclame Caliban (III, 4, 74) qui doit résister aux animaux « piquants » lancés contre lui par Prospéro. Bien que capable de maîtriser et de déchaîner la tempête, Prospéro ne parvient pas à dominer la nature, au contact de laquelle Caliban réussit à vivre. Les dieux africains, la nature tropicale et les animaux – des « sarigues », « des pécaris, des cochons sauvages » (III, 5, 91) – viennent envahir la grotte de Prospero à la fin. La culture « primitive » reprend ses droits sur le monde artificiel créé de toutes pièces par l'ancien maître. La pièce peut se lire comme une longue déchéance de Prospéro : il n'a pas réussi à apporter la civilisation, mais la colonisation [15]. Et Prospéro se trouve aliéné par le choc en retour de son acte colonisateur, que décrit Césaire dans *Discours sur le colonialisme* [16]. L'originalité de la réécriture de Césaire réside, outre l'éradication du féerique, dans l'orientation de la comédie vers une tonalité sérieuse en refusant le pardon et la réconciliation finale [17]. L'ordre ne peut être restauré chez Césaire puisqu'un nouvel ordre est encore à construire, fondé sur l'égalité et la liberté. À l'universalisme européen et à l'Occident ethnocentrique de Shakespeare affiché dans le titre « La Tempête », répondent le relativisme césairien – « Une Tempête » – et l'idée que les luttes pour le pouvoir peuvent prendre des formes différentes selon le lieu et le temps [18].

Prospéro et Caliban dans le monde postcolonial lusophone

13 Dans son essai *Caliban cannibale* (1971), le Cubain Roberto Fernández Retamar, à la suite de José Martí, fait de la figure composite de Caliban (et non d'Ariel) un paradigme de l'identité latino-américaine, l'image la plus proche du *mestizo* américain [19]. Dans une perspective déjà postcoloniale, Caliban figure le colonisé tel que le perçoit le colonisateur, sûr de son bon droit. Prolongeant cette tradition herméneutique, le sociologue Boaventura de Sousa Santos [20] décrit les spécificités du colonialisme portugais à partir du couple

central de *La Tempête* de Shakespeare, Prospéro et Caliban, qui deviennent des archétypes du colonisateur et du colonisé, de l'occupant et de l'occupé, et finissent par constituer l'allégorie d'un vaste jeu géopolitique [21].

14 Le discours colonial s'articule donc sur une polarisation forte entre le colonisateur (Prospéro) et le colonisé (Caliban). Or, comme l'observe rétrospectivement Sousa Santos, le colonialisme portugais se situe des deux côtés du miroir, de Prospéro et de Caliban, du colonisateur et du colonisé. Le Portugal, ayant toujours été un pays semi-périphérique dans le système économique capitaliste, presque une colonie (dépendant fortement de l'Angleterre), son colonialisme apparaît comme secondaire ou subalterne par rapport à celui des Britanniques. La subalternité de ce pays exclu de la modernité se situe à deux niveaux : celui des pratiques coloniales où l'Empire britannique a imposé la norme, celui des discours coloniaux, dont le colonialisme portugais est exclu car les discours autorisés se font en anglais voire en français, ce qui le prive de représentation de lui-même. Selon la lecture faite par Philip Rothwell [22], l'impérialisme britannique est de l'ordre de l'essence – « to be or not to be » – tandis que son équivalent portugais relève de l'entre-deux, hésitant entre « ser » et « estar », entre l'ontologie et la positionnalité. Une singulière perversion à l'ordre colonial s'est produite en 1808 quand, sous la menace des armées napoléoniennes déferlant sur la péninsule ibérique, la cour du Portugal est allée s'installer au Brésil, subvertissant totalement le rapport métropole-périphérie.

15 Le Prospéro portugais tend à être un Caliban « du point de vue des super Prospéros européens [23] » : lui-même (semi)-colonisé en Europe et proche du colonisé sur les autres continents. Dans les récits de voyage nord-européens, le Portugais se trouve d'ailleurs souvent pourvu des stéréotypes attribués au sujet colonisé – sous-développement, paresse, sensualité, violence, cruauté et surtout une couleur de peau sombre – qui en font une figure de l'altérité [24]. La diabolisation de l'autre s'inscrit dans un jeu de miroir : le Prospéro portugais accuse de cannibalisme Caliban, qui lui retourne l'accusation [25]. La symétrie entre les stéréotypes nord-européens sur le Portugais et ceux des Européens sur les Africains ou les Amérindiens marque tout à la fois une répudiation de l'altérité et

un obscur désir de l'autre. Comme le sujet colonisé, le Portugais suscite attraction et répulsion, éloignement et désir.

16 Stigmatisé en Europe, Prospéro calibanisé, l'empire portugais est pourtant celui qui s'est édifié le plus tôt et a duré le plus longtemps. Deux images se construisent du colonisateur portugais, celle d'un Prospéro incompétent, dépourvu des qualités habituellement dévolues aux peuples d'Europe, et celle d'un Prospéro bienveillant et cosmopolite, désireux de créer une alliance avec Caliban pour instaurer une nouvelle réalité. C'est le mythe d'un empire lusophone uni par la force syncrétique d'un métissage harmonieux, soutenu par le concept de luso-tropicalisme initialement proposé par le Brésilien Gilberto Freyre et récupéré par le régime de Salazar pour justifier le maintien de l'Empire. L'implicite est que les Portugais auraient colonisé par le sexe, davantage que par l'épée ou la croix, ce qui impliquerait une forme de jouissance dans l'acte colonial. Pourtant, selon Miguel Vale de Almeida, le Portugal ne s'est presque jamais présenté comme une nation métissée et le pays insiste sur ce qu'il a donné aux autres – un don de sang et de culture – et non sur ce qu'il a reçu d'eux. L'exception lusophone serait donc un leurre et la célébration du métissage, une imposture pour déguiser une volonté hégémonique derrière un projet colonisateur prétendument humaniste et dissimuler des formes de racisme et de sexisme selon lesquelles l'homme blanc peut s'unir à une femme noire, mais pas la femme blanche à un homme noir. Ces interdits rejoignent les phobies coloniales des Britanniques qui, redoutant l'impureté, instauraient une forme d'apartheid entre colonisateur et colonisé et bannissaient toute forme de mélange [26].

17 Par ailleurs, aux yeux des Européens, la rencontre inter-identitaire peut passer pour une démission de Prospéro, une « cafrealisation », le cafre représentant l'Africain primitif et sauvage, ce que les Britanniques appelaient avec un certain effroi « turning native ». La relation prolongée avec les indigènes en Afrique par exemple tient à la résistance des peuples africains qui restent au contact en barrant le chemin de l'intérieur des terres aux Portugais. Le renoncement du Prospéro portugais se lit également dans sa prédilection pour le commerce maritime et les comptoirs commerciaux plutôt que pour la possession et l'organisation d'un empire territorial. C'est ainsi qu'à l'exception notoire du Brésil, il a longtemps négligé de se doter d'un

État colonial pour mieux asservir Caliban, étant présent sans l'être. Pour les puissances européennes, le Portugais est donc un Prospéro « cafrealisé », un proto-Caliban [27] et ce d'autant plus que le pays a été le premier à se débarrasser des criminels et des délinquants en les déportant outre-mer – l'Angola fut la « première colonie pénitentiaire » selon Marc Ferro [28]. La « cafrealisation » vaut comme démission et, pire, comme assimilation inavouée, toujours du point de vue des Prospéros européens.

18 Une des spécificités de l'expérience impériale portugaise réside dans le fait que l'hybridité et l'ambivalence ne constituent pas une demande du postcolonial, mais une expérience ancienne du colonialisme portugais, qui trouve une incarnation dans le mulâtre ou le métis, êtres signifiant la porosité de la frontière entre Prospéro et Caliban. Les figures inter-identitaires sont valorisées quand Prospéro renonce à son autorité et Caliban à sa lutte, mais lorsque le premier essaie d'affirmer son pouvoir et que le second prend conscience de son aliénation, le métis est vu comme dégradation génétique ou comme trahison de soi-même. Mais le Portugais lui-même, par sa complexion de peau, est perçu comme le produit d'une hybridation entre une lignée lusitanienne, romaine ou germanique, d'une part, et maure, juive ou africaine, d'autre part. un vrai et prospère Prospéro d'un côté, un Prospéro, hésitant et cannibalisé, de l'autre [29]. Sousa Santos résume ainsi la situation intenable du colonisateur portugais :

> Métissé à l'origine, calibanisé chez lui par les visiteurs étrangers, cafrealisé dans ses propres colonies, semi-calibanisé dans les colonies et ex-colonies des autres puissances européennes, comment ce Prospéro pourrait-il être un colonisateur et coloniser de manière prospère [30] ?

19 Si lors de la Révolution des œillets en avril 1974, Prospéro décolonise l'Afrique et devient anti-colonialiste, la création de la Communauté des pays de langue portugaise en 1996 a paru, en revanche, signer le retour d'un Prospéro néocolonialiste. Toutefois, dans ce domaine, Prospéro n'est peut-être plus portugais, mais brésilien car, selon Marc Ferro, le Brésil est dès le XIX^{e} siècle devenu « une colonie colonisatrice [31] », palliant l'impotence du Prospéro portugais, en Angola notamment. Tirant parti de la faiblesse de ce dernier pour acquérir une indépendance conservatrice, le Prospéro brésilien a

longtemps pratiqué un colonialisme intérieur, en créant une société pauvre dominée par une oligarchie. Désormais, le pouvoir se dissout dans le contexte de la globalisation, mais reste plutôt du côté de la puissance brésilienne.

20 Situé entre un « Prospéro calibanisé » et un « Caliban prospérisé », le Portugal s'est vu symboliquement privé de son autorité coloniale par le Brésil qui, lors de la célébration du 500ème anniversaire de sa découverte en 2000, insiste sur la pluralité des peuples qui s'y sont installés, noyant les Portugais dans une mosaïque interculturelle et interethnique, leur niant toute prérogative coloniale selon une relecture mondialisée de l'histoire qui fait du Brésil une autre nation arc-en-ciel [32]. Pour dépasser le couple shakespearien, Paulo de Medeiros propose une figure alternative, issue de la littérature portugaise, « combinant en elle-même la centralité de la mythologie occidentale et incarnant l'altérité du colonisé », Adamastor, le géant du cap des Tempêtes (Cap de Bonne-Espérance), décrit par Luís de Camões dans les *Lusiades* [33]. Emblème des difficultés rencontrées par les navigateurs portugais, le géant finit par constituer une image multiforme : le colonisé vaincu, puis résistant et même une projection du vainqueur portugais. Quant à l'île, on pourrait suivre Ana Mafalda Leite, qui souhaite réévaluer la relation entre Prospéro et Caliban et propose un espace insulaire autre, l'île du Mozambique, point de départ de la colonisation portugaise et plaque tournante du commerce d'esclaves [34].

Conclusion

21 Figure emblématique de la Renaissance, quintessence de l'anglicité et mesure de l'humanité elle-même pendant l'ère coloniale, Shakespeare se trouve associé à des mouvements de libération du vingtième siècle, auquel il sert de paradigme et donne lieu à un « Shakespeare post-colonial [35] » qui se trouve illustré par l'essai de Sousa Santos ou la pièce de Césaire. La construction théorique de Sousa Santos, qui part du constat d'une perversion du colonialisme portugais, repose finalement sur la pratique d'une hybridation des figures de Prospéro et Caliban, comme si le mythe du métissage dans le colonialisme portugais s'imposait de manière irréversible. Prospéro et Caliban deviennent, chez lui, des êtres de la frontière,

subvertissant le rapport du centre à la marge, ce qui revient à vider le centre. Ce faisant, ils seraient plus proches d'Ariel, être de la négociation et de la transculturation, qui n'est pas cité par Sousa Santos. Ce compromis entre un Prospéro calibanisé et un Caliban prospérisé est totalement refusé par Césaire, dont le théâtre radicalise la confrontation entre deux figures politiques et exclut toute réconciliation. On a ainsi, d'un côté, un essai qui s'interroge sur le sujet colonisateur à travers une figure de l'ellipse et de la déficience (Prospéro), de l'autre, une pièce tournée vers le colonisé qui a incorporé la volonté de puissance du colonisateur (Caliban).

22 Mais ce sont aussi deux ères qui sont représentées par les textes, celle de Césaire encore marquée par l'idéologie de la période des luttes pour l'indépendance, celle de Sousa Santos, nettement postcoloniale, caractérisée par la globalisation dont les enjeux conduisent à privilégier des figures désormais composites et métissées, même si le métissage semble constitutif de l'ère coloniale portugaise. L'utilisation d'une icône de la culture britannique conduit dans les deux cas à une réappropriation et à un décentrement, du canon littéraire européen pour Césaire, du discours postcolonial majoritairement anglo-saxon pour Sousa Santos.

NOTES

1 LOOMBA A. et ORKIN M. (eds.), *Post-colonial Shakespeares*, Londres et New York, Routledge, « New Accents », 1998.

2 SHAKESPEARE, *La Tempête*, traduction Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, « folio théâtre », édition bilingue, 1997, p. 80.

3 « The time is out of joint. O cursèd spite. / That ever I was born to set it right! », Shakespeare, *Hamlet*, Acte I, scène 5, vers 188-189.

4 « What a thrice-double ass / Was I to take this drunkard for a god », SHAKESPEARE, *La Tempête*, V, 1, p. 348.

5 Il brise sa baguette à la fin : « I'll break my staff », *ibid.*, V, 1, p. 318-319.

6 MARX J., « Littérature postcoloniale et canon littéraire occidental », in Lazarus N. (ed.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique* [*The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, 2004], traduction M. Groulez, Ch. Jaquet, H. Quiniou, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 164.

7 ANDRADE O. (de), *Anthropophagies* [*Manifesto Antropófago*, 1928], traduction Jacques Thiériot, Paris, Flammarion, 1982.

8 SOUSA SANTOS B. (de), « Entre Prospero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade », in Ramalho, M. I. et Sousa Ribeiro, A. (eds.), *Entre ser e estar, raízes, percursos e discursos da identidade*, Porto, Edições Afrontamento, 2001, p. 23-85. Il existe une version anglaise abrégée de cet article : « Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism and Inter-identity », in *Luso-BrazilianReview*, 39, 2, 2002, p. 9-43.

9 CESAIRE A., *Une Tempête*, Paris, Seuil, 1969, III, 3, p. 69-70. Les références seront désormais indiquées après les citations entre parenthèses selon l'ordre : acte, scène, page.

10 Voir MANNONI O., *Psychologie de la colonisation*, Paris, Seuil, 1950, notamment le chapitre premier consacré à la dépendance et le début du chapitre II intitulé « Crusoé et Robinson », ici p. 108.

11 SHAKESPEARE, *La Tempête*, I, 2, p. 130.

12 CESAIRE A., *Cahier d'un retour au pays natal* [1939], Paris, Présence Africaine, 1983, p. 59.

13 Il s'agit bien sûr du discours tenu le 28 août 1963 sur les marches du Lincoln Memorial à Washington et intitulé « I have a dream », point d'orgue du Mouvement des droits civiques.

14 FANON F., *Peaux noires, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 155.

15 BONNEAU R., « *Une Tempête* d'Aimé Césaire : l'utilisation d'un thème shakespearien pour un théâtre nègre », www.reunion.iufm.fr/Recherche/Expressions/10/Bonneau.pdf, consulté le 1/12/2012.

16 « […] le colonisateur, qui, pour se donner bonne conscience, s'habitue à voir dans l'autre *la bête*, s'entraîne à le traiter en bête, tend objectivement à se transformer lui-même *en bête*. C'est cette action, ce choc en retour de la colonisation qu'il importait de signaler », CESAIRE A., *Discours sur le colonialisme* [1955], Paris, Présence Africaine, 1994, p. 18.

17 FLICKE C., *La Comédie en mouvement. Avatars du genre comique au XX^e siècle*, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 18. Voir aussi, dans le même volume, son article « Shakespeare et Césaire : d'une Tempête à l'autre, ou le naufrage de la comédie », p. 73-88.

18 Voir l'article de DUROZOI G., « De Shakespeare à Aimé Césaire : notes sur une adaptation », in *L'Afrique littéraire et artistique*, nº 10, avril 1970, p. 9-15.

19 R. FERNANDEZ RETAMAR a repris l'ensemble de ses réflexions sur Caliban dans une anthologie d'essais intitulée *Todo Calibán*, La Havane, Letras Cubanas, 2000.

20 Boaventura de Sousa Santos (né en 1940) est professeur de sociologie à l'Université de Coimbra et directeur du Centre d'études sociales et du Centre de documentation du 25 avril (« Centro de Estudos Sociais e do Centro de Documentação 25 de Abril ») de cette université.

21 On songe aussi à l'anthologie de littérature afro-portugaise publiée par M. Ferreira, *No reino de Caliban*, Lisbonne, Seara Nova, 1975-1985.

22 ROTHWELL Ph., article sans titre, http://kellogg.nd.edu/projects/FLAD/pdfs/Rothwell, %20Phillip.pdf consulté le 12/07/12.

23 « O Prospero português não é apenas um Prospero calibanizado, é um Caliban quando visto da perspectiva dos SuperProsperos europeus », Sousa Santos B. (de), Art. cit., p. 42.

24 *Ibid.*, p. 48-49.

25 « Por isso, a atribuição de canibalismo aos africanos surge frequentemente articulada com a atribuição de canibalismo aos colonizadores por parte dos africanos », *ibid.*, p. 68.

26 Voir SOARES A., « Introduction. From Minho to Timor and Back Again: A Journey of Postcolonial (non)Possession », in Soares, A. (ed.), *Towards a Portuguese Postcolonialism*, University of Bristol, Lusophone Studies 4, October 2006, p. 21-23. Il reprend des analyses de Miguel Vale de Almeida et de Boaventura de Sousa Santos.

27 « Um proto-Caliban, um cafrealizado », SOUSA SANTOS B. (de), cit., p. 57.

28 FERRO M., *Histoire des colonisations. Des conquêtes aux indépendances*, XIII^{e}-XX^{e} siècles, Paris, Seuil, 1994, p. 209.

29 SOUSA SANTOS B. (de), *op. cit.*, p. 62.

30 « Originalmente mestiço, calibanizado em casa pelos estrangeiros que o visitavam, cafrealizado nas suas colónias, semicalibanizado nas colónias e ex-colónias das outras potências por onde andou, como pôde este Prospero ser colonizador e colonizar prosperamente? », *ibid.*, p. 64.

31 FERRO M., *op. cit.*, p. 210.

32 SOUSA SANTOS B. (de), *op. cit.*, p. 78-79.

33 « […] a figure that combines in itself the centrality of western mythology and incarnates the otherness of the colonized », Medeiros P. (de), « Voiding the Centre », in SOARES A. (ed.), *Towards a Portuguese Postcolonialism*, *op. cit.*, p. 46.

34 MAFALDA LEITE A., *Literaturas africanas e Formulações pós-coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003. Voir dans ce volume l'article « A Reescrita de Caliban sobre a Ilha de Próspero, notas em torno da actualização de um mito de origem cultural », p. 135-144.

35 Voir LOOMBA A. et Orkin M. (eds.), *op. cit.*

AUTEUR

Yves Clavaron
Université Jean Monnet / Saint-Étienne
IDREF : https://www.idref.fr/050800795
ISNI : http://www.isni.org/0000000053190806
BNF : https://data.bnf.fr/fr/13547618

Un avatar de la propagande fasciste

La réception de Dante en Albanie

Jean-François Lattarico

DOI : 10.35562/celec.99

Droits d'auteur
CC BY 4.0

TEXTE

1 Dans un récent essai intitulé *Dante, l'incontournable*, Ismail Kadaré [1] a opportunément rappelé l'importance qu'a revêtue le poème dantesque dans la vie culturelle albanaise à la fin des années 30 du XX[e] siècle. L'invasion italienne du petit royaume balkanique, le 7 avril 1939, qui transférait la couronne de Zog I[er] à Victor-Emmanuel III, déjà empereur d'Éthiopie, a été, en quelque sorte, la réponse fasciste [2] à l'« Anschluss » de l'Autriche par les Nazis. Cette invasion, qui permettait aux Italiens de consolider leur prestige international aux yeux de l'Allemagne hitlérienne [3], a été suivie par la mise en place d'une politique culturelle [4] – il s'agissait d'une des branches du Sous-secrétariat d'État aux affaires albanaises [5] – visant en particulier à imposer, entre autres modèles, le modèle poétique insurpassé de la *Divine comédie*, dont l'étude, en Italie, avait été rendue obligatoire pour les lycéens, après la célèbre Réforme dite « Gentile » de 1923 [6]. L'objectif était de consolider l'union de deux États [7] sous la bannière allégorique du « prince des poètes », unificateur de la langue italienne – « primo illustrator de' toschi accenti » [8] –, prophète, déjà célébré par les chantres du *Risorgimento*, d'une union politique récemment acquise et que le régime fasciste exaltait par-delà même sa (relative) puissance militaire, comme en témoigne la présence du nom de Dante dans le célèbre hymne fasciste *Giovinezza* [9]. Kadaré précise la spécificité de cette propagande : « Il n'était encore jamais arrivé dans l'histoire qu'une puissance occupante brandît par-devant ses blindés et ses canons le plus beau poème de l'humanité » [10]. Une telle arme littéraire avait déjà été brandie en Italie vers la fin des années Vingt, lorsque parut l'essai de Domenico Venturini intitulé *Dante Alighieri e Benito Mussolini*, qui

tout à fait sérieusement mais de façon non moins délirante, faisait du poète florentin un précurseur des idéaux du fascisme [11]. Entre autres symboles porteurs, la prophétie de Dante annonçant la venue d'un « Duce » (allusion à Louis le Bavarois) au chant XXXIII du *Purgatoire* [12], a été très logiquement interprétée comme une référence implicite à l'action émancipatrice de Mussolini. Deux ans plus tard, un autre essai, *Dante e il fascismo nel canto di Sordello* de Pietro Jacopini revenait sur la compatibilité du poète florentin aux fondamentaux du fascisme [13]. La propagande d'un régime déjà garant de l'unité du jeune état albanais depuis 1921 [14] sous la forme d'un protectorat, véhiculait ainsi son paternalisme de bon aloi : « *L'Albania è nel mio cuore* » [*L'Albanie est dans mon cœur*], disait Mussolini, « nous sommes une même famille, désormais, avec un même roi et un même premier poète [15] ». Très vite, une politique de fascisation de la société s'est mise en place dans une optique impérialiste [16], avec la création en juin 1939 du Parti Fasciste Albanais (PFA), directement soumis au Parti National Fasciste (PNF), qui imposait une même organisation arborescente et capillaire de la société, notamment à travers l'encadrement de la jeunesse (les « Figli dell'Aquila » ou les « Piccole albanesi »). Sur le plan culturel, plusieurs organismes s'occupaient d'encadrer la production cinématographique ou de gérer les retransmissions radiographiques. Plus précisément, grâce au financement du Ministre des Affaires Étrangères, Galeazzo Ciani, gendre du Duce, fut créé un important organisme : la fondation « Skanderbeg », composée de deux sections autonomes, le Cercle italo-albanais « Skanderbeg », destiné à favoriser les rapports sociaux entre les deux peuples, et surtout l'Institut d'études albanaises, présidé par Ernesto Koliqi, un des traducteurs de Dante, chargé du développement des sciences, des arts et de la littérature dans son pays [17]. En outre, la société Dante Alighieri, présente en Albanie dès la fin du XIX^{e} siècle [18], multiplia les cours sur la culture et la langue italiennes, qui passait entre autres par l'enseignement du poète florentin.

2 L'occupation italienne cristallisait ainsi de manière totalitaire la relation privilégiée que la nation italienne et, bien avant l'unité, les états italiens comme la république vénitienne ou le royaume de Naples entretenaient avec le territoire et la culture albanais. En effet, si des accords avaient été signés [19], au lendemain de la Première

Guerre Mondiale, entre les deux pays, accords qui octroyaient au royaume italien des droits de regard, voire d'ingérence, sur le jeune état indépendant [20], l'histoire de ces relations remontent au moins à la période de l'invasion ottomane et de la courageuse tentative de résistance du héros national Skanderbeg, qui reçut l'aide et l'appui des Vénitiens et des Napolitains dans le dernier tiers du XV^e^ siècle [21]. C'est aussi la période qui voit le début de fortes migrations de colons albanais en Italie, principalement en Calabre, dans les Pouilles et en Sicile, grâce auxquelles la langue albanaise – l'*arbëresh* – s'est maintenue quasiment inchangée, à travers une transmission essentiellement orale. La langue des Albanais d'Italie présente, en effet, un intérêt particulier en ce qu'elle a conservé la prononciation, le vocabulaire et la grammaire de l'Albanie pré-ottomane, comme si, pour faire un parallèle éclairant, des villages français isolés du reste de la civilisation avaient continué à s'exprimer dans le français de Rabelais. Issu du pélasgique ancien – même si le débat n'est pas tranché chez les linguistes et les historiens –, et plus certainement de l'Illyrien, l'albanais est en réalité l'idiome le plus ancien d'Europe, branche isolée de la famille indo-européenne, et une langue pleinement européenne, contrairement aux langues slaves d'origine asiatique. Son influence est perceptible dans la langue et la culture des Grecs [22], qui doivent aux Illyriens l'essentiel de leur panthéon divin [23], et son état de conservation remarquable, du moins dans sa variante *arbëresh*, – comparable par exemple à l'islandais ou au basque – a traversé héroïquement les soubresauts de l'Histoire [24].

3 Il faut rappeler en effet que l'interdiction faite par les Turcs d'enseigner et d'écrire la langue durant près d'un demi-millénaire a fortement grevé sur l'évolution et la diffusion de la *koiné* albanaise. Elle incita les rares lettrés restés au pays à user de subterfuges (l'écriture en latin ou en grec) pour préserver une culture plurimillénaire, et permettre également, grâce à l'action de la *Propaganda Fide*, la diffusion du catholicisme en Albanie, qui était alors le mode le plus efficace de résistance face à la turquisation et l'islamisation de la société. Dans un manuel consacré à la littérature albanaise, publié à la fin du XIX^e^ siècle et dédié au premier ministre albanophone Francesco Crispi, l'auteur, Alberto Straticò, rappelle en effet ce stratagème : « Difatti, i primi libri stampati in albanese sono libri ecclesiastici, cioè il Dizionario Latino-Epirota del padre

Blanco (1635) […]. Senonché, mancando la lingua albanese d'un proprio alfabeto […] ognuno se ne ideò uno proprio, servendosi delle lettere dell'alfabeto latino o dell'alfabeto greco [25] ». En réalité, les témoignages sont bien plus anciens ; c'est le cas notamment du *Meshale*, œuvre religieuse composite de Gjon Buzuku [26], publié en 1555 et retrouvé seulement au début du XX^e^ siècle (il s'agit du plus ancien texte imprimé en langue albanaise à nous être parvenu), de la *Doctrine chrétienne albanaise* (*E Mbësuame e Krështerë*) de Luca Matranga [27], publié en 1592 ; on peut encore citer l'œuvre de Pjëter Bogdani, auteur d'un *Cuneus prophetarum* [28], autre texte en prose rédigé essentiellement en albanais et publié à Padoue, en 1685, sous l'instigation du cardinal Barbarigo qui, en tant que responsable des affaires ecclésiastiques orientales, manifesta un réel intérêt pour la culture albanaise, renforcé sous le pontificat de Clément XI, dont la famille (les *Albani*) était originaire d'Albanie [29]. Cet intérêt s'est concrétisé à travers la rédaction de la première grammaire raisonnée de la langue albanaise, publiée à Rome en 1716 par le Père Francesco Maria da Lecce, missionnaire de la *Propaganda Fide* qui, après avoir vécu une vingtaine d'année dans les Balkans, apprit la langue et en dressa une grammaire raisonnée, la plus exhaustive qui fût, non sans s'étonner de l'extrême diffusion de l'albanais au-delà même de ses frontières naturelles :

> M'applicai per tanto con tutto lo studio alla cognizione d'un tal'Idioma, e con fatiga ben grande l'appresi alla fine; e curioso d'intendere, dentro quai limiti si contenesse un tal Linguaggio, trovai, con mio stupore, dilatarsi per tutto il Regno d'Epiro: parte della Romelia: parte del regno di Servia: parte di Bulgaria: in Costantinopoli, in Dalmazia, quasi in tutte le Provincie del Regno di Napoli, & anche in qualche parte della Sicilia. [30]

4 Si plusieurs ouvrages mêlant le latin et l'albanais sont publiés au XVII^e^ siècle, avec en particulier un dictionnaire latin-épirote (= albanais) par Frang Bardhi en 1635, ainsi qu'au cours des décennies suivantes, il faudra attendre la fin du XVIII^e^ siècle pour voir publiée la seule œuvre littéraire d'envergure en langue albanaise : une *Vie de la Vierge Marie* par le poète Jul Variboba [31], originaire de San Giorgio Albanese en Calabre. Au XIX^e^ siècle, à la faveur du délitement de l'empire ottoman, on constate un renouveau substantiel des études

sur la langue albanaise. Or, c'est encore une fois en Italie, et plus particulièrement en Calabre, que lettrés et intellectuels contribuent fortement à ce renouveau. Girolamo De Rada [32] en est l'auteur emblématique. Il s'agit d'un véritable tournant, car avec cet auteur, la littérature en langue albanaise cesse d'être exclusivement religieuse. Ce poète et écrivain originaire de Macchia Albanese, un autre village albanophone de Calabre, recueillit de nombreux chants populaires traditionnels, au point d'être comparé à l'écossais Macpherson, compilateur des chants du barde Ossian. De Rada est l'auteur d'une œuvre prolifique, à la fois littéraire, poétique, historique, linguistique, politique et philosophique, qui culmine en particulier dans l'épopée du *Milosao* (1836), louée par Lamartine comme symbole de la liberté de tout un peuple, l'action étant située précisément dans l'Albanie du XV^e^ siècle, celle du « *Moth i Madhë* [33] », du temps prestigieux et héroïque d'avant l'occupation. Son action et sa production, dont une grande partie est restée manuscrite, furent le point de départ des études sur la langue *arbëresh* dont les traces sont encore visibles chez certains romanciers italiens contemporains, comme Carmine Abate [34].

5 Il y a en réalité une double trajectoire de la langue albanaise – qui aura d'ailleurs un impact sur les traductions de Dante –, celle de l'*arbëresh* en Italie, issu du dialecte tosque, et celle de la langue indigène, issu du dialecte guègue [35], qui va connaître une renaissance fondamentale avec la réforme de l'alphabet au début du XX^e^ siècle. C'est Gjorgj Fishta, grand poète et intellectuel, pressenti pour le prix Nobel, qui en créant une société littéraire, l'*Union* (*Bachimi*) à Shkodra, réfléchit à une réforme de l'alphabet et de l'orthographe albanais ; celle-ci est officiellement normalisée en 1908, lors du congrès de Monastir [36] en Macédoine, et c'est sur cette réforme – après quelques fluctuations pendant la période de la monarchie et de l'occupation italienne – que repose désormais l'albanais moderne. Les deux langues ne doivent pas être confondues, malgré un terreau lexical et syntaxique commun (on estime environ à 45 % le lexique *arbëresh* présent dans l'albanais moderne). La langue des colons albanophones d'Italie est incontestablement plus archaïque et l'on verra que cette ancienneté de la langue entre davantage en résonance avec la *koiné* dantesque à un niveau qu'il conviendra de rappeler.

6 Cette brève mise au point historico-linguistique montre bien les liens étroits qui unissent la langue et la culture albanaises avec la péninsule italienne, à travers le soutien que les états, comme la république vénitienne ou le royaume de Naples, ont apporté à la résistance albanaise, mais surtout à travers la production des lettrés italiens eux-mêmes, pour la plupart à l'origine de la préservation de la langue, par les traités et les œuvres de fiction, quasi inexistants dans la mère patrie. Ce contexte a joué un rôle essentiel dans la diffusion du poème dantesque en Albanie qu'on aurait compris autrement que très difficilement. Lorsque la *Divine comédie* débarque, avec armes et soldats, après la conquête du petit royaume Balkan en avril 1939, de nombreuses traductions partielles, dans un premier temps, se multiplient sans grande rigueur philologique ; il s'agissait davantage de compilations au gré des humeurs des traducteurs qui se cantonnèrent pendant longtemps au seul *Enfer* [37]. Kadaré souligne, dans son essai, les accointances entre le peuple albanais et les vers de la *Divine comédie*, rappelant que les anciennes ballades albanaises compilées par De Rada dataient pour la plupart de l'époque de Dante et qu'elles présentaient des thématiques communes, comme la traversée et le retour du monde des morts – c'est le cas de la célèbre légende de Doruntine, matière de deux beaux romans de Kadaré et de Carmine Abate [38], ou de celle de l'emmuré du pont des trois arches qui inspira, outre un autre roman à Kadaré [39], à Marguerite Yourcenar [40] une de ses nouvelles orientales. Sur le plan politique, les dissensions entre l'autorité du Pape et celle de l'Empereur pouvaient rappeler à plus d'un titre celles qui animaient la population albanaise, majoritairement catholique, contre l'autorité du sultan ottoman. Pourtant, l'Albanie n'est pas réellement évoquée dans la *Divine comédie* ; la seule référence explicite à une ville albanaise – à travers le *De bello civili* (III, 13) de César – est celle de Durrës (Durazzo) dans le chant VI du *Paradis* [41], et il y a quelque extrapolation à vouloir justifier l'occupation de l'Albanie – comme l'ont fait les exégètes fascistes – en glosant les vers du chant IX de l'*Enfer* où Dante, arrivé à l'entrée de la cité de Dis, observent les grands cimetières d'Arles et de Pola en Istrie « Ch'Italia chiude e i suoi termini bagna » [42]. Mais au-delà d'une évocation strictement référentielle à une quelconque réalité topographique albanaise, on voit bien qu'un terreau commun unit le poème dantesque à la réalité politique du pays des aigles. L'invective contre Florence corrompue,

contre la servante Italie, « navire sans nocher dans la grande tempête » (*Purgatoire*, VI, 77) faisait étrangement écho à la déchéance de la grande Albanie de Skanderbeg, celle du « *Mothë i Madhë* », du temps prestigieux d'avant la longue nuit qui, durant près d'un demi millénaire, a privé le pays de sa langue et de sa culture. Dante exprimait, nous dit Kadaré, peut-être davantage que Don Quichotte ou Hamlet, traduits en Albanie à peu près à la même époque, « les tourments albanais [43] ». La propagande fasciste joue ici à plein pour justifier l'union des deux pays, en rappelant notamment la politique de soutien des états italiens au moment de la domination ottomane [44]. En outre, la mythologie impériale, à l'origine de la politique coloniale du pays, inscrit l'Albanie dans son propre panthéon, à travers l'évocation opportune de la présence de Rome sur les terres albanaises [45].

7 La fortune, ou du moins la connaissance de Dante en Albanie commence en réalité bien avant l'occupation italienne du pays en 1939. Dès le milieu du XIX[e] siècle, grâce à l'enseignement des Jésuites et des Franciscains – héritage des lettrés du XVII[e] siècle évoqués plus haut –, Dante fut enseigné dans les écoles privées du nord du pays notamment. On a peu d'informations sur cet enseignement, mais on suppose que Dante était appris dans le texte par les missionnaires italiens et il n'est pas impossible que des traductions partielles en albanais aient circulé sous forme manuscrite. En effet, les premières traductions albanaises du poème dantesque sont une fois de plus le fait de lettrés et d'intellectuels albanophones d'Italie. C'est à Luigi Lorecchio [46] que l'on doit la première tentative de traduction, en *arbëresh*, du chant initial de l'*Enfer*. Elle fut publiée en 1896 à Naples dans la revue *L'antologia albanese* dirigée par Gerolamo De Rada non sans quelques approximations eu égard au manuscrit, sur lesquelles nous reviendrons [47]. Il s'agit de la première publication en *arbëresh* réalisée après l'important « Congrès National Albanais », organisé en 1895 par son frère Anselmo, visant à redonner à la langue albanaise sa pleine et entière dignité littéraire. Lorecchio traduisit également des extraits de la *Vita nova* et du *Convivio*. Quelques années plus tard, en mars 1900, Sakol Baatzi – un érudit albanais de Mbishkodër – traduisit en hendécasyllabes et en respectant le schéma métrique de la *terza rima*, le chant V de l'*Enfer*, celui de Paolo et Francesca, dans la revue *La Nazione albanese*, fondée

par Anselmo Lorecchio. D'autres traductions partielles suivirent, notamment par Fan Noli [48], prêtre fondateur de l'église orthodoxe albanaise, chef de file de la diaspora albanaise aux Etats-Unis, et éphémère premier ministre de son pays en 1924. Puis, en 1932 Ernesto Koliqi, le directeur de l'Institut d'études albanaises évoqué plus haut, dans le premier volume de l'anthologie *Poetët e mëdhej t'Italis* (Les grands poètes d'Italie) – qui comprend en outre des poèmes de Pétrarque, de l'Arioste ou du Tasse –, publia en albanais des extraits des chants I, V, XIII, XXVI et XXXIII de l'*Enfer*, ceux de Paolo et Francesca, Pier della Vigna, Ulysse, Ugolin, l'apparition de Béatrice au chant XXX du *Purgatoire*, et, du *Paradis*, le chant liminaire, le chant XI – celui de Saint François –, et une partie du chant XXXIII. C'est d'ailleurs cette anthologie, dans laquelle on trouve également des extraits de la *Vita nova*, qui servit de manuel scolaire dans les collèges du royaume albanais avant l'annexion du pays par les Italiens. Kadaré rappelle sa propre expérience de très jeune lecteur découvrant Dante dans des éditions bilingues et commentant les traductions qu'il avait sous les yeux [49] :

> Dans les écoles, des milliers de petits Albanais, feuilletant des éditions bilingues, passaient le plus naturellement du monde des vers traduits en albanais au texte original. On avait parfois l'impression qu'il s'agissait d'une même langue, simplement affublée de masques différents :

Quivi perdei la vista e la parole	Dhe humba mend e gojë, ngdale tue u mekun
Nel nome di Maria finì, e quivi	Shpirtin e dashë me emnin e Marisë,
Caddi, e rimasse la mia carne sola.	Ku rashë unë mbeta vêtem mish i vdekun.

Le Purgatoire, chant V.

> Il s'agit là d'un verset traduit avec une certaine liberté, tandis que des centaines d'autres vers sonnent tels les originaux :

E caddi come un corpo cade [sic]	dhe rashë ashtu si trup i vedkur bie.

L'Enfer, chant V.

8 Koliqi, auteur probable de ces traductions, joua par la suite un rôle culturel important durant les années de l'occupation, puisqu'il fut nommé ministre de la Culture par le régime mussolinien dans le gouvernement albanais de collaboration. Si ce choix est politiquement déplorable, qui l'a conduit à connaître un certain purgatoire, sa réhabilitation après la guerre fut favorisée par son action sur le terrain et le développement considérable des écoles albanaises, notamment au Kosovo, dans un pays où pendant un demi millénaire la culture et la langue furent bâillonnées et proscrites par l'occupant ottoman. Le purgatoire de celui qui a tant œuvré pour la diffusion de Dante au pays des Aigles, s'est soldé par un exil forcé au moment de l'arrivée des communistes au pouvoir en 1946.

9 Toutefois, l'éviction de la langue italienne au profit notamment du russe ne s'est pas accompagnée d'une disparition de Dante ; bien au contraire : en 1965, à l'occasion des sept cents ans de la naissance du poète, Koliqi publia dans la revue « *Shêjzat* » (« Les Pléiades ») une autre série de poèmes extraits de la *Vita Nova* et des *Rime* ; par ailleurs, symbole de la résistance au communisme, la *Divine comédie* a connu de nombreuses autres traductions, d'abord partielles, puis enfin intégrales. C'est chose faite au début des années 1960 ; le traducteur, Pashko Gjeçi, était comme Koliqi, un catholique originaire de Shkoder qui fit ses études à l'Université de Rome dans les années 1940. Il réalisa ainsi la première traduction intégrale et en vers du poème dantesque, achevée en 1966 [50]. Fin traducteur (de Leopardi notamment), doté d'une solide culture classique, Gjeçi démontra par son travail les impressionnantes possibilités expressives de l'albanais. Non seulement le poète sut conserver le schéma complexe de la *terza rima*, les rimes enchevêtrées caractéristiques de la *Divine comédie* (ABA BCB CDC), mais il réussit également à maintenir le mètre d'origine, l'hendécasyllabe classique de la poésie italienne [51] :

Nel mezzo del cammin di nostra vita	Në mes të shtegëtisë së kësa jetë

Mi ritrovai per una selva oscura,	u gjeta në një pyll krejt errësi,
Che la diritta via era smarrita.	Se kishe humbë unë rrugën e vërtetë.

Ahi quanto a dir qual'era cosa dura	Si ish ta them sa kam vështirësi
Questa selva selvaggia ed aspre e forte	ai egri pyll, i ashpër, pyll hata,
Che nel pensier rinnova la paura !	sa ta mejtoj më kall frikë përsëri !

10 La littérarité de la traduction ne contredit pas la fidélité au schéma métrique et parfois au rythme du texte italien, chaque fois que la morphologie du lexique albanais le permet. La rugosité de l'idiome albanais – la langue « figée dans la glace » dont parlait Kadaré –, semble faire écho à l'écriture pétrifiée du poète florentin, le fameux style « petroso » qu'on retrouve à maintes reprises dans la *Divine comédie*, comme dans l'incipit célèbre du chant XXXII de l'*Enfer*[52], ou certains vers « sonores » comme « L'oltracotata schiatta che s'indraca » [L'outrecuidant lignage qui rugit comme un dragon], traduit par Pashko Gjeçi par : « Raca e mëndjemëdhejve, që tërbohet[53] » ; dans ce dernier cas, l'emploi du verbe, qui signifie plus simplement « être enragé », compense la perte de la tournure métaphorique (« indraca [rugit comme un dragon] ») par une parenté phonologique et le maintien des mêmes sonorités rugueuses. Citant d'autres vers tirés du *Purgatoire*, Kadaré fait très justement remarquer : « On avait parfois l'impression qu'il s'agissait d'une même langue, simplement affublée de masques différents[54]. » La remarque de Kadaré pose la question essentielle qui légitime la traductibilité du poème dantesque, au-delà des accointances thématiques déjà relevées, au-delà de la dimension politique liée à la question de l'empire et à celle de l'exil : celle qui fait implicitement de l'albanais une langue éminemment poétique, précisément parce qu'elle est issue d'une forte tradition orale. Ce sont les caractéristiques mêmes des langues très anciennes, primitives, de reposer sur une grande ductilité, une aptitude singulière aux raccourcis synthétiques – les linguistes parleraient ici de constructions brachylogiques –, une aptitude également à la brièveté des formes lexicales, et surtout – c'est une caractéristique encore bien vivante aujourd'hui – c'est un trait tout aussi marquant que de s'appuyer sur des processus constants de métaphorisation. Or, si le langage est, par définition,

métaphorique – parce qu'il définit un *transport* d'un objet vers sa traduction sémiologique (dans le rapport classique signifié / signifiant), mais aussi d'un signe linguistique vers un autre –, il l'est encore davantage au sein d'une langue qui fonctionne le plus souvent à travers ces processus de métaphorisation.

11 Revenons sur la première traduction réalisée par Luigi Lorecchio. Précisons que c'est en *arbëresh*, c'est-à-dire en albanais médiéval, la langue des colons installés en Italie depuis le XV^e^ siècle, que fut faite cette traduction du premier chant de l'*Enfer*. L'intérêt de cette traduction est qu'elle est conduite dans un idiome contemporain de la langue de Dante ; en d'autres termes, elle réalise en toute légitimité l'idéal, louable mais totalement artificiel, de la traduction d'un Pézard, par exemple, qui transposa dans un pseudo-français médiéval le florentin du *Trecento*, instituant ainsi entre les deux langues une fausse analogie que la traduction en *arbëresh* de Lorecchio rétablit parfaitement. Bien entendu, les différences entre l'idiome *arbëresh* et la langue autochtone étaient déjà importantes à la fin du XIX^e^ siècle, mais moins que celles qui allaient naître de la réforme de 1908. Toutefois, la redécouverte, dans les années 70, du manuscrit original de Lorecchio parmi les archives de De Rada dans sa demeure de Macchia Albanese, a permis de relever des différences substantielles avec la retranscription qu'en a faite De Rada dans son anthologie. Une étude en fut réalisée par l'albanologue Giuseppe T. Gangale [55], et publiée en allemand dans une revue albanaise de l'université de Copenhague [56], avec un résumé en français [57]. L'article présente en annexe une réédition de la traduction de Lorecchio publiée à Leipzig en 1948 dans l'« Albanischen Lesebuch » [58], ainsi qu'une nouvelle traduction de ce même chant, dans le dialecte contemporain de Pallagorio, par Ntoni i Jokkesy, qui témoigne des variantes linguistiques de l'*arbëresh*. Les différences entre le manuscrit de Lorecchio et la retranscription de De Rada résident surtout dans l'orthographe et la morphologie de certains mots ; on y découvre notamment que le traducteur avait annoté son texte de considérations linguistiques très instructives sur l'état de la langue albanaise dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, en particulier sur les variantes locales de Pallagorio, son village d'origine [59]. La confrontation avec la grammaire de Francesco da Lecce, publiée au début du XVIII^e^ siècle, montre la remarquable stabilité linguistique,

lexicale et syntaxique de l'albanais ancien – malgré ces variantes locales – tel qu'il était pratiqué à plusieurs siècles de distance. Si l'on reprend l'incipit du premier chant, des différences substantielles apparaissent avec la traduction moderne de Pasha Gjeçi :

Manuscrit	*Transcription de De Rada*
E gjoghës s'aan te gjimse e ∂romëdit	E gjoghes s'aan tok gjimsa e domìt
M'u ndoða mbronda te në pilë e errëtë	m'u ndoda mbrenta te ñë piilj e ërrët,
Se udëson e mbare u kisa bierrë.	se ûdion e mbaar u kìsa biérrur.
Bobu ! ië punë i rrendë oo në të ϴoom	Bobo cë pûne e rëënd ! co për mê thëën
Sa ajò pilë is e eghërë, e kreskë e fortë,	sa ajò piilj is e égkër ej e kresk,
Kë vet ndë e ketoi ntenet drea !	kë vet ndë nì kuljtoñ ntenet drea.

12 On remarque tout d'abord que Lorecchio n'a pas souhaité respecter le schéma métrique complexe de la *terzina* dantesque – la disposition des vers en tercets est maintenue, mais sans les rimes –, et que le mètre employé oscille entre le novénaire et l'hendécasyllabe, même si ce dernier est largement prépondérant. Une autre différence réside dans l'emploi de certaines lettres de l'alphabet grec – comme le delta, le thêta ou le lambda –, encore en vigueur dans l'albanais ancien (telles qu'elles figurent, par exemple, dans la grammaire de da Lecce ou dans les différents dictionnaires *arbëresh* de Calabre ou de Sicile), mais qui ont disparu après la réforme normative de Monastir en 1908. L'impression générale est celle d'une plus grande littérarité dans la disposition des différentes séquences, facilitée par l'absence de contraintes techniques comme la rime. On le voit, par exemple, dans l'interjection qui ouvre le second tercet (« *Bobu* ! »), absent dans la traduction moderne de Pashko Gjeçi, ou dans le vers suivant qui suit l'agencement lexical d'origine. Ailleurs, pourtant, les choix du traducteur appellent quelques remarques intéressantes. Il s'interroge par exemple sur le choix de tel terme pour rendre le plus fidèlement possible l'intention de Dante. Ainsi, concernant la traduction du vers « Anzi impediva tanto il mio cammino [Mais m'empêchait si fort en mon chemin] » (v. 35), à propos du lynx, symbole de luxure et de la corruption de Florence, que le poète croise au début de son périple infernal, Lorecchio s'interroge sur le choix du verbe

« impedire » : « *Impedire* si può tradurre *mbodiessj*? il vocabolo mi è stato suggerito » [60] ; mais Gangale, dans sa transcription du manuscrit, choisit un autre vocable (« *avakatossënej* » [61]), là où la traduction moderne de Gjeçi opte pour une version plus concrète : « *e udhën time aq keq e kishte pre* » [62] [Et il avait tant barré mon chemin].

13 C'est le point de vue politico-linguistique qui me semble être le plus pertinent pour interpréter cette parenté de l'écriture, au sens barthésien [63] du terme, qui unit l'albanais et le poème dantesque. En effet, la figure du poète exilé entre en quelque sorte en résonance avec cette langue de l'exil qu'est l'albanais ancien, préservé et véhiculé dans les communautés *arbëresh* de Calabre ou de Sicile. De ce point de vue, les toutes premières tentatives de transposition dans la langue albanaise – avant que celle-ci ne connaisse sa première grande réforme linguistique en 1908 –, effectuées par les albanophones de Calabre, renforcent la pertinence de la traductibilité du poème dantesque : l'*arbëresh* est une langue contemporaine du florentin du XIV^{e} siècle, mais toujours parlée par les locuteurs d'aujourd'hui, malgré les inévitables contaminations interlinguistiques (il y a des emprunts au grec, au turc, à l'italien et même à l'anglais). Le parallélisme des deux états linguistiques croise ainsi la dimension politique : si l'exil de Dante n'a fait qu'accroître le prestige de l'auteur du texte fondateur de la littérature italienne, l'exil de la langue albanaise – langue devenue sans frontière et sans état – a permis ainsi de la préserver d'une disparition programmée qui a, en revanche, touché la production littéraire, étouffée dans l'œuf durant plusieurs siècles.

14 Mais plus intéressant encore est l'état de relative instabilité de la langue albanaise à la fin du XIX^{e} siècle qui, comme le florentin du XIV^{e} siècle, est en train de vivre sa propre « question de la langue ». Car l'albanais n'est pas une langue homogène ; son hétérogénéité symbolise la dispersion des différentes communautés après les grands exodes du XV^{e} siècle – ce que les Albanais appellent eux-mêmes « *Gjaku e sprishurë* », « le sang dispersé ».
Entre l'*arbëresh* issu du dialecte tosque et l'albanais moderne issu du guègue, se situe la langue mixte instituée en 1917, renforcée sous le règne du roi Zog et tombée en désuétude après 1950 ; à cela s'ajoutent les nombreux particularismes des

différentes communautés *arbëresh* d'Italie, dont témoignent les grammaires spécifiques publiées régulièrement depuis le milieu du XX^e^ siècle [64], et nombreuses sont les variantes dialectales des deux communautés linguistiques du pays. En d'autres termes, la langue albanaise, comme toute autre langue ayant acquis un certain prestige littéraire [65], acquiert à son tour ce prestige par le biais de la traduction, c'est-à-dire par le biais précisément de ce processus de métaphorisation que constitue le passage – (*metaphorein* = le transport) – d'un système linguistique vers un autre. Il est particulièrement remarquable que l'acquisition de cette dignité littéraire [66] passe par la traduction du poème dantesque, œuvre fondatrice du toscan littéraire [67], langue qui inventa au XV^e^ siècle le concept même de traduction (Leonardo Bruni, *De interpretatione recta*, 1424 [68]). C'est également dans cette langue que furent rédigés les premiers traités modernes sur la traduction [69]. Or, c'est précisément par la traduction que se sont progressivement constituées les littératures nationales. Les traductions de Dante initiées à la fin du XIX^e^ siècle et poursuivies au siècle suivant, partielles, puis intégrales, réalisent d'une certaine façon l'idéal humaniste d'une connaissance de soi transigeant par la connaissance de l'autre, à travers les textes, les livres, la lecture et la pratique de la traduction qui réactive en quelque sorte cet idéal socratique. Elles confèrent à la langue albanaise, de la manière la plus prestigieuse et la plus idoine qui soit, la dignité littéraire qu'elle attendait depuis près d'un demi-millénaire. Si l'on ajoute que le patronyme de la langue toscane elle-même provient dans son sens étymologique du dialecte tosque [70], on ne peut mieux dire – au-delà du contexte politique de la propagande fasciste, conjoncturelle malgré ses implications symboliques indéniables [71] – les liens étroits qui unissent l'albanais et l'italien incarné par la langue à la fois primitive et parfaite du poète florentin.

NOTES

1 KADARE I. *Dante, l'incontournable ou Brève histoire de l'Albanie avec Dante Alighieri*, Paris, Fayard, 2006.

2 Cf. ROBERTSON E. M., *Mussolini fondatore dell'Impero*, Roma-Bari, Laterza, 1979. Voir aussi le plus récent EICHBERG F., *Il fascio del Littorio e*

l'aquila di Skanderbeg, Roma, Apes, 1997.

3 Rappelons que Dante a également fait l'objet d'une « récupération » allemande, sous la République de Weimar, puis par les Nazis : voir l'ouvrage de T. OSTERMANN, *Dante in Deutschland*, Heidelberg, 1929, ainsi que l'article bilingue de Karl Vossler, « Dante in Deutschland / Dante in Germania », paru dans la revue « Berlin Rom Tokio. Monatsschrift für die Vertiefung der kulturellen Bezihungen der Völker des Weltpolitischen Dreiecks », Berlin, 3, 1, april 1941, p. 21-24 ; 45 ; 52-53.

4 JACOMONE DI SAN SAVINO F., *La politica dell'Italia in Albania nelle testimonianze del Luogotenente del re Francesco Jacomone di San Savino*, Bologna, Cappelli, 1965.

5 Sous-secrétariat qui comportait les bureaux suivants : I - Affaires générales, politiques et militaires, II - Affaires économiques et financières, III - Culture et Propagande, IV - Inspections des services techniques des œuvres publiques, V - Services administratifs.

6 Sur la réforme Gentile, cf. CHARNITZKY J., *Fascismo e scuola. La politica scolastica del regime (1922-1943)*, Firenze, La Nuova Italia, 1996 ; GALFRÈ M., *Una riforma alla prova: la scuola media di Gentile e il fascismo*, Milano, Franco Angeli, 2000 ; MOSS M. E., *Il filosofo fascista di Mussolini. Giovanni Gentile rivisitato*, Roma, Armando, 2007, « La riforma Gentile », p. 68-78 [éd. orig. *Mussolini's Fascist Philosopher. Giovanni Gentile Reconsidered*, New York, Peter Lang, 2004].

7 Cf. *L'unione fra l'Albania e l'Italia. Censimento delle fonti (1939-1945) conservate negli archivi pubblici e privati di Roma*, a cura di Silvia Trani, Ministero per i Beni culturali. Direzione generale per gli archivi, 2007.

8 COSTANTINI T., *Il Giudizio Estremo*, [...] *Poema* [...] *Ad imitazione di Dante, Dedicato alla Serenissima Republica di Venezia*, In Padova, Appresso Paolo Frambotto, 1642, V [Premier illustrateur des accents toscans].

9 « La vision dell'Allighieri / Oggi brilla in tutti i cuor » [La vision de l'Alighieri / Aujourd'hui brille dans tous les cœurs].

10 *Dante, l'incontournable*, *op. cit.*, p. 28.

11 « Il Massimo Poeta può dirsi a ragione l'antesignano dei grandi ideali del Fascismo [Le plus Grand Poète peut être considéré avec raison comme un précurseur des grands idéaux du Fascisme] » (VENTURINI D., *Dante Alighieri e Benito Mussolini*, Roma, La Nuova Italia, 1927, p. 315).

12 « Ch'io veggio certamente, e però il narro, / A darne tempo già stelle propinque, / Secure d'ogni intoppo e d'ogni sbarro, // Nel quale un cinquecento dieci e cinque, / Messo di Dio, anciderà la fuia / Con quel gigante che con lei delinque [Je vois, si clairement que je puis le prédire, / Des astres qui déjà, libres de tout obstacle / Et de tout frein, sont prêts à nous donner un temps // Durant lequel un Cinq Cent Dix et Cinq, Mandé par Dieu, occira la rapace / Et le géant qui fornique avec elle] » (*Purgatoire*, XXXIII, v. 40-45). Un chapitre de l'ouvrage de Venturini explicite ce rapprochement : « Il Duce riparatore, annunciato da Dante, individuato nel Duce Magnifico [Le Duce sauveur, annoncé par Dante, reconnu dans le Duce Magnifique] » (*Dante Alighieri e Benito Mussolini*, cit., p. 109-111).

13 « Dante dunque è un precursore del fascismo e, se fosse vissuto ai giorni nostri, ci avrebbe onorato sicuramente della sua compagnia, impugnando il manganello contro tutti i socialisti e i comunisti rinnegatori e disgregatori della Nazione [Dante est donc un précurseur du Fascisme, et s'il avait vécu de nos jours, il nous aurait certainement honoré de sa compagnie, en brandissant le gourdin contre tous les socialistes et les communistes renégats et destructeurs de la Nation] » (JACOPINI Pietro, *Dante e il Fascismo nel canto di Sordello*, Roma, Tipografia De Alberti, 1929. Sur Dante et le fascisme, cf. ALBERTINI S. « Dante in camicia nera: uso e abuso del divino poeta nell'Italia fascista », in « The Italianist », 16 (1996), p. 117-142 ; SCORRANO LUIGI, « Il Dante 'fascista' », in *Il Dante « fascista ». Saggi, letture, note dantesche*, Ravenna, Longo, 2001, p. 89-125.

14 Cf. BIAGINI Antonello, *Storia dell'Albania contemporanea*, Milano, Bompiani, 2007 [1998], chap. VI : « L'Albania tra le due guerre. Il protettorato italiano (1921-1939) », p. 113-133. Voir aussi les ouvrages plus récents (et en français) de CASTELLAN Georges, *Histoire de l'Albanie et des Albanais*, Éditions Armeline, 2002 et MÉTAIS Serge, *Histoire des Albanais. Des Illyriens à l'indépendance du Kosovo*, Paris, Fayard, 2006.

15 *Ibid.*, p. 29.

16 Cf. AMBROSINI Gaspare, *L'Albania nella comunità imperiale di Roma*, Roma, Istituto Nazionale di Cultura Fascista, 1940 ; significativement, l'introduction de cette étude portait comme titre : « Le ragioni ineluttabili dell'unione dell'Albania all'Italia [Les raisons inéluctables de l'union de l'Albanie à l'Italie] » (*ibid.*, p. 7).

17 Ernest Koliqi (1903-1975) est considéré comme le père de la littérature albanaise ; professeur de littérature albanaise à l'Université de Padoue et de Rome, il fonda diverses revues (« Shkëndija (L'étincelle) ») visant à promouvoir la littérature albanaise et publia plusieurs ouvrages anthologiques.

18 Elle publia, en particulier au début du XX^{e} siècle, une série de bulletins sur les caractéristiques topographiques et ethnographiques du pays.

19 Cf. GODART Justin, *L'Albanie en 1921*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1922, chap. VI « L'Albanie et l'Italie », p. 213-221. C'est précisément en 1921 que le pays devient protectorat italien.

20 En 1914, l'Albanie enfin indépendante fut érigée en royaume avec à sa tête le prince allemand Guillaume de Wied : incapable de s'adapter à la réalité ethno-linguistique du pays, il quitta le trône au bout de six mois ; cf. SALLEO Ferdinando, *Albania : un regno per sei mesi*, Palermo, Sellerio, 2000. L'épisode inspira à Kadaré son roman *L'année noire* (Paris, Fayard, 1987).

21 En réalité, les premières émigrations ont eu lieu dès la fin du XIV^{e} siècle, notamment après la victoire turque de Nicopolis en 1396, dans la région de la Vénétie, ce dont témoignent par exemple les nombreuses « calli degli Albanesi » à Venise. La Sérénissime avait d'ailleurs des possessions en Albanie, cf. BIAGINI A., *op. cit.*, p. 15-16. Sur les relations entre Venise et les Albanais, cf. NADIN Lucia, *Migrazioni e integrazione: il caso degli Albanesi a Venezia* (1479-1552), Roma, Bulzoni, 2008.

22 Voir à ce sujet l'ouvrage de AREF Mathieu, *Albanie (histoire et langue) ou l'incroyable odyssée d'un peuple préhellénique*, (s.l.), M. Aref (éd.), coll. « Mnémosyne », 2003.

23 Sur le plan étymologique, la chose ne semble plus vraiment contestée : la plupart des noms de divinités grecques s'expliquent par leur origine pélasgique, c'est-à-dire pré-albanaise ; ainsi Aphrodite vient de l'albanais « *afer ditë* » (près du jour) ; Cassandre, de « *Qes anderr* » (ce que j'ai rêvé) ; Chiron, de « *shëron* » (guérir) ; Téthys, de « *Deti* » (la mer) ; Hades, de « *Ha vdes* », « *Ha të vdekurt* » (manger les morts), et les exemples sont très nombreux ; voir M. AREF, *Albanie (histoire et langue)*, *op. cit.*, p. 125-154. On peut lire une remarque similaire dans le roman de Kadaré, *Le pont aux trois arches* : « Et ce ne sont pas des mots quelconques, [dit-il], mais des noms de dieux et de héros », citant « les mots Zeus, Déméter, Thétys,

Odyssée, qui dérivaient des mots albanais *ze* (voix), *dhe* (terre), *det* (mer) et *udhë* (route) » (KADARÉ I., *Le pont aux trois arches*, Paris, Fayard, 1981, p. 61).

24 Dans un passage du *Dossier H* de Kadaré, passionnant récit-enquête sur l'origine albanaise de l'épopée homérique, le narrateur fait cette remarque éclairante : « Les étrangers se sont adressés à moi en albanais, mais, ma foi, je dois reconnaître que la langue qu'ils ont employée n'était pas notre façon de parler habituelle ; je ne sais pas comment vous expliquer, c'était une langue figée par endroits, durcie comme la glace, vous voyez ce que je veux dire » (KADARÉ I., *Le dossier H*, Paris, Folio Gallimard, 2000, p. 25).

25 « En effet, les premiers livres imprimés en albanais sont des livres religieux, à savoir le Dictionnaire LatinÉpirote du Père Blanco (1635) […]. Si ce n'est que, la langue albanaise étant dépourvue d'un alphabet propre […] chacun en imagina un pour soi, en se servant des lettres de l'alphabet latin ou de l'alphabet grec » (STRATICÒ A., *Letteratura albanese*, Milano, U. Hoepli, 1896, p. 17.

26 Cf. CHIARAMONTE Zef, « Il *Messale* di Gjon Buzuku (1555). Un hapax in lingua albanese tra riforma, controriforma e islam », in « Rivista liturgica », Anno XCVIII, Terza serie, nº 6 (nov-dic. 201)1, p. 1063-1073.

27 Luca Matranga (Lëke Matrënga) (1667-1619), originaire de Piana degli Albanesi, publia, après l'ouvrage de Buzuku, l'ouvrage le plus ancien conservé en langue albanaise de dérivation tosque. Le manuscrit de cette *Doctrine chrétienne*, traduction du Jésuite espagnol Diego Ledesma, est conservé à la Bibliothèque du Vatican (Barb. Lat. 3454). Cf. *La Dottrina cristiana albanese di Luca Matranga*, riproduzione, trascrizione e commento del Codice Barberini Latino 3454 / Luca Matranga, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1964. Une édition critique en est désormais disponible : *E Mbësuame e Krështerë*, Edizione critica dei testi manoscritti a stampa (1592) / Luca Matrenga, a cura di M. Mandalà, Caltanissetta, Sciascia Salvatore, 2004.

28 L'ouvrage, initialement rédigé en albanais en 1675, ne fut publié que dix ans plus tard, dans une édition bilingue latine et albanaise pour pouvoir être soumis au contrôle de la censure ; il fut réédité en 1691, puis en 1702 à Venise, sous le titre *L'infallibile verità della cattolica fede*.

29 Le pape a ainsi fait célébrer un Concile provincial en langue albanaise dont les actes publiés constituent un précieux témoignage de l'évolution de la langue ; par ailleurs l'un de ses successeurs, le pape Clément XII Corsini a

institué différents collèges pontificaux au sein de la communauté *arbëresh* de Calabre et de Sicile.

30 « Je m'appliquai par conséquent avec grand soin à l'étude d'une telle langue, et non sans peine j'ai pu enfin l'apprendre. Curieux de savoir entre quelles limites se trouvait un tel langage, c'est avec stupeur que je découvris qu'il s'étendait dans tout le royaume d'Épire, une partie de la Roumanie, du royaume de Serbie et de la Bulgarie, à Constantinople, en Dalmatie, dans presque toutes les provinces du Royaume de Naples et aussi dans certaines parties de la Sicile » (DA LECCE F. M., *Osservazioni grammaticali nella lingua albanese*, In Roma, Nella Stamperia della Sag. Cong. di Prop. Fede, 1716, « Dédicace », s. p.)

31 *Gjella e Shën Mërisë së Virgjër*, Rome, 1762. Une édition moderne est à présent disponible : G. VARIBOBA, *Vita della beata Vergine Maria* (1762) / *Gjella e Shën Mëris s'Virgjër* (1762). Edizione critica e traduzione italiana a cura di Vincenzo Belmonte, Cosenza, Rubbettino, 2005.

32 Les œuvres complètes de De rada sont désormais disponibles en onze volumes chez l'éditeur calabrais de Cosenza Rubbettino (2005-2010).

33 Expression qui revient dans l'un des derniers romans de Carmine Abate : *Il mosaico del tempo grande*, Milano, Mondadori, 2006.

34 Sur cet auteur, marqué par sa triple culture italienne, allemande et albanaise, nous renvoyons à notre étude : LATTARICO J. F., « Sous le signe de Scanderbeg. Mythe et plurilinguisme italo-arbëresh dans *Il ballo tondo* de Carmine Abate » in C. Berger, A. Capra, J. Nimis, éd., *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne*. Actes du colloque international (Toulouse, 11-13 mai 2006), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Collection de l'E.C.R.I.T », 2007, p. 231-248.

35 Cf. DE RAPPER Gilles, « Les Guègues et les Tosques existent-ils ? L'opposition Nord / Sud en Albanie et ses interprétations », in « Espace, Populations, Sociétés », Université de Lille 1, 2004, n° 3, p. 625-640.

36 La ville de Monastir (aujourd'hui Bitola en République de Macédoine) devint dès le début du XX^{e} siècle, un foyer de la résistance albanaise ; le congrès qui fixa l'alphabet albanais moderne, avec l'adoption exclusive des caractères latins, se déroula du 14 au 22 novembre 2008.

37 Parmi les exceptions, on relèvera la traduction du chant XI du *Paradis*, celui de Saint François, par le père Vinçens Prennushi en 1924.

38 KADARÉ I., *Qui a ramené Doruntine* ?, Paris, Fayard, 1986 ; ABATE C., *Il ballo tondo*, Marietti, 1991 ; Roma, Fazi, 2000.

39 KADARÉ I., *Le pont aux trois arches*, Paris, Fayard, 1989.

40 YOURCENAR M., « Le lait de la mort », in *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1938.

41 « Inver la Spagna rivolse lo stuolo ; / Poi ver Durazzo [Du côté de l'Espagne il retourna son armée, / Puis vers Durazzo] » (DANTE, *Paradis*, VI, 64-6).

42 « Qui ferme l'Italie et les confins en baigne » (ID., *Enfer*, IX, 114).

43 KADARÉ I., *Dante, l'incontournable*, cit., p. 34.

44 « Scanderbeg ed i suoi rapporti con Napoli e Venezia » (AMBROSINI G., *op. cit.*, p. 15-24).

45 « Nell'anno 168 a. C. i romani si insediarono nel paese che oggi chiamiamo Albania, svolgendovi una politica che fin da allora ne accomunò il destino con l'Italia » (*ibid.*, p. 9).

46 LORECCHIO L., *Ka pissa e Dantit. Kenka e paar përjeerr ndë gjuugh t'abërès*, « Antologia albanese », G. De Rada (dir.), Napoli, 1896, p. 66-70.

47 Ernesto Koliqi commet ainsi une erreur, lorsqu'il écrit dans l'entrée *Albania* de l'*Enciclopedia dantesca* de la Treccani, que cette première traduction de Lorecchio concernait l'épisode d'Ugolin du Chant XXX de l'*Enfer* (« Il primo saggio di versione di un canto della Commedia (l'episodio del conte Ugolino in endecasillabi sciolti) è apparso nella Antologia Albanese (Napoli, 1896) di Gerolamo De Rada e lo dobbiamo all'italo-albanese Luigi Lorecchio » (http://www.treccani.it/enciclopedia/albania_(Enciclopedia-Dantesca)/ [Le premier essai de traduction d'un chant de la Divine Comédie (l'épisode du comte Ugolin en hendécasyllabes blancs) est apparu dans l'Antologia Albanese (Naples, 1896) de G. De Rada et nous le devons à l'italo-albanais Luigi Lorecchio].

48 Fan Noli (1882-1965) est une figure majeure de la vie littéraire et politique albanaises, traducteur de Shakespeare, Dante et Ibsen, il est également l'auteur d'une biographie remarquée de Skanderbeg (*Historia e Skënderbeut (Gjergj Kastriot), mbretit të Shqpërisë*, 1921 ; trad. ital., Lecce, Argo, 1990).

49 Traductions respectives : « Je perdis la vue en ce lieu, et ma dernière parole fut le nom de Marie ; là, je tombai et il ne demeura que ma chair », « Et tombai comme tombe un corps mort » ; in KADARÉ I., *Dante, l'incontournable*, cit., p. 84-85.

50 « Au milieu du chemin de notre vie / Je me retrouvai dans une forêt obscure, / Car la droite route s'était perdue // Ah, qu'il est dur de dire quelle était / Cette forêt sauvage, âpre et difficile / Dont le seul souvenir redouble la peur » (DANTE ALIGHIERI, *Komedia Hyjnore*, Përktheu Pashko Gjeçi, Botim i tretë, Tirana, Argeta – LMG, 2006).

51 *Ibid.* (*Ferri*, I, v. 1-6, p. 25).

52 « Se io avessi le rime e aspre e chiocce [Si j'avais des rimes âpres et rauques] » (*Inf.*, XXXII, v. 1 ; « Të kisha varg të ashpër e të çjerrë », *Komedia Hyjnore*, cit., p. 185).

53 DANTE ALIGHIERI, *Komedia Hyjnore*, cit., *Parajsa*, XVI, 115, p. 465.

54 KADARÉ I., *Dante, l'incontournable*, cit., p. 84.

55 Sur l'action de Giuseppe Gangale (1898-1978) pour la promotion de l'*arbëresh*, cf. BELLUSCIO Giovanni, « Giuseppe Tommaso Gangale per la rinascita dell'*arbërisht* nella Calabria centrale: l'utopia dimenticata… l'utopia realizzata / Xhuzepe Gangale dhe ringjallja e arbërishtes së Kalabrisë të mesme: utopia e harruar… utopia e realizuar », in « Hylli i Drites ndy Shkoder », nº 3, 2007, p. 37-50. Poète et linguiste émérite, polyglotte, il fit beaucoup pour la défense des minorités linguistiques.
Cf. GIUDICE Giovanni, *Poesie di Giuseppe Gangale. Rradderi i Europes / Il ramingo d'Europa. Con testi in Italiano Romancio, Arbyresh, Francese, Tedesco*, Cosenza, Rubbettino, 2003.

56 Gangale était en contact avec les linguistes danois de l'école de Hlemslev, élève du danois Pedersen. La Bibliothèque Royale de Copenhague renferme un important fond manuscrit en langue albanaise :
cf. CHETTA Nicolò, *Testi letterari in albanese*, edizione critica a cura di Matteo Mandalà, Albanica 22, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 2004 (la description du fond est reportée aux p. XV-XXXVI).

57 GANGALE G.T., « Ûber eine ältere arberische Ûbersetzung von Dantes "Inferno I" », in *Arberisca*, Institut for Lingvistik, Universität Kopenhagen, Novembre 1970, p. 1-49. Voici le résumé dans un français un peu bancal publié au début de l'article : « La trouvaille du ms. original des premiers 40 vers d'une traduction de Dante, Inferno I, en parler albanien de la

Calabre moyenne nous a permis de découvrir les changements arbitraires que son éditeur, le poète Albanais Gerolamo Radha, y a apportés dans son livre : « Antologia Albanese », 1895. Notre essai comprend une introduction au problème, un « Index » comparatif, un commentaire aux variantes et, enfin, plusieurs appendices. Dans la sect. B le lecteur pourra aisément comprendre et suivre la comparaison du texte original avec celui de son éditeur, même sans l'aide de la connaissance de l'allemand » (*ibid.*, p. 1).

58 « BEILAGE 4 : Abdruck der S. 287 vom "Albanischen Lesebuch", I. Teil, von Maximilian Lambertz, Leipzig 1948 » ; « BEILAGE 5 : Abdruck der Umsetzung ins heutige Puharistiche durch Ntoni i Jokkeny » (*ibid.*, p. 46-47).

59 Par exemple, Lorecchio justifie ainsi le choix de certains lexèmes : il traduit « dentro » par « *mbronda* » au lieu de « *mbrënda* », en rappelant qu'à Pallagorio le son français « eu » (comme dans « *mbrënda* » justement) n'existe pas.

60 « Peut-on traduire *Impedire* par *mboðiessj* ? Le mot m'a été suggéré », GANGALE G.T., « Ûber eine ältere arberische Ûbersetzung von Dantes "Inferno I" », cit., p. 40.

61 *Ibid.*, p. 67. Mais les manipulations sont nombreuses eu égard au manuscrit ; le vers suivant en est un autre exemple ; Lorecchio écrit : « *kë u di saa hère të ndrisa u prora prap* », Gangale retranscrit : « *sa Zûra dii sâ heer të driðša prap* ».

62 DANTE ALIGHIERI, *Komedia Hyjnore*, cit., *Ferri*, I, 35, p. 26.

63 C'est dans son premier essai, *Le degré zéro de l'écriture* (Paris, Seuil, 1953), que Barthes définit l'écriture comme une forme intermédiaire entre la langue et le style (« la langue est en deçà de la littérature, le style presque au-delà »), et surtout comme la manifestation la plus originale de la volonté de l'auteur.

64 À la grammaire arbëresh de Giuseppe Gangale (*Grammatica figurata arbreshy / Ngjalori i gilluhes joony*, in « Gluha », 4, Catanzaro, 1965, p. 64), se sont ajoutées d'autres grammaires spécifiques, notamment celle de Gaetano Gerbino sur la langue de la Plaine des Albanais en Sicile (GERBINO Gaetano, *Grammatica della parlata arbëreshe di Piana degli Albanesi*, Cesena, 2009).

65 C'est le cas par exemple du français classique à travers le processus emblématique des « belles infidèles » ; cf. ZUBER Roger, *Les « Belles infidèles » et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Armand Colin, 1968 (ré-éd. Albin Michel, 1995).

66 C'est dans cette même optique que Giuseppe Gangale entreprit la traduction du premier livre de l'*Odyssée* d'Homère, traduction conservée sous forme dactylographiée dans les archives albanaises de la Bibliothèque Royale de Copenhague (*Konja e paar e Odhisìesy e Homirity e piérrury te gkilluha e arbyreshy e Mesokalavrity ka zh. i Gkyngkalevet i Psikroti*; Odysseuae Liber Primus).

67 Kadaré rappelle, à ce propos, un célèbre *topos* des études dantesques : « Peut-être ce qu'il ne put accomplir avec Béatrice Portinari, Dante l'a-t-il fait avec la langue italienne. Telle une jouvencelle qui, au contact de l'amour et de la sensualité, se mue en femme, la langue italienne, enceinte dès sa première étreinte avec le poète, accoucha de la *Divine Comédie*, son unique progéniture, irréductible à toute autre depuis ces quelque sept cent cinquante dernières années » (*Dante, l'incontournable*, cit., p. 78).

68 Cf. BRUNI Leonardo, *De interpretatione recta / De la traduction parfaite*, introduction, notes et traduction de Charles Le Blanc, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2008.

69 Voir par exemple DA LONGIANO Fausto, *Il dialogo del modo de lo tradurre* (1556), TOSCANELLA Orazio, *Discorso del tradurre* (1575). Sur les rapports entre la traduction et la naissance de la « lictérature », cf. BERMAN ANTOINE, *Jacques Amyot, traducteur français. Essai sur les origines de la traduction en France*, Paris, Belin, 2012, en particulier le chap. XI « Amyot et la naissance de la grande prose française », p. 216-224.

70 De *tuscus*, désignant en latin les Étrusques, peuple, comme les Albanais, d'ascendance pélasgique ; cf. D'ANGELY Robert, *Enigma*, Tirana, Toena, 1998. Cette thèse est en revanche contestée par Serge Métais qui n'y voit qu'un argument idéologique : « En définitive, il faut admettre que la question des Pélasges relève plus de l'ordre du mythe que de la réflexion scientifique » (*Histoire des Albanais*, cit., p. 92).

71 Comme par exemple le symbole impérial de l'aigle, la prééminence de Rome comme cité impériale, souvenir du *Convito*, la prophétie du Dux, etc., cf. VENTURINI D., *Dante Alighieri e Benito Mussolini*, cit.

AUTEUR

Jean-François Lattarico
Université Jean Moulin / Lyon III
IDREF : https://www.idref.fr/050504819

ISNI : http://www.isni.org/0000000081305850
BNF : https://data.bnf.fr/fr/13532957

L’auteur(e) au second degré ?

Réception croisée entre Elfriede Jelinek et la France

Delphine Klein et Aline Vennemann

DOI : 10.35562/celec.100

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Le dialogue avec les auteurs français
Elfriede Jelinek traductrice du théâtre de boulevard
Elfriede Jelinek et le poststructuralisme
Répondre et relire. L’exemple des *Exclus* et de *Lust*
Jelinek et Artaud
Jelinek et Kristeva
La réception française d’Elfriede Jelinek
Traductions et politiques éditoriales
Images médiatiques
Une réception grand public ?
Sur les planches françaises
Réception scolaire, universitaire et académique
En guise de conclusion

TEXTE

1 La relation d’Elfriede Jelinek à la France est ambiguë et pleine de contradictions. Son premier contact avec le français a eu lieu lors de sa quatrième année, alors qu’elle est placée dans un jardin d’enfants viennois de la congrégation *Notre Dame de Sion*, où elle apprend à parler et à prier en langue française. Son rapport au français ne se présente pas sous les meilleurs auspices dans cet établissement, où elle subit une discipline de fer qu’elle qualifiera, plus tard, d’épouvantable et de moyenâgeuse[1]. Elle continue pourtant à entretenir une relation particulière avec le français en faisant des traductions vers l’allemand ou encore en prenant régulièrement position dans le débat public français. En 1999, l’auteure dénonce la décision de l’Opéra de Strasbourg d’annuler cinq représentations de

La fête de l'agneau bêlant, conçu avec Olga Neuwirth, alors même que l'institution avait investi quatre millions de schilling autrichiens dans ce projet [2]. En 2006, elle réagit à « l'affaire Handke » en se prononçant contre la censure de son œuvre à la Comédie Française à cause de ses positions proserbes. De même qu'elle avait attaqué le sombre passé du *Burgtheater* à Vienne, haut-lieu du théâtre de langue allemande, Jelinek reproche à l'institution française de s'inscrire « dans la pire tradition de ces institutions culturelles qui, au temps des dictatures, mettent au rancart les artistes gênants et les condamnent au silence [3] ». Peut-on y lire un appel direct de la prix Nobel de littérature (2004) à réviser le répertoire de la Comédie Française ?

2 L'intérêt de l'auteure viennoise pour certains intellectuels et écrivains français, dont la lecture a pu marquer sa formation intellectuelle, se manifeste à l'intérieur de son œuvre où les allusions à Barthes, Bataille, Baudrillard, Artaud, Camus ou Sartre foisonnent – un héritage qui n'est pas dénué de signification, et dont elle ne se cache pas. On notera que les écrits du structuralisme et du poststructuralisme jouent un rôle non négligeable. Quels sont les enjeux principaux de la réception par Elfriede Jelinek des intellectuels français et, inversement, comment appréhender la réception de l'auteure viennoise en France ? Dans notre étude, qui se situe au carrefour de l'esthétique de la réception et de la sociologie de la littérature, nous présenterons la réception des auteurs français dans l'œuvre d'Elfriede Jelinek ainsi que de son implication en termes de modèle d'importation, avant d'interroger la réception de l'auteure viennoise en France.

Le dialogue avec les auteurs français

3 À maintes reprises, Elfriede Jelinek exprime, en sa qualité d'artiste engagée contre la société de consommation, son admiration pour certains intellectuels français tels que Roland Barthes, Pierre Bourdieu ou Guy Debord, dont elle questionne, reprend ou contrecarre des concepts littéraires, sociologiques et politiques. Son œuvre romanesque et dramatique est également nourrie de lectures d'écrivains français que nous sommes tentées de subsumer sous la

catégorie d'« enfants terribles » de la littérature française : il s'agit notamment du Marquis de Sade, de Georges Bataille ou encore d'Antonin Artaud. De même, la recherche universitaire française et germanophone tend à lire l'œuvre d'Elfriede Jelinek à la lumière de quelques penseurs notoires qui ont marqué la France du XX^{e} siècle, comme Derrida, Greimas, Lacan ou encore Barthes. Il nous semble donc opportun d'interroger à partir de quelques exemples la nature et les limites de ce dialogue entre l'intelligentsia française et l'auteure autrichienne. Que révèle-t-il de l'*auctoritas* [4] d'une auteure contestée en sa patrie et dont l'œuvre est principalement interprétée et lue à l'étranger ?

Elfriede Jelinek traductrice du théâtre de boulevard

4 Avant d'évoquer les auteurs français qu'elle cite, on peut mentionner ceux qu'elle traduit. Entre 1983 et 1997, elle s'intéresse à deux auteurs incontournables du théâtre de boulevard français : Georges Feydeau, dont elle traduit quatre pièces : *Monsieur chasse* ! (1983), *Le dindon* (1986), *La puce à l'oreille* (1986), *La dame de chez Maxim* (1990) et la nouvelle *La mi-carême* (1997), ainsi qu'Eugène Labiche, dont elle traduit *L'affaire de la rue de Lourcine* et *La poudre aux yeux* en 1988. N'étant, au début des années 1980, qu'une écrivaine en marge du champ littéraire, Jelinek décide, avec son éditrice Ute Nyssen, de traduire des pièces françaises dont la tonalité et la thématique rejoignent sa propre conception esthétique du théâtre. Ces traductions lui ont finalement permis de se faire connaître sur les grandes scènes allemandes, tout en gagnant sa vie, « puisqu'on joue toujours les pièces de Feydeau dans les grandes salles de spectacle [5] ». Ce n'est pourtant pas la seule motivation de l'auteure car, selon elle, « [i]l faut prendre un peu de plaisir [...] à ce que l'on traduit ! [6] ». Sa pratique de « sur-traduction » (« Über-Setzung ») – renvoyant à la fois à la traduction et à la trans-*position* au sens d'une refiguration du texte original – lui permet notamment de faire avouer aux mots les non-dits et sujets tabous d'une société sclérosée, une pratique d'écriture qui lui est propre. En ce sens, c'est bel et bien la transposition d'une langue vers une autre qui l'intrigue. « Traduire », dit-elle, « est comme remuer dans l'eau : ce qui semblait d'abord

couler de source devient soudain trouble et limoneux [7] ». À l'époque, la critique souligne d'ailleurs le caractère caustique et hypertrophique de sa langue. Plus tard, Jelinek concède avoir été interpelée par la représentation schématique de la femme, notamment celle de l'épouse, dans la société foncièrement patriarcale et bourgeoise dépeinte dans ces vaudevilles [8]. Par ailleurs, le genre du vaudeville va influencer sa propre écriture, notamment pour la conception de la pièce *Restoroute ou l'École des amants*, récemment traduite en français [9], dans laquelle Jelinek revisite le libretto éponyme de Mozart *Così fan tutte* tout en le persiflant. Depuis quelque temps, on s'intéresse davantage à Elfriede Jelinek en tant que traductrice d'œuvres françaises [10]. Dans sa thèse, Béatrice Costa analyse l'influence du vaudeville français sur l'écriture de Jelinek par-delà la postmodernité de ses textes qui semble *a priori* l'en éloigner, tandis que l'étude de Birgit Oberger est centrée sur la traduction du *Juif de Malta* (2001) [11]. Cette dernière met également en lumière les procédés de transposition linguistique mis en place par Jelinek, tout en élaborant une théorie plus générale sur la traduction des textes de théâtre et de leur transposition sur scène. Les théâtres germanophones montrent un engouement pour certaines traductions de Jelinek, parmi lesquelles *L'affaire de la rue de Lourcine*, une commande de la *Schaubühne* à Berlin, qui demeure aujourd'hui encore l'une des traductions les plus jouées dans les théâtres de langue allemande.

Elfriede Jelinek et le poststructuralisme

5 La réception de la littérature française par Elfriede Jelinek ne se réduit pas à la traduction des comédies légères. Bien au contraire, ses œuvres, qui recèlent de nombreuses citations d'hypotextes français, entrent en dialogue avec une multitude d'auteurs de l'Hexagone qui ont marqué la théorie et l'histoire littéraire, ou bien encore la pensée philosophique [12]. Dès les années 1970, Jelinek s'intéresse au structuralisme et la sémiologie française. C'est notamment l'avènement du concept de l'intertextualité et des théories sur la productivité du texte qui a influencé son écriture. Pour mieux comprendre comment Elfriede Jelinek travaille sa langue et son

écriture, il semble en effet judicieux de se référer aux travaux du sémiologue français Roland Barthes, qui a eu une influence décisive sur notre auteure, comme l'ont souligné de nombreux travaux [13]. À la fin des années soixante, la lecture de l'essai *Mythologies* (1957) constitue une césure dans le parcours artistique d'Elfriede Jelinek. Roland Barthes y expose sa conception du « mythe » et propose une grille d'analyse. Sa compréhension du mythe est avant tout issue d'une démarche sémiologique qui « s'assume comme une sémioclastie [14] ». Elfriede Jelinek reprend à son compte le combat contre le mythe en tant qu'« outil idéologique qui empêche l'accès à la connaissance » et qu'« instrument de pouvoir pour la classe dominante [15] ». Dans son essai *l'Innocence sans fin* [16], elle revisite les thèses marxistes de Roland Barthes au sujet de la société de consommation et de spectacle qui fabrique ses propres mythes par le biais de la télévision et de la publicité. L'impact des nouveaux médias et des moyens de communication dans la vie quotidienne, thème récurrent dans les textes de Jelinek, contribue à forger un nouveau programme esthétique, formulé dans son essai *Je voudrais être légère* [17]. Si la recherche se focalise d'abord sur le potentiel démythifiant des premiers textes de prose comme *Michael* (1972) ou *Les amantes* (1975), on s'accorde aujourd'hui sur le fait que l'œuvre de la prix Nobel peut être lue dans son ensemble à l'aune du programme barthésien de la déconstruction des mythes. L'auteure insiste d'ailleurs elle-même sur cet héritage qui la distingue de son compatriote Thomas Bernhard ou encore de Robert Walser [18].

Répondre et relire. L'exemple des *Exclus* et de *Lust*

6 Le dialogue de la prix Nobel avec ses homologues français peut prendre différentes formes dans son œuvre, comme nous souhaitons le montrer à l'aune de deux exemples particulièrement significatifs. Le titre allemand du roman *Les Exclus* (*Die Ausgesperrten*, 1985), propose un jeu de mot avec celui de la pièce de Sartre *Les Séquestrés d'Altona*, traduit par *Die Eingesperrten*. Un « écho déformé », comme l'écrit Yasmin Hoffmann [19], non seulement à la pièce française, puisque Jelinek écrit un roman, mais aussi aux concepts philosophiques qui y sont en jeu. Le roman met en scène un

existentialisme mal interprété, utilitariste et intéressé, en vogue dans les années d'après-guerre, allant de pair avec la mode zazou [20]. Ainsi Jelinek aborde la question du détournement et de la falsification de la pensée sartrienne résultant des pratiques de vulgarisation des médias et d'une lecture superficielle par le grand public. Elle dénonce également le travail des traducteurs, au service, selon elle, d'une politique culturelle réactionnaire [21]. Au-delà de la relecture des œuvres philosophiques et dramatiques de Jean-Paul Sartre [22], le roman comporte de nombreuses allusions aux œuvres majeures d'Albert Camus, du Marquis de Sade et de Georges Bataille. C'est justement en réponse à l'*Histoire de l'œil* de Georges Bataille qu'Elfriede Jelinek construit son antiroman pornographique *Lust* [23]. Elle souligne d'ailleurs à diverses reprises avoir voulu écrire « une sorte de contre-histoire [24] » à cette œuvre. Un autre hypotexte du roman de Jelinek, non moins sujet à scandale, est le récit sadomasochiste *Histoire d'O.* de la Française Anne Desclos, publié sous le pseudonyme de Pauline Réage [25]. Ce texte pose les jalons d'une littérature érotique où la soumission inconditionnée de la femme est au cœur des intrigues. Notons que ces trois œuvres, celles de Bataille, celle de Desclos et celle de Jelinek, ont connu une réception journalistique marquée du sceau du scandale. La lecture des intellectuels français, de préférence transgressifs, s'inscrit chez Elfriede Jelinek dans le cadre d'une critique virulente de la condition féminine, non seulement dans le quotidien, mais aussi dans le domaine professionnel, littéraire et éditorial : « Mon projet n'était pas d'écrire un simple porno », commente l'écrivaine, « mais de produire une critique sociale comme l'ont fait Georges Bataille et le marquis de Sade. […] Je voulais tenter d'écrire une sorte de pornographie sociale […cependant] je n'ai pas pu écrire ce livre parce que c'est un livre impossible, parce qu'il n'y a pas de langue féminine pour dire l'obscénité. [26] » D'après Françoise Rétif, le texte de Bataille traduit la dimension transgressive et paroxystique d'une langue et d'un art qui font de l'œil et, partant, du regard et du voyeurisme, un médium de la cognition (*Erkenntnis*) et d'une « transcendance négative [27] ». Si l'œil, métaphore de la transgression par excellence, est, dans le roman de Bataille, au service d'une esthétique de l'obscénité, Jelinek prive l'organe visuel de ses attributs essentiels : pas plus qu'il n'accroît le potentiel érotique d'une situation, il n'apparaît comme l'organe de la transgression ; il devient

au contraire source d'un dégoût froid et lucide. Reproduisant, renversant et dénonçant « la conception mythique de la sexualité » de Bataille, l'auteure montre que cette dernière reste prisonnière d'un système de valeurs traditionnelles [28]. Pour Jelinek, il n'y a pas de langue pornographique propre à la femme parce qu'elle ne dispose librement ni de son corps, ni de son désir. Son projet initial d'opposer une « contre-langue », une esthétique de l'obscène au féminin, à l'écriture pornographique de Bataille s'annule de fait pour s'incarner dans une anti-pornographie [29].

Jelinek et Artaud

7 Dans le contexte de la lecture et de l'appropriation par Elfriede Jelinek d'un certain nombre d'œuvres et de théories françaises, on ne s'étonnera pas que la recherche universitaire franco-germanophone tende à lire l'œuvre d'Elfriede Jelinek à la lumière des penseurs et théoriciens français. Ainsi le travail monumental de Bärbel Lücke [30] décortique les textes de Jelinek en s'appuyant sur la théorie du discours de Greimas et la méthode de déconstruction de Derrida. Sa thèse de doctorat, qui demeure une référence incontournable quant à la lecture (post-)structuraliste de l'œuvre de Jelinek, démontre l'impossible fixation du sens et le processus tripartite de construction, déconstruction et reconstruction d'une signification, moyennant le concept derridien de la « différance ». Sur le plan dramatique, on rapproche souvent l'esthétique de Jelinek du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud [31]. Bien qu'elle ne partage pas ses idées utopiques d'un théâtre capable d'éveiller chez son public les forces vitales et les valeurs humaines, ses nombreux essais théoriques ainsi que ses textes dramatiques ne cessent de remettre en question les mécanismes traditionnels du théâtre. « Je ne voudrais pas voir sur les visages des acteurs le reflet d'une fausse unité : celle de la vie », annonce l'auteure dans *Je voudrais être légère*, « [j]e ne veux pas animer des inconnus devant les spectateurs ». Sa devise est claire : « Je ne veux pas de théâtre [32] ». En refusant catégoriquement tout théâtre mimétique, reproduisant la vie (sur scène) grâce aux artifices de l'art, Jelinek cherche à mettre en mots et en images les non-dits et les tabous d'une société sclérosée, bercée par ses illusions et douillettement installée dans son confort. À l'instar de la conception théâtrale d'Antonin Artaud de « l'irreprésentable [33] », le théâtre de

dénonciation d'Elfriede Jelinek abolit les frontières entre la scène et la salle, entre la réalité représentée et la réalité vécue, afin d'ouvrir et d'encroiser les espaces d'action et de réception. Dieter Hornig replace ce rejet du « dispositif mimétique du théâtre traditionnel » chez Artaud et Jelinek dans le contexte de « l'émergence de la modernité et [de] ses moyens mécaniques de reproduction du réel ». « La modernité », écrit-il, « voit le passage d'une esthétique classique de la mimésis, de l'analogie et de la ressemblance (qui relève de l'ordre de la métaphore) à une esthétique de la trace, du contact, de la contiguïté référentielle (qui relève de l'ordre de la métonymie) [34] ». Elfriede Jelinek rejoint l'objectif du théâtre de la cruauté en ce qu'elle cherche à suspendre le voyeurisme passif, auparavant assuré par la présence du « quatrième mur ». Comme le souligne Susanne Böhmisch, « le spectateur d'une pièce d'Elfriede Jelinek « est aussi sollicité physiquement [35] ». Ainsi *Une pièce de sport* [36], mis en scène par Einar Schleef au Burgtheater à Vienne, se mue en une véritable expérience théâtrale, qui marquera durablement l'histoire du théâtre germanophone en mettant à l'épreuve aussi bien l'horizon d'attente du public que la patience du directeur de l'établissement [37]. Malgré l'apparente parenté des deux dramaturges, il y a des « différences fondamentales qui compromettent l'idée d'un théâtre de la cruauté *fidèle* à A. Artaud [38] ». Böhmisch considère en ce sens l'esthétique jelinekienne comme « un prolongement » et « une sorte de réinvention de ce théâtre, sous l'effet du demi-siècle qui les sépare [39] ». Elle constate trois convergences entre ces deux esthétiques : « la recherche d'un autre théâtre qui brise les catégories de la représentation et "chasse Dieu de la scène" ; la recherche d'un théâtre qui renoue avec la dimension physique du spectacle ; l'analogie entre la peste et le théâtre de la cruauté. [40] » Cependant, le goût de l'humour noir, du sarcasme lucide, « l'alliance intime du rire et de l'effroi [41] », l'emportent dans l'écriture (dramatique) de Jelinek qui, encore une fois, propose une relecture personnelle du projet théâtral d'Artaud et renonce à toute dimension sacrée du théâtre. Ses mises en pratique des théorisations de l'avant-garde française ne sont jamais pure reprise, *id est* une application stérile, mais des remises en question qui en approfondissent la teneur critique et le pouvoir subversif. En ce sens, l'œuvre de Jelinek *dialogue* avec ses homologues français plus qu'elle ne les répète ou commente.

Jelinek et Kristeva

8 Une référence également incontournable pour aborder l'esthétique d'Elfriede Jelinek est l'œuvre de Julia Kristeva qui, dès 1966, affirme en se référant au dialogisme défini par Bakhtine que « tout texte se construit comme mosaïque de citations », qu'il est, en quelque sorte, « absorption et transformation d'un autre texte ». La femme de lettres française remplace la notion d'intersubjectivité par celle d'*intertextualité*, puisque, selon elle, « le langage poétique se lit, au moins, comme double [42]. » Même s'il n'est pas certain que Jelinek ait découvert l'intertextualité par la lecture des œuvres de Kristeva ; son écriture, qui s'avère hautement intertextuelle, exploite jusqu'à la lie la citation et les renvois littéraires ou philosophiques. Elle réalise ainsi le programme poststructuraliste, appelant à rompre avec les conventions discursives et à libérer le potentiel subversif de la langue. Par ailleurs, la notion d'abject, développée par Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980) [43], s'avère tout à fait productive pour la lecture des textes de Jelinek [44] en ce que l'analyse de Kristeva « propose un cadre, un modèle ou plutôt une structuration psychique, voire un type de socialisation qui […] fournit des outils importants pour l'analyse des textes abjects et de la langue obscène [45] ». C'est aussi sur la base de cette approche psychanalytique et littéraire de l'abject que Susanne Böhmisch a introduit dans la recherche jelinekienne le mot-valise de « l'abjeu » (composé des termes « abject » et « jeu »), à l'aune duquel elle analyse la pièce *Maladie et femmes modernes* d'Elfriede Jelinek [46]. Si l'abject représentait pendant des siècles la catégorie scandaleuse des beaux-arts et des belles lettres, à proscrire à tout prix, il devient pour la modernité une forme d'expression à part entière. En radicalisant et hypertrophiant la laideur, l'immonde et l'ignoble, l'abject parvient à provoquer chez le récepteur un nouveau sentiment esthétique, celui du « choc ». Aussi l'œuvre d'Elfriede Jelinek, marquée par l'omniprésence des liquides et textures molles de l'organisme humain, confronte sans cesse le lecteur à un univers malsain et répugnant. L'auteure fait ainsi une relecture lucide, subversive d'un Baudelaire ou d'un Céline, en déconstruisant la fascination illusoire qui émerge de cette esthétique du laid. Au cœur de l'écriture de Jelinek se trouve, en effet, l'aspect enjoué et subversif d'une esthétique « qui déplace la

focalisation sur l'abject vers une logique du rejet [« Verwerfung »], qui découvre les structures du pouvoir tout en critiquant les représentations féministes [47] ». En ramenant la notion à son étymon latin *ab-jicere* (littéralement rejeter, repousser, pousser en dehors ou loin de soi), Jelinek interroge la catégorie de l'abject tout en rendant problématique la lecture que Kristeva en propose. Son analyse (et sa pratique) de l'abject dépasse donc l'interprétation psychanalytique du concept (selon Kristeva, la dynamique de l'abjection se rapporterait au corps maternel), en ce que la prix Nobel l'investit dans un projet plus vaste de déconstruction des mythes, de relecture critique de l'austro-fascisme et de remise en question des associations courantes entre le corps féminin et la catégorie de l'abject [48]. Son opus magnum, *Enfants des morts* (1995) recourt ainsi au registre de l'abject pour mieux dénoncer les faux-semblants d'une société amorphe et amnésique.

9 À l'issue de cette brève présentation, on pourrait supposer que la réception des auteurs français par Elfriede Jelinek et la réception érudite de son œuvre à l'aune de concepts et de théories esthétiques françaises favorisent son accueil en France. Nous verrons, cependant, que la réception française de l'auteure reste ambivalente et pleine de contradictions.

La réception française d'Elfriede Jelinek

10 Lorsque paraît en 1988 la première traduction française de *La Pianiste*, la France fait alors partie des tout premiers pays où sont publiées des traductions intégrales de textes de Jelinek, bien que cette auteure ait commencé à écrire dès la fin des années 1960 [49]. Comment la France, ce pays décrit comme l'un des plus ouverts à la littérature étrangère et participant à la consécration d'auteurs étrangers [50], accueille-t-il aujourd'hui l'œuvre d'Elfriede Jelinek ? La position et l'autorité d'Elfriede Jelinek en France se mesure à l'aune de sa réception par un ensemble d'instances de légitimation. Nous avons constaté une réception très inégale, intense dans certains milieux, mais lacunaire, hésitante [51], voire quasiment inexistante selon qu'on l'observe au niveau éditorial, journalistique, théâtral, et universitaire, ou bien encore au niveau du grand public.

Traductions et politiques éditoriales

11 Depuis 2004, de nombreux ouvrages de présentation de l'œuvre d'Elfriede Jelinek et plusieurs portraits de l'auteure ont été publiés en France, ce qui la distingue dans la réception internationale. Roland Koberg, auteur d'une biographie en allemand [52], nous faisait part à juste titre de son étonnement lorsqu'il avait constaté que les biographies préexistantes à son travail étaient toutes deux françaises [53], de même que le livre d'entretiens avec l'auteure le plus récent à l'époque [54]. Ce regain d'intérêt pour l'auteure et la stratégie éditoriale qui l'accompagne fait suite à l'attribution du prix Nobel et s'inscrit dans le prolongement d'une politique de traduction de son œuvre. Ses romans sont presque tous disponibles en français, et c'est d'ailleurs dans notre langue que Jelinek a le plus été traduite quantitativement parlant [55]. Ses romans ainsi qu'une pièce de théâtre ont été réédités en livre de proche avant même le prix Nobel, et dès 1993 pour *La Pianiste*, une réédition rapide censée lui assurer une certaine longévité en librairie [56]. Peut-on pour autant aller jusqu'à dire, comme le fait la germaniste Valérie de Daran en 2010, que « [d]epuis plus de deux décennies, les grands Bernhard et Jelinek obstruent le paysage éditorial français » et « éclipse[nt] encore des pans entiers de la création littéraire autrichienne », tout en érigeant « la veine du négativisme (ou "néantisme") » en canon [57] ? Il est intéressant de se pencher sur la façon dont les éditeurs français transforment les romans de Jelinek en produits de consommation. On ne saurait passer sous silence les nombreuses couvertures de Points Seuil qui jouent avec l'image scandaleuse et érotique qui colle à la peau de l'« imprécatrice couronnée [58] » et qui semblerait être l'argument de vente la concernant. Cette stratégie éditoriale [59] correspond à l'image provocatrice et presque pornographique que les médias ont longtemps véhiculée sur le compte de l'artiste autrichienne, en France comme ailleurs. La parade visuelle, qui promet au curieux une lecture érotique, lui évoquant peut-être la littérature à l'eau de rose ou de gare, peut aussi l'égarer ; depuis 2004 cette fausse promesse est contrebalancée par la mention péri-textuelle « PRIX NOBEL DE LITTERATURE », placée sous le nom de l'auteur, qui fait office de garant de l'excellence littéraire. En même

temps, cette stratégie reproduit le jeu constant d'Elfriede Jelinek avec les attentes de ses lecteurs.

Fig. 1 : Couverture du roman *Lust* (éditions Points Seuil, 2003)

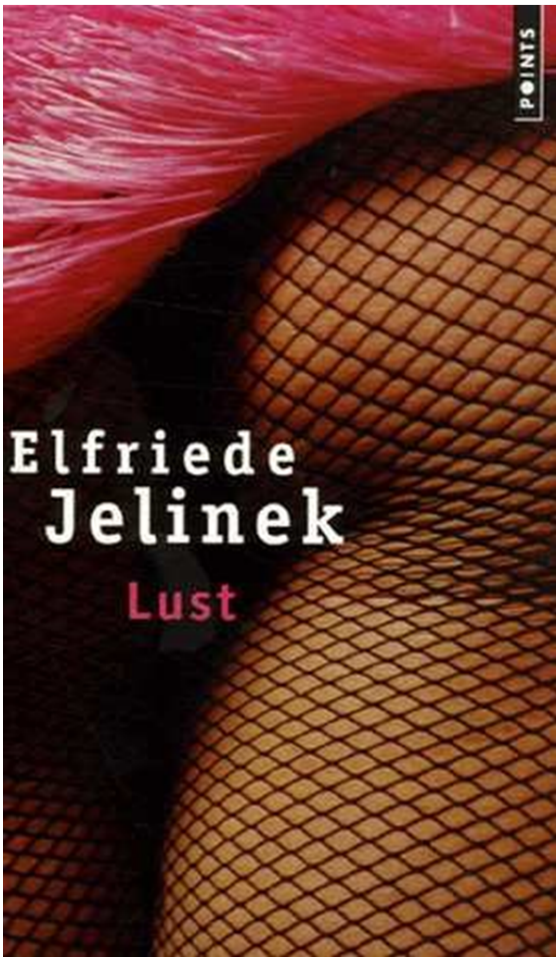
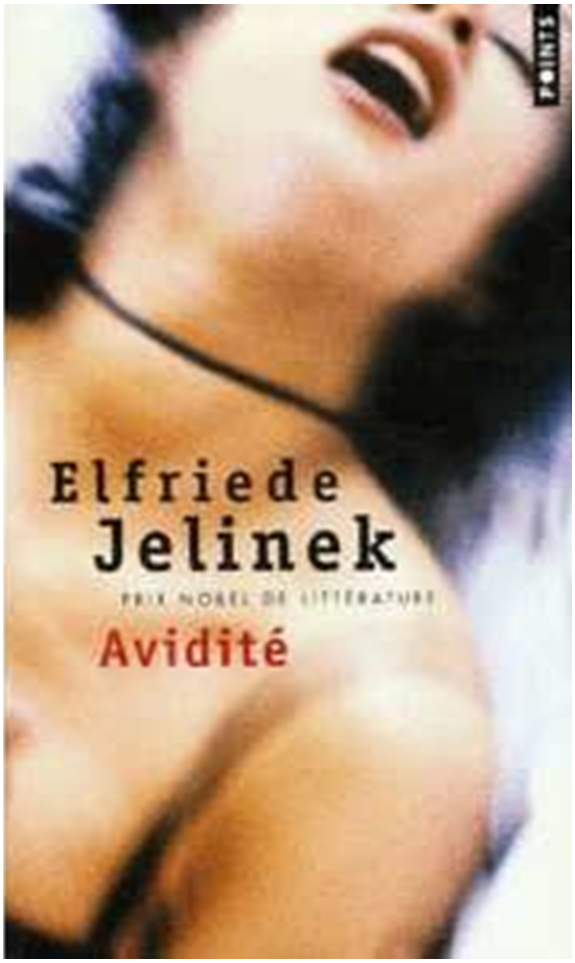


Fig. 2 : Couverture du roman *Avidité* (éditions Points Seuil, 2006)



12 Signalons par ailleurs que Seuil ne se contente pas de publier dans sa collection de poche les textes qui avaient été publiés auparavant chez Jacqueline Chambon, la première éditrice. Il publie ainsi en format broché de nouvelles traductions (comme *Gier* ou *Enfants des morts*), une biographie et des entretiens avec l'auteure. Depuis qu'Elfriede Jelinek a quitté L'Arche Éditeur, Verdier et même Seuil (qui d'ordinaire n'édite pas de théâtre) ont édité pour la première fois des textes de théâtre de la dramaturge [60].

13 La traduction française de l'œuvre de Jelinek témoigne pourtant de nombreuses lacunes [61]. L'absence de traductions de son œuvre de jeunesse, que l'ensemble de la réception internationale tend à passer sous silence, sera bientôt compensée par la publication prochaine de l'œuvre poétique intégrale de l'auteure [62] – une première mondiale en matière de traduction. Jelinek apparaît en France d'abord comme une

romancière. Un grand nombre de pièces de cette dramaturge prolixe n'a encore jamais été publié en français, bien qu'un certain nombre de tapuscrits existent chez L'Arche Éditeur. Certes, l'édition théâtrale représente moins de 0,5 % du marché de l'édition en France. On peut néanmoins s'étonner de l'absence de publication de certaines pièces, même après qu'elles ont été mises en scène en France, comme c'est souvent le cas pour les textes contemporains.

Images médiatiques

14 Avant même que ne paraisse la première traduction française de Jelinek, la presse citait déjà régulièrement son nom dans des articles concernant la politique autrichienne, et notamment dans le contexte de « l'affaire Waldheim » (1986), lorsque le passé du président autrichien dans la Wehrmacht avait été révélé. Depuis cette époque, la presse française nationale quotidienne est très sensible aux prises de position politiques de cette intellectuelle engagée – on sait combien les Français tiennent à la figure de l'écrivain engagé qui avait connu son apogée avec Sartre, Beauvoir et Malraux. En 2004, Christine Lecerf constate : « on a été d'autant plus enclin à valoriser son engagement politique qu'il se faisait de plus en plus rare dans le paysage littéraire français. Mais Elfriede Jelinek est encore trop rarement considérée comme l'auteur d'une œuvre [63] ».
L'année dernière, *Libération* publie avec un gros titre sur sa une la traduction du texte de soutien de Jelinek au groupe russe des Pussy Riot, et ce, quelques jours seulement après sa parution sur le site personnel de l'auteure et avant même que la traduction anglaise ne paraisse [64]. Le même journal soulignait dans un autre article le mutisme d'alors du milieu culturel français, face à l'affaire [65].

15 Mais c'est avant tout l'engagement politique critique de Jelinek contre son propre pays qui domine dans la réception journalistique française. À l'instar de Thomas Bernhard, dans l'héritage duquel elle est systématiquement placée, elle incarne la mauvaise conscience de l'Autriche, celle qui déterre le passé nazi de l'Autriche, qui combat la montée de l'extrême-droite dans son pays [66]. Valérie De Daran reprend l'hypothèse émise par Ute Weinmann à propos de l'image française de l'Autriche comme *locus terribilis* et de l'intérêt pour l'écrivain Thomas Bernhard [67], auquel elle adjoint Elfriede Jelinek.

Pour elle, cette réception accrue « reflèt[e] indirectement l'incapacité française à revenir sur les étapes douloureuses de son propre passé (le "vichysme", la guerre d'Algérie) ou à affronter de nouvelles réalités politiques proprement nationales (montée de l'extrême-droite) [68] ».

16 Comme partout ailleurs, la presse française recasse une image de Jelinek également marquée par sa réputation sulfureuse, nihiliste et parfois perverse, qui ont quelque peu éclipsé l'œuvre et la dimension avant-gardiste de son travail sur la langue [69]. D'ailleurs, on peut souligner le nombre impressionnant d'interviews de l'auteure, publiées dans la presse française depuis les années 1980. Depuis le prix Nobel, Elisabeth Kargl observe avec un certain optimisme une « réorientation très nette de la réception » qui « s'émancipe des clichés qui ont accompagné sa première réception » pour se concentrer sur le travail sur la langue. Selon elle, ce changement s'est notamment opéré suite à la sortie, en langue française, du roman *Enfants des morts* en 2007 [70]. La traduction de cette œuvre monumentale (de par sa densité formelle et sa complexité linguistique ?), réputée intraduisible, par Olivier Le Lay fut unanimement saluée, et récompensée par le Prix André-Gide. Une nouvelle consécration de l'auteure par le biais de son traducteur, qui tient lieu de « consacrant consacré », pour reprendre une formule de Pascale Casanova [71] : le transfert de capital littéraire est alors double.

17 Si nous ne pouvons analyser ici plus avant la réception journalistique des dernières traductions et mises en scène françaises de Jelinek, attardons-nous un instant sur celle de *Winterreise*, récemment traduit par Sophie Andrée Herr [72]. L'accueil en France a été globalement mitigé, très favorable dans certains médias [73], très mauvais dans certains organes de presse plutôt de droite [74]. Dans beaucoup de critiques, même parmi les plus sérieuses, on retrouve une insistance particulière sur l'auteure, sur des biographèmes [75] auctoriaux (l'artiste qui « obtint, sans même daigner se déplacer, le prix Nobel de littérature en 2004 [76] »), la reprise inexorable de l'image d'une artiste scandaleuse, mais aussi et surtout celle d'une « professeure de désespoir [77] », « sœur en haine du confrère Thomas Bernhard [78] ». Prenant le contrepied de cette vision réductrice, *Lire* publie un entretien avec l'auteure, repris dans *L'Express*, qu'il intitule « Je le revendique : oui, je suis un auteur comique [79] ». Si *Le Temps*, *Le Magazine Littéraire* et *La*

Quinzaine Littéraire proposent une véritable analyse du texte [80], à l'inverse, les attaques personnelles, les condamnations virulentes et sexistes de *Paris Match* rappellent par bien des aspects celles du *Kronen-Zeitung*, journal autrichien particulièrement hostile à Jelinek. Outre l'idée d'un acharnement politique contre l'Autriche (« Pauvre Autriche ! […] Jelinek cherche des raisons de haïr son pays avec la soif d'une feuille pour la rosée [81] »), la « souilleuse de nid [82] » est assimilée à une déséquilibrée, dans la tradition du discours hystérique auquel la littérature des femmes a souvent été assimilée [83]. Selon le tabloïde, « on tombe presque dans la pathologie […] ce n'est même plus du raisonnement obsessionnel, cela tourne au déraisonnement maladif », dénué de toute ironie. La condamnation psychiatrique culmine lorsque le (la ?) critique anonyme indique qu'« [e]lle agace ses paragraphes comme une anorexique sa salade, déplace les mots sur le papier comme l'autre ses feuilles sur l'assiette et, finalement, ne donne aucun goût au plat que l'autre ne touche pas [84] ».

Une réception grand public ?

18 Quand on explique à son entourage que l'on travaille sur l'œuvre d'Elfriede Jelinek, le nom n'évoque généralement pas grand-chose, parfois, il suffit de prononcer le nom à la française pour qu'il provoque un effet de reconnaissance, mais bien souvent, c'est seulement par le biais de l'adaptation cinématographique de son roman *La Pianiste* que notre interlocuteur se sent en terre connue. Après avoir reçu trois prix au festival de Cannes en 2001, le film franco-autrichien du réalisateur Michael Haneke a en quelque sorte relancé la réception de Jelinek en France, tout en accentuant malheureusement l'image quelque peu stéréotypée d'une auteure scandaleuse et même perverse, dont le film ferait le portrait. La presse française relira alors le roman de Jelinek par le prisme de l'adaptation cinématographique de Haneke. Si le film a fait connaître au grand public le nom de Jelinek, le prix Nobel avait fait espérer à certains voir la réception de Jelinek s'amplifier en France. Force est de constater qu'aujourd'hui encore, son œuvre reste largement inconnue du grand public et, curieusement, sous-représentée dans les rayons des libraires qui ne sont pas dites « de création » qui pour leur part, prennent le risque de proposer aussi des auteurs moins

connus ou bien dont l'audience n'est pas proportionnelle à la reconnaissance institutionnelle de leur œuvre, comme c'est le cas ici. Cela rejoint par ailleurs l'hypothèse de nombreux chercheurs germanophones selon laquelle Jelinek est lue dans le cercle restreint de lecteurs érudits, et notamment d'universitaires [85]. On sait que les prix littéraires sont des accélérateurs de consécration et de vente, un effet largement ressenti en France comme ailleurs dans les semaines qui ont suivi l'obtention du prix Nobel en 2004 [86]. Le critère du succès commercial des « bestsellers », si relatif soit-il, n'est pas décisif dans le sens où notre auteure appartient à la « sphère de production restreinte » du champ littéraire que Bourdieu oppose à celle de la grande production et que dans cette sphère, la logique de la reconnaissance symbolique par les pairs prime sur celle du succès commercial et financier [87]. Il faut préciser cependant qu'Elfriede Jelinek n'a jamais reçu de prix littéraire français, contrairement, par exemple, à Thomas Bernhard (1988) ou à Doris Lessing, qui reçut le prix Médicis étranger en 1976, 31 ans avant d'obtenir le prix Nobel. Cela tiendrait-il à ce que nos prix littéraires, pris depuis les années 1970 dans les intérêts économiques et commerciaux de l'industrie du livre, n'aient « jamais su consacrer – sinon dans un après-coup tenant toujours du rachat – les formes les plus modernes de la création littéraire », perpétuant « une certaine idée de la littérature, plus accessible et démocratique, plus populaire et commerciale parfois [88] » ?

Sur les planches françaises

19 Elfriede Jelinek n'est pas plus reconnue par le champ théâtral : la frilosité des théâtres français pour monter des textes de la dramaturge a déjà été soulignée dans de précédents articles [89]. Toutes les mises en scène françaises n'ont pas été enregistrées par le CnT [90], car beaucoup restent informelles et sans visibilité aucune, d'où la difficulté d'ailleurs d'en retrouver trace, ne serait-ce qu'avec quelques années de recul. Ainsi, Nicole Colin-Otto qui en propose un recensement jusqu'en 2000 / 2001 dénombre six créations françaises, omettant deux mises en scène mineures de 1999 [91]. Suite au prix Nobel, on a observé un pic des mises en scène françaises, avec quatre créations en France en 2007-2008 [92] et trois la saison suivante [93]. Mais ces deux saisons font bel et bien figure

d'exception : il n'y a jamais eu plus de deux nouvelles mises en scène par saison en France depuis 2004, auxquelles viennent souvent s'ajouter des reprises (et parfois des spectacles allemands invités). Les quatorze nouvelles créations, recensées entre janvier 2005 et mars 2013 [94], à l'exception de la mise en scène de Marcel Bozonnet [95], sont souvent le fruit de petites compagnies, de productions plutôt modestes, de metteurs en scène moins connus et souvent jeunes, dont l'indépendance artistique permet de monter des textes contemporains qui seraient moins facilement exploitables dans les gros théâtres. Ce sont surtout les adaptations des romans *Les Exclus* et *Les Amantes* par Joël Jouanneau, qui ont rencontré un certain succès auprès du public français [96] bien que, selon certains, « elles ne reflètent nullement l'écriture dramaturgique de Jelinek [97] ». Il est tout aussi étonnant de constater que l'œuvre de Jelinek n'est jamais entrée dans le répertoire de la Comédie Française, et que sa présence au festival d'Avignon s'est limitée à l'invitation de spectacles germanophones. La première fois en 1983, alors que Jelinek n'était encore pas traduite en français [98], puis il fallut attendre 29 ans pour que son œuvre fasse son retour au festival, lors de la dernière édition [99], avec d'ailleurs un certain succès. Alors même qu'elle apparaît comme la dramaturge la plus importante du théâtre germanophone depuis la mort de Thomas Bernhard et celle de Heiner Müller, son confrère Peter Handke est bien plus représenté en France et Thomas Bernhard reste, malgré la réception tardive de son théâtre, l'auteur de langue allemande le plus joué en France après Brecht [100].

20 Jusqu'à présent, la recherche a expliqué la marginalité de Jelinek sur les planches françaises en se référant à l'écriture complexe de Jelinek, dont les textes ne sont certes pas faciles d'accès, même pour les professionnels du théâtre et les habitués du théâtre contemporain [101]. Pour Elisabeth Kargl, cela s'explique aussi par des premières traductions de théâtre « falsifiantes [102] ». Comme le souligne Nicole Colin-Otto, ce n'est certainement pas la dimension politique qui fait peur aux metteurs en scène, ni même les problèmes de transfert linguistique ou d'ancrages culturels spécifiques à l'Autriche. Selon elle, il s'agirait bien plus du caractère radical de son esthétique qui semble effrayer les metteurs en scène et directeurs de théâtre [103] – absence de fable, de personnages, énormes blocs de texte qui exposent et déconstruisent des discours hétérogènes sous forme de

montage. En Allemagne, où ce type de théâtre a une certaine tradition, les metteurs en scène, qui ont l'habitude d'avoir plus d'originalité et de distance dans leur rapport au texte, sont ainsi plus nombreux à redécouper, récrire ses blocs de textes monumentaux, et à se confronter aux défis que la dramaturge autrichienne leur lance :

> L'idée que puisse exister une sorte de coauteur quasiment anonyme disposant d'une liberté radicale, comme le demande la dramaturge autrichienne, ne fait pas partie des habitudes chez les metteurs en scène français. Contrairement au « théâtre de metteur en scène » en Allemagne, le théâtre français reste un « théâtre d'auteur » où les metteurs en scène, à de rares exceptions près, suivent et respectent traditionnellement le texte. […] [C]omment un auteur qui travaille sérieusement la forme artistique de ses textes pourrait-il accepter que les metteurs en scène maltraitent ses textes [104] ?

21 Pourtant, il convient de nuancer le constat plutôt décevant de la réception de Jelinek dans les théâtres de France, puisqu'on constate par ailleurs la même marginalité de Jelinek en Autriche, où l'auteure avait même interdit la représentation de ses pièces. Seule la réception allemande de son œuvre est très intense et les mises en scène y sont régulièrement récompensées ou invitées au prestigieux festival de théâtre de Müllheim. Les données du centre de recherche sur Elfriede Jelinek à Vienne (Elfriede Jelinek-Forschungszentrum) permettent aussi de constater qu'au niveau international, la France reste de très loin le pays non germanophone dans lequel il y a eu le plus de mises en scène de textes de Jelinek [105]. Suite à la présentation du texte *Jackie* par l'actrice et la metteure en scène Bérangère Bonvoisin au festival « La Mousson d'été » à Pont-à-Mousson en 2004 [106], on a observé en France (comme ailleurs), un certain « engouement » des metteurs en scène pour cette pièce, qui dresse un portrait critique de Jackie Kennedy, avec sept créations [107], suivie des *Drames de princesses* dont le texte est issu. Ces pièces ont sans doute l'avantage d'être plus courtes et plus accessibles au grand public : la traduction a été pensée pour la scène et privilégie une certaine « parlabilité » dans une langue épurée [108].

22 En 2006, Elisabeth Kargl exprimait l'espoir qu'un grand metteur en scène français se confronte à l'œuvre dramatique de Jelinek, et déclenche ainsi sa consécration théâtrale comme ce fut le cas en

Allemagne après que Claus Peymann et Einar Schleef se sont confrontés à un texte de Jelinek – mais quid de la mise en scène de Joël Jouanneau [109], de celle de Marcel Bozonnet ? À l'époque, elle plaçait tous ses espoirs en Claude Régy qui, selon ses sources, s'intéressait alors à *In den Alpen* et *Das Werk* : il pourrait, écrivait-elle, « être la clé de la réception théâtrale de l'œuvre jelinekienne et lui conférer enfin une présence sur les scènes françaises digne d'un auteur nobelisé [110] ». Une chance avortée, ce projet n'ayant jamais vu le jour.

Réception scolaire, universitaire et académique

23 Si les éditeurs de manuels scolaires n'ont pas encore osé intégrer des extraits des textes de Jelinek dans les manuels d'allemand au lycée, on constate cependant qu'au moins depuis 2009, *La Pianiste* figure parmi les quelques dix œuvres que le bulletin officiel du ministère de l'Education Nationale recense et parmi lesquels les enseignants d'allemand peuvent puiser pour construire leurs séquences d'apprentissage [111]. Or, à notre connaissance, seul le manuel Welten pour les premières et terminales intègre un extrait et un portrait de Jelinek [112]. La réception de l'œuvre de Jelinek par les éditeurs français pose certainement des problèmes à la fois de par la complexité de son écriture et des jeux sur la langue du texte original, mais aussi de par la sensibilité des thèmes abordés. Néanmoins, on peut noter que plusieurs grandes écoles conseillent à leurs étudiants la lecture de *La Pianiste*, entrée dans le corpus des livres canoniques à connaître [113]. Contrairement à la réception scolaire, la réception universitaire est très intense depuis quelques années, notamment parmi les germanistes. L'université ne se situe pas « [à] l'extrême fin de la chaîne de la réception », même si nous choisissons de l'aborder ici en dernier. Elle ne vient pas seulement « parachever la reconnaissance d'un auteur à laquelle ont contribué » critiques, maisons d'éditions et prix littéraires [114], comme l'affirme Valérie de Daran, mais se situe dans le cas d'Elfriede Jelinek en amont du processus de réception qu'elle accompagne. En effet, Yasmin Hoffmann fait partie des tout premiers chercheurs en France à s'intéresser à l'œuvre de Jelinek dès les années 1980 et à en proposer

avec une autre universitaire, Maryvonne Litaize, les premières traductions, qui vont permettre la circulation des textes dans le champ littéraire francophone. La plupart des traducteurs d'Elfriede Jelinek sont d'ailleurs issus de la sphère académique, ce qui du reste n'est pas propre à la France [115]. En 1993, Yasmin Hoffmann soutient la première thèse française sur Jelinek [116]. À l'heure actuelle, cinq thèses sont en cours dont trois en Études Germaniques, une en Études Théâtrales et une en Littérature Comparée. Les germanistes, qui ont mis deux de ses œuvres au programme des concours d'enseignement en 2007, et avaient déjà proposé un extrait de roman pour une épreuve de traduction, lui consacrent de plus en plus d'articles et de séminaires. En mars 2014, sept ans après la dernière journée d'étude en France consacrée à Elfriede Jelinek [117], se tiendra à Saint-Étienne et Lyon un colloque international et transdisciplinaire qui a pour ambition de réfléchir précisément aux notions d'autorité, d'auctorialité et de réception autour de l'œuvre de Jelinek. C'est encore et enfin du milieu universitaire qu'a été récemment lancée l'initiative d'un carnet de recherche hypotheses.org dédié à la réception française de Jelinek et à la mise en réseau des différents acteurs de cette réception [118].

En guise de conclusion

24 La réception croisée entre Elfriede Jelinek et la France nous a conduits à aborder l'œuvre de cette auteure hors normes sous divers angles. D'une part, son œuvre témoigne d'une relecture attentive des textes canoniques de l'avant-garde française ; d'autre part, l'accueil qui lui est réservé en France s'avère partiel et partial. En quoi cette relation déséquilibrée nous renseigne-t-elle sur l'*auctoritas* d'une auteure dont l'œuvre suscite surtout l'intérêt des lecteurs et spectateurs non-autrichiens ? En citant, paraphrasant et réécrivant les textes de ses auteurs fétiches, Elfriede Jelinek fait d'eux ses « co-auteurs », si bien que l'auctorialité semble en quelque sorte « partagée ». Elle renvoie non seulement à elle-même, mais aussi à la responsabilité de ses prédécesseurs. Ce transfert partiel de l'*auctoritas* ne lui confère-t-il pas le statut d'un « auteur au second degré » ? De même, nous pourrions nous demander si l'ambiguïté de son image publique, influant sur la réception de son œuvre, ne participe pas non plus de ce processus de désacralisation de la figure

auctoriale. L'auteure n'est alors plus prise au sérieux, c'est-à-dire « au premier degré », et peut même être l'objet des plus vives invectives. Mais c'est aussi l'ironie de Jelinek, omniprésente dans ses textes tout comme dans ses interventions publiques et médiatiques, qui n'est pas toujours comprise au second degré. Ultime retournement, les médias nourrissent l'idée d'une auteure « au second degré », puisque l'intérêt pour la personne de l'auteure l'emporte très souvent sur l'analyse stylistique et critique de son œuvre, et que sa technique de montage de citations d'autrui y est régulièrement débattue. S'il y a donc une réception croisée entre Elfriede Jelinek et la France, il y a aussi une réception croisée entre l'auteure et ses productions littéraires. Dans les deux cas, la réception interne et externe, personnelle et collective, lui confère le statut d'une « auteure au second degré ».

NOTES

1 HOFFMANN Y., *Elfriede Jelinek. Une biographie*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2005, p. 36.

2 JELINEK E., *Lettre ouverte à quelques contribuables français intéressés*, essai daté de 1999 traduit par Yasmin Hoffmann. En ligne sur le site de l'auteure, URL : http://www.elfriedejelinek.com/, onglet « Archiv », consulté le 02 décembre 2012.

3 SOLIS René, « Jelinek soutient Peter Handke », *Libération*, traduit par Olivier Le Lay, 3 mai 2006, p. 29. La virulente polémique qui s'ensuivit coûta sa place d'administrateur de la Comédie Française à Marcel Bozonnet en juillet 2006. Il ne semble cependant pas en tenir pas rigueur à Jelinek, dont il mettra en scène *Jackie* (Première le 15 septembre 2006, à Amiens).

4 Ce terme, emprunté au latin, désigne d'une part l'*autorité* comme capacité de délégation et de commandement, d'autre part le *pouvoir* de cautionner et d'assumer un acte, et il caractérise, selon notre acception du terme, la fonction amphibologique d'un auteur, à savoir sa prestance, sa considération, son crédit et l'influence qu'il a sur ses créations dans le champ littéraire. À l'origine, ce terme est lié au droit romain (voir les *Res Gestae* 34). Il a été rendu célèbre par Auguste : « post id tempus praestiti omnibus auctoritate, potestatis autem nihil amplius habui quam qui fuerunt mihi quoque in magistratu collegae [après cette époque, je dépassais tout le monde en influence/renom (*auctoritas*), mais je n'avais pas plus de

pouvoir (*potestas*) que les autres qui étaient alors mes collègues au magistrat] » ; c'est nous qui traduisons). L'*auctoritas* l'importe dans les situations du flou juridique. En l'absence de règles, c'est l'autorité d'une personne ou d'un collectif qui décide. Cf. HEINZE R., « Auctoritas », in *Hermes. Zeitschrift für classische Philologie*, vol. 60 (1925), p. 348-366. Consultable sur *Gallica* : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55235d/f355.image ; page consultée le 4 juin 2013.

5 NYSSEN U., « Zu den eisigen Höhen des Ruhms. Über den Vertrieb einiger Theaterstücke von Elfriede Jelinek », in Janke P. *et. al.* (dir.), *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*, Vienne, Praesens Verlag, p. 354-364. Ute Nyssen commente ce choix de la manière suivante : « Einmal, weil wir glaubten, dass gerade sie den Witz für diese Vaudeville-Dramatik des 19 Jahrhunderts mitbrächte und zum anderen, weil wir hofften, dass diese Übersetzungen ihre (und unsere) leeren Kassen auffüllen könnten, denn Feydeau-Stücke werden immer in großen Häusern gespielt. », *ibid.*, p. 364.

6 HOFFMANN Y., *op. cit.*, p. 53.

7 JELINEK E., « Für Utta Roy-Seifert », in *Übersetzergemeinschaft 1981-1999*, Vienne, Übersetzergemeinschaft, 1999, p. 11. Cité d'après OBERGER Birgit, *Elfriede Jelinek als Übersetzerin*, Francfort / Main, Peter Lang, 2008, p. 9. (« Übersetzen ist oft wie im Wasser wühlen: was klar erschienen ist wie eine Quelle, ist plötzlich trüb und schlammig »).

8 JELINEK E., « Das Über-setzen », in *Übersetzergemeinschaft* 1981-1999, Vienne, Übersetzergemeinschaft, 1999, p. 7-9, ici p. 7. Cité d'après OBERGER B., *op. cit.*, p. 22. Jelinek qualifie sa pratique de « sur-traduction » (en allemand *über-setzen* au sens d'aller plus loin et au-delà de ce que dit le texte) : « Dem entsprechen gewisse Radikalisierungen in meiner Wort- und Sprachwahl: nicht Diskretion, sondern Übersteigerung, wo es nur möglich ist. Ein leichtes Mädchen kann durchaus eine Hure genannt werden, um die Verachtung und doppelte Moral (auch die Bedrohung, die von ihr ausgeht, die aber wiederum keine wirklich ist) ihrer Kundschaft, der besseren Herren, zu verdeutlichen. », p. 8.

9 JELINEK E., *Restoroute ou L'Ecole des amants*, traduit par Patrick Démerin et Dieter Hornig, Lagrasse, Verdier, 2012.

10 COSTA Béatrice, *Im interkulturellen Spannungsfeld: das französische Vaudeville und Elfriede Jelineks Theatertexte*, thèse de doctorat sous la direction de A. Bosse et I. Noël, Université de Namur, soutenue le 27 mars

2013 ; KARGL Elisabeth, « Elfriede Jelinek, traductrice de Feydeau », Paris, L'Harmattan, 2013 (*à paraître*).

11 OBERGER B., *op. cit.*

12 On reconnaît Artaud, Barthes, Bataille, Baudelaire, Baudrillard, Bourdieu, Camus, Deleuze, Derrida, Foucault, Girard, Guattari, Kristeva, Lacan, Choderlos de Laclos, Lyotard, Mauss, Rousseau, Sade, Sartre, Saussure…

13 Voir entre autres : JANZ Marlies, *Elfriede Jelinek*, Stuttgart, Metzler, « Realien zur Literatur: Autorinnen und Autoren », 1995 ; JOHNS Jorun B., ARENS Katherine, *Elfriede Jelinek: framed by language*, Riverside California, Ariadne Press, 1994, et DOLL Annette, *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek, eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*, Stuttgart, thèse de doctorat, 1994.

14 BARTHES R., *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1957, p. 8.

15 JOURDAN Magali, SOBOTTKE Mathilde, *Qui a peur d'Elfriede Jelinek ?*, Paris, Danger Public, coll. « Vies Rebelles », p. 44.

16 JELINEK E., *Die endlose Unschuldigkeit*, Schwiftingen, Galerie-Verlag, 1980.

17 JELINEK E., « Ich möchte seicht sein », *Theater Heute Jahrbuch*, 1983, p. 102.

18 Voir à ce titre JELINEK E., LECERF Christine, *L'Entretien*, Paris, Seuil, coll. « France Culture », 2007 : « Bernhard est dans l'affirmation de la musique là où moi je tente de la "démythologiser", au sens de Roland Barthes » (p. 45) ; « Le langage de Walser est un langage du sens premiers, ce que Roland Barthes a appelé la "dénotation". Il y a le langage de la dénotation et le métalangage, langage du sens second, de la connotation. Walser est pure dénotation […] Je dénonce le caractère mensonger de tout métalangage. Mes procédés sont ceux de la critique du mythe, telle que l'a exposée Roland Barthes dans ses *Mythologies* » (p. 68-69).

19 HOFFMANN Y., *op. cit.*, p. 98.

20 Pour plus de précisions, consulter les articles de SONNLEITNER Johann, « Existentialismus im Nachkriegsösterreich. Zu Jelineks Roman *Die Ausgesperrten* », in Rétif F., Sonnleitner J. (dir.), *Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Gesellschaft*, Wurzbourg, Königshausen & Neumann, 2008, p. 79-88, et de VENNEMANN A., « Le silence des Exclus ou la parole confisquée dans le roman éponyme d'Elfriede Jelinek », in

Boursicaut H. (dir.), *Dislocation des Empires : Les perdants de l'Histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 147-168.

21 L'auteure explique à sa traductrice française, Yasmin Hoffmann, que « le concept de "classes dirigeantes" a, par exemple, été remplacée par l'expression "couches sociales dominantes", ce qui d'emblée a permis de falsifier, édulcorer et désamorcer la charge politique de l'existentialisme au profit d'une restauration de la République fédérale et du capitalisme allemand. » Propos recueillis par Yasmin Hoffmann à Vienne en février 1989. Cf. JELINEK E., *Les Exclus*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002, p. 278.

22 Citons, à titre d'exemple, les allusions à *L'Âge de raison*, *La Nausée*, *L'Être et le néant* et *Huit clos*.

23 BATAILLE G., *Histoire de l'œil*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970. Édité clandestinement en 1928 sous le pseudonyme du Lord Auch et accompagné de huit lithographies anonymes (de la main d'André Masson), ce récit retrace les perversions sexuelles de deux adolescents.

24 JELINEK E., LECERF C., *op. cit.*, p. 64.

25 RÉAGE P., PAULHAN J., *Histoire d'O*, Sceaux, Jean-Jacques Pauvert (éd.), 1954.

26 JELINEK E., LECERF C., *op. cit.*, p. 64.

27 Voir RÉTIF Françoise, « Die Lust des Obszönen bei Georges Bataille und Elfriede Jelinek », in Rétif F., Sonnleitner J. (dir.), *op. cit.*, p. 108.

28 *Ibid.*, p. 108-109.

29 Voir également le développement que Françoise Rétif fait sur le « langage *dévoyé* » dans RÉTIF F., « Voyeurisme, art et sacrifice chez Elfriede Jelinek », in *europe*, Revue mensuelle, nº 933-934 (janvier-février 2007), p. 359-368, notamment p. 365.

30 LÜCKE Bärbel, *Semiotik und Dissemination.Von A. J. Greimas zu Jacques Derrida. Eine erzähltheoretische Analyse anhand von Elfriede Jelineks « Prosa » « Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr »*, Wurzbourg, Königshausen & Neumann, 2002.

31 Voir par exemple les rapprochements que proposent les analyses de HAß Ulrike, « Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks », *Text und Kritik*, nº 117, 1993, p. 21-30, de BANCAUD Florence, *Elfriede Jelinek*, Paris, Belin, coll. « Voix allemandes », 2010, p. 142-144 et de BÖHMISCH Susanne, *Le jeu de l'abjection. Étude sur Elfriede Jelinek et Elfriede Czurda*, Paris, L'Harmattan, « Les mondes germaniques », 2010,

p. 213-229. « “Des suppliciés que l’on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers”. Jelinek / Artaud : Grausamkeit, Komik, Katharsis », in ARTEEL Inge et MÜLLER Heidy Margrit, *Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater?*, Brussel, Koninklijke Vlaamse Academie van België, 2008. Voir également l’analyse de THIÉRIOT G., « Sinnzerstörung? Sinngebung? Zur Fleischwerdung von Text in Elfriede Jelineks Dramen *In den Alpen* und *Das Werk* », in LARTILLOT Françoise, HORNIG Dieter, *Jelinek, une répétition ? / Jelinek, eine Wiederholung? : À propos des pièces In den Alpen et Das Werk / Zu den Theaterstücken In den Alpen und Das Werk*, Bern, Peter Lang, 2008, p. 99-110.

32 « Ich möchte nicht sehen, wie sich in den Schauspielergesichtern eine falsche Einheit spiegelt : die des Lebens. […] Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken. […] Ich will kein Theater. » ; voir JELINEK E., *Ich möchte seicht sein*, texte en ligne sur le site de l’auteure : http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fseicht.htm (c’est nous qui traduisons).

33 Jacques Derrida note à ce titre que le « théâtre de la cruauté n’est pas une représentation » mais « la vie elle-même en ce qu’elle a de d’irreprésentable » ; voir DERRIDA J., « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », in *L’écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 343.

34 HORNIG D. « Le théâtre d’Elfriede Jelinek. Les contours d’une esthétique », in Banoun B., Hoffmann Y., Zeyringer K., *Dossier Elfriede Jelinek*, *europe*, n° 933-934 (janvier-février 2007), p. 369-388, ici p. 373. Dans cet article, Hornig définit l’esthétique dramatique de Jelinek comme « un théâtre en dessous et au-delà de la représentation ».

35 BÖHMISCH S., *op. cit.*, p. 213.

36 JELINEK E., *Ein Sportstück*, Reinbek, Rowohlt, 1998 (pièce non-traduite).

37 Pour l’anecdote, rappelons qu’en pleine représentation, Schleef est tombé à genoux devant Claus Peymann, alors directeur du Burgtheater, pour qu’il l’autorise à dépasser l’heure de fermeture et à mener ainsi la représentation à son terme.

38 BÖHMISCH S., *op. cit.*, p. 215-216 ; on pourrait, en effet, parler d’une affinité ou connivence entre les deux œuvres.

39 *Ibid.*, p. 216.

40 *Ibid.*

41 *Ibid.*, p. 229.

42 KRISTEVA J., « Le mot, le dialogue et le roman » (1966), repris dans *Sèmeiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 146 ; ce concept sera repris et élargi par Roland Barthes et Gérard Genette à la fin des années 1960 et au début des années 1970.

43 KRISTEVA J., *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1980.

44 Elle l'est aussi pour l'œuvre de Werner Schwab (« Werner Schwab : Groteske Körper / Obszöne Stimmen », in Bernard B., Hartl L. A., Hoffmann Y. (dir.), *Aug' um Ohr. Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2002, p. 117-130, notamment p. 119-121).

45 HORNIG D., « Werner Schwab … », cit., p. 121. (« Das von Kristeva entworfene Modell liefert einen Rahmen, ein Modell oder eher eine psychische Strukturierung, einen Sozialisationstypus, der, so scheint mir, wichtige Werkzeuge für die Untersuchung der abjekten Texte und des obszönen Sprechens beisteuert. »)

46 BÖHMISCH S., *Le jeu de l'abjection…*, cit. ; et « Jelinek'sche Spiele… », cit., p. 33-45 ; BANCAUD F., *op. cit.*, p. 80-92.

47 BÖHMISCH S., « Jelinek'sche Spiele…, cit., p. 35. (« Kennzeichnend für den Jelinek'schen Schreibduktus scheint mir die spielerisch-subversive Inszenierung zu sein, die den Blick vom Abjekten zur Logik der Verwerfung verlagert, Machtstrukturen aufdeckt und feministische Repräsentationskritik leistet. »)

48 *Ibid.*, p. 35-36.

49 Nous excluons ici les essais et les traductions d'extraits de textes. La plupart des premières traductions datent des années 1990, seule la Suède « devance » la réception internationale avec la publication dès 1986 de *Pianolärarinnan* (*La Pianiste*). Peter Clar souligne cependant, dans son analyse comparative et systématique des traductions européennes de Jelinek, que le français est la première langue avec l'italien dans laquelle est traduite une œuvre de Jelinek, dès 1983 : il s'agit néanmoins d'un manuscrit pour la scène non publié, une traduction faite pour le sous-titrage d'un spectacle en langue allemande, *Clara S.*, qui fut également la première pièce de Jelinek jouée en France (mise en scène : Ulrike Ottinger le 10.07.1983 au Festival d'Avignon, traduction : Hugo Lima). Voir CLAR P., « Die Übersetzungen von Elfriede Jelineks Theatertexten », in Clar P., Schenkermayr C. (dir.), *Theatrale Grenzgänge: Jelineks Theatertexte*

in Europa, Vienne, Praesens Verlag, coll. « DISKURSE, KONTEXTE, IMPULSE », 2008, p. 13-60, ici p. 31.

50 CASANOVA Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

51 Elisabeth Kargl utilisait cet adjectif en 2004 pour qualifier la réception française de Jelinek dans son ensemble ; voir KARGL E., « Traduire le théâtre d'Elfriede Jelinek : Quelques enjeux de traduction et leurs réalisations », *Austriaca*, nº 59 (décembre 2004), p. 39-61.

52 MAYER V., KOBERG R., *Elfriede Jelinek. Un Portrait*, traduit par Laurent Cassagnau, Paris, Seuil, « Le don des langues », 2009 (original paru en 2006, chez Rowohlt).

53 HOFFMANN Y., *Elfriede Jelinek…*, cit. ; JOURDAN M., SOBOTTKE M., *op. cit.* Nous remercions ici R. Koberg pour l'entretien qu'il nous accordé le 12.06.2012, à Berlin.

54 JELINEK E., LECERF C., *op. cit.*

55 Voir l'analyse comparative et systématique de CLAR P., *op. cit.*, p. 19.

56 Genette définit le livre de poche comme « réédition à bas prix d'ouvrages anciens ou récents ayant d'abord subi l'épreuve commerciale de l'édition courante » (GENETTE G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 24).

57 DE DARAN V., « *Traduit de l'allemand (Autriche)* ». *Étude d'un transfert littéraire*, Bern, Peter Lang, coll. « Travaux Interdisciplinaires et Plurilingues », vol. 14, 2010, p. 343.

58 « Imprécatrice couronnée », *Télérama* nº 2857.

59 Qui n'est pas propre à l'éditeur français (voir CLAR P., *op. cit.*, p. 43-45).

60 JELINEK E., *Winterreise*, traduit par Sophie Herr, Paris, Seuil, 2012 (il faut dire que la pièce se présente comme un roman ou un essai, ce qui a pu contribuer à l'intérêt de la maison Seuil) ; JELINEK E., *Restoroute. Animaux.* traduit par P. Démerin et D. Hornig, Paris, Verdier, coll. « Der Doppelgänger », 2009.

61 Et c'était déjà le cas en 1996 lorsque Nathalie Reinberger faisait la première analyse de la réception française d'E. Jelinek. Si elle écrit qu'une grande partie de son œuvre a été traduite et mise en scène, alors que seules 6 traductions avaient été publiées et 4 pièces montées par des metteurs en scène français, c'est sans doute par péché d'optimisme dans le contexte de la réception internationale d'une artiste qui n'a pas encore été consacrée (REINBERGER N., « Die Rezeption Elfriede Jelineks in Frankreich », in

Bartens D., Pechmann P. (dir.), *Elfriede Jelinek: Die internationale Rezeption*, Grasse / Vienne, Literaturverlag Droschl, coll. « Dossier extra », 1997, p. 100-119, ici p. 104).

62 Dans une traduction de M. Jourdan et M. Sobottke, à paraître en 2013 chez Westphalie Verlag dans une édition bilingue.

63 LECERF C., « Elfriede Jelinek et la France. Les réactions françaises au prix Nobel 2004 », sur le site d'*Arte*, daté du 06.12.2004 : http://www.arte.tv/fr/elfriede-jelinek-et-la-france/706682,CmC =706688.html, consulté le 21 décembre 2012.

64 JELINEK E., « Pussy Riot : Chanter, danser, crier », traduit par P. Démérin et D. Hornig, *Libération*, 04.09.2012.

65 LORET Eric, « Les artistes français aphones », *Libération*, 17.08.2012.

66 KARGL E., « "La scandaleuse Autrichienne". La réception française d'Elfriede Jelinek », in Lacheny M. et Laplénie J.-F. (dir.), « *Au nom de Goethe !* » *Hommage à Gerald Stieg*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Mondes germaniques », 2009, p. 101-109, ici p. 102-103.

67 WEINMANN U., *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France : histoire d'une réception littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 245.

68 DE DARAN V., « *Traduit de l'allemand* (Autriche) »…, cit., p. 117. Par ailleurs, l'auteure distille dans cet ouvrage son inimitié pour l'œuvre d'Elfriede Jelinek et témoigne d'une incompréhension totale de l'esthétique d'Elfriede Jelinek, dont l'intention, par exemple, n'est pas d'écrire du théâtre documentaire (cf. p. 119).

69 C'est ce que constate Elisabeth Kargl, qui a consacré la 3 partie de sa thèse soutenue en 2006 à la réception dans la presse française des traductions et mises en scène françaises de Jelinek entre 1986 et 2006 (KARGL E., *Traduire le théâtre d'Elfriede Jelinek : enjeux et concrétisations*, Paris 3 / Universität Wien, 2006, thèse).

70 KARGL E., « "La scandaleuse Autrichienne"… », *op. cit.*, p. 102-103.

71 CASANOVA P., « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », Actes de la recherche en sciences sociales, nº 144, septembre 2002, p. 7-20, ici p. 18.

72 JELINEK E., *Winterreise*, op. cit. Pour cette pièce, Elfriede Jelinek a reçu en 2011 le prestigieux prix du dramaturge contemporain (Mülheimer Dramatikerpreis).

73 Voir notamment la recension de Laure Adler sur France Culture, le 24.04.2012, celle de Baptiste Liger sur France Inter, dans *Micro-Fictions* du 13.07.2012, ou encore celle de LECERF C., « Un théâtre de glace », *Le Monde des Livres*, 13.04.2012, p. 5 et TIESSET Jean-Luc, « De Schubert à Jelinek », *La Quinzaine Littéraire*, nº 1063, 16.06.2012, p. 7-8.

74 Voir notamment : CLAVEL André, « Elfriede Jelinek, kaputt », *L'Express*, 10.05.2012 et « Elfriede, génie sec », *Paris Match*, 28.05.2012.

75 Concept forgé par BARTHES R., *Sade*, *Fourier*, *Loyola* [1971], *Œuvres Complètes*, t. 3, Paris, Seuil, 2002, p. 706.

76 PASCAUD Fabienne, *Télérama*, nº 3248, 11.04.2012. Plus virulente, la critique de *L'Express* qui rappelle et relance la polémique qui suivit l'annonce de l'attribution du prix Nobel (CLAVEL A., *op. cit.*).

77 Allusion au titre d'un essai de Nancy Huston que l'écrivaine consacre à des écrivains dits nihilistes dont elle fustige un culte suspect pour le désespoir. « S'il y a un palmarès des professeurs de désespoir, parmi ceux que je connais Elfriede Jelinek caracole en tête ; personne ne la dépasse » (HOUSTON N., *Professeurs de désespoir* [2004], Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 2005, p. 251).

78 PASCAUD F., *op. cit.*

79 LIGER Baptiste, « Elfriede Jelinek : "Je le revendique : oui, je suis un auteur comique" », *Lire*, nº 405, mai 2012. À propos du comique dans son œuvre, voir notamment l'article BANOUN B., « Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks », in Schmidt-Dengler W., Sonnleitner J., Zeyringer K. (dir.), *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin, Erich Schmidt Verlag 1996, p. 285-299.

80 RÜF Isabelle, « Elfriede Jelinek entreprend un voyage au bout de l'hiver, la traversée d'une glaciation affective et politique », *Le Temps*, 05.05.2012 ; ROLLAND P., « Jelinek en mode mineur », *Le Magazine Littéraire*, nº 518, avril 2012, p. 44 ; TIESSET J.-L., « De Schubert à Jelinek », *La Quinzaine Littéraire*, nº 1063, 16.06.2012, p. 7-8.

81 « Elfriede, génie sec », *Paris Match*, 28.05.2012.

82 Voir la documentation de JANKE Pia (dir.), *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*, Salzbourg, Jung und Jung, 2002.

83 Dans *Le Mur*, *Rosamunde* ou encore *Ulrike Maria Stuart*, Elfriede Jelinek reproduit pour mieux le dénoncer ce type de discours sur l'hystérie de l'écriture féminine et convoque les voix spectrales de sujets féminins

écrivains (Ingeborg Bachmann, Sylvia Plath ou encore Marlen Haushofer dans *Le Mur*).

84 « Elfriede, génie sec », *op. cit.*

85 « Die intensivere Beschäftigung mit den schwierig zu lesenden Texten der österreichischen Autorin bleibt einem spezialisierten Publikum vorbehalten, welches vor allem im Bereich der Universitäten, also der Theater- beziehungsweise Literaturwissenschaft, als auch im Umfeld von Kultureinrichtungen, in erster Linie Theatern, zu finden ist » (CLAR P., *op. cit.*, p. 37). Voir aussi MEYER Anja, *Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse. Die Klavierspielerin und Lust im printmedialen Diskurs*, Hildesheim, Olms-Weidmann, coll. « Germanistische Texte und Studien », vol. 44, 1994, p. 6.

86 Seuil, cependant, comme la plupart des maisons d'édition françaises, refuse de communiquer sur les chiffres de vente.

87 BOURDIEU P., « Le marché des biens symboliques », *Année sociologique*, n° 22, 1971, p. 49-126, ici p. 54-55.

88 DUCAS Sylvie, « Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? », *COnTEXTES*, 7/2010 (en ligne depuis le 04 juin 2010). URL : http://contextes.revues.org/4656, consulté le 01 décembre 2012, p. 6.

89 Voir notamment : COLIN-OTTO Nicole, « Österreich, Österreicher, am Österreichsten ? La réception d'un "auteur provincial" : le théâtre d'Elfriede Jelinek en France », *Austriaca*, n° 59, 2004, p. 29-38 et KARGL E., « Traduire le théâtre… », *op. cit.*, p. 39-61.

90 Le Centre national du Théâtre (CnT) est un centre de ressource et de conseil sur le théâtre en France.

91 COLIN N., *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945. Künstlerisches Selbstverständnis im Kulturtransfer*, Bielefeld, transcript Verlag, coll. « Theater », vol. 27, 2011, p. 727. Jean-Louis Amar mit en scène *Nora* avec sa petite compagnie en mars 1999 à l'Espace culturel des Finances de Bercy et Anne Courel adapta *Méfions-nous de la nature sauvage* au Théâtre de Bourg-en-Bresse *La Vinaigrerie* (première le 11.10.1999).

92 *Je voudrais être légère*, mise en scène : Alain Fourneau, première le 29.11.2007 au Théâtre des Argonautes de Marseille ; dans le cadre du « Grand Chantier » : *Bambiland*, mise en scène : Ivica Buljan, Première le 06.2008 à la Comédie de St Etienne et *Les Adieux*, *Drames de princesses* le

06.06.2008 à la Comédie de St Etienne ; et enfin *Drames de princesses. La Jeune Fille et la Mort I* : *Blanche-Neige*, mise en scène : Olivia Sabran, première le 23.07.2008 au Festival « Nous n'irons pas à Avignon » de Vitry-sur-Seine.

93 *La Belle au Bois Dormant*, mise en scène : Elina Löwensohn, première le 30.09.2008 à Montévidéo, Marseille ; *Maladie ou femmes modernes*, mise en scène : Marie Florine Thieffry, le 07.12.2008 au Bar des Capucins, Lyon ; *Jackie*, mise en scène : Pauline Laidet, Première le 16.05.2009 au Théâtre Le Verso, Saint-Etienne.

94 Sur la même période, le CnT en recense seulement 5 pour la France ; les Archives du Spectacle, qui semblent prendre en compte l'ensemble de l'espace francophone, en recensent 11 sur les 19 trouvés. Nous n'incluons pas les spectacles étrangers invités ainsi que les lectures et installations performances. Nous avons croisé les informations fournies par le centre de recherche sur Elfriede Jelinek de l'université de Vienne, les archives des sites théâtre-contemporain.net et lesarchivesduspectacle.net, ainsi que nos propres recherches pour parvenir à ces chiffres, qui n'ont pas la prétention d'exhaustivité.

95 *Jackie*, mis en scène par Marcel Bozonnet, première le 14.9.2006 à la Maison de la Culture d'Amiens.

96 *Les Exclus*, mise en scène : Stéphanie Loïk, Première le 01.04.1994 au Théâtre Populaire de Lorraine, de Thionville. *Les Amantes*, mise en scène : Joël Jouanneau, Première le 14.03.2001 au Théâtre Le Poche de Genève (le spectacle fut représenté en France avec succès jusqu'en 2005).

97 HORNIG D., « Le théâtre d'Elfriede Jelinek. Les contours d'une esthétique », cit., p. 370.

98 *Clara* S., mis en scène par Ulrike Ottinger, fut représenté en allemand avec sous-titrage dans la Cour de la Faculté des Sciences en 1983.

99 *Die Kontrakte des Kaufmanns* (*Les Contrats du commerçant*), mis en scène par Nicolas Stemann, fut représenté en allemand avec sous-titrage dans la Cour du lycée St Joseph, première le 21 juillet 2012.

100 C'est ce qu'il ressort des statistiques effectuées par Nicole Colin pour les décennies 1980/90 et 1990/2000, disponibles sur le CD-Rom fourni dans : COLIN N., *Deutsche Dramatik…*, cit.

101 COLIN-OTTO N., « *Österreich…* », cit., p. 33.

102 KARGL E., « Traduire le théâtre… », cit, p. 39-61.

103 COLIN-OTTO N., « *Österreich…* », cit., p. 33-38.

104 *Ibid.*, p. 38.

105 Dans les données sont comptabilisées les lectures scéniques et les spectacles étrangers invités, qui à eux seuls sont plus nombreux que les mises en scène. Mais même en ne prenant en compte que les mises en scène, la France est très largement en avance sur les autres pays. Voir le tableau comparatif de SCHENKERMAYR Christian, « Die Inszenierungen und Aufführungen von Elfriede Jelineks Theatertexten », in CLAR P., SCHENKERMAYR C. (dir.), *op. cit.*, p. 61-166, ici p. 61-62.

106 Voir BONVOISIN Bérangère, « Ce qui est terriblement humain, c'est bien ce chaos… », in Banoun B., Hoffmann Y., Zeyringer K., *Dossier Elfriede Jelinek*, *europe*, n° 933-934, cit., p. 402-405.

107 Première création en France mise en scène par M. Bozonnet, 14.09.2006, Maison de la Culture d'Amiens. Autres mises en scène : Pauline Laidet (16.05.2009 au Théâtre du Verso de St Etienne), Anne Théron (13.01.2010, TAP, Poitiers). La pièce fut également représentée avec d'autres *Drames de princesses* dans une mise en scène de Matthieu Roy (TNS, 14.12.2006), dans une scène en scène d'Ivica Buljan (06.06.2008 à la Comédie de St Etienne), et dans une scène en scène de Valérie Hernandez et Michel Ducros (14.02.2012 au Théâtre Antoine Vitez d'Aix-en-Provence). Au moment où nous écrivons ces lignes, les élèves de l'ERAC de Cannes préparent un spectacle à partir d'un montage des *Drames de princesses* et de textes d'Hélène Cixous (*Drames de bitch*, première le 15 mars 2013 au festival Made in Friche n°3 à Marseille).

108 Ce qui lui vaut par ailleurs la critique d'Elisabeth KARGL : « Übersetzungegeschichte als Rezeptionsgeschichte. Zu Elfriede Jelineks *Prinzessinnendramen* und *Bambiland* in Frankreich », in : CLAR P., SCHENKERMAYR C., *op. cit.*, p. 275-303.

109 Son adaptation du roman *Les Amantes* a connu un énorme retentissement avec une tournée de quatre ans dans toute la France.

110 KARGL E., *Traduire le théâtre…*, cit., p. 563.

111 Voir le BO spécial n°2 du 19 février 2009, Ministère de l'Éducation Nationale, p. 16.

112 Voir l'analyse du canon littéraire implicite de onze manuels scolaires d'allemand effectuée par Ingeborg RabensteinMichel, « Zum Interesse eines literarischen Kernkanons im französischen DAF-Unterricht », in Hamann C.,

Hofmann M. (dir.), Kanon heute. Literaturwissenschaftliche und fachdidaktische Perspektiven, Baltmannsweiler, Schneider Verlag, 2009, p. 173-184.

113 Voir les conseils de lectures en Hypokhâgne A/L pour la rentrée 2011 sur le site du lycée du Parc à Lyon : http://lyceeduparc.fr/cms/ldp.php?name=article_parc_cms&paysage=oui&id_article=138&precedent=ulmlyon consulté le 22 décembre 2012 ; ou encore sur le site du lycée Flaubert de Rouen : http://www.lycee-flaubertrouen.fr/admin/spaw/uploads/files/ECE/travailECE12012_2013.pdf, consulté le 22 décembre 2012.

114 DE DARAN V., *Traduit de l'allemand (Autriche)…*, cit., p. 97.

115 Voir article de CLAR P., « Theatrale Grenzgänge », cit., p. 37-42.

116 Yasmin H., *Untersuchungen zur Sprach-und Kulturkritik im Erzählwerk Elfriede Jelineks: «Abgründe dort sehen zu Lehren, wo Gemeinplätze sind»*, thèse en allemand soutenue à l'université de Provence, sous la direction de Ingrid Haag, 1993.

117 Journée d'études Elfriede Jelinek, Université de Caen, 26 janvier 2007.

118 http://jelinek.hypotheses.org/, ouverture du site en novembre 2012 ; page consultée le 06 mars 2013.

AUTEURS

Delphine Klein
Doctorante Université Lumière / Lyon II
IDREF : https://www.idref.fr/19162764X

Aline Vennemann
Doctorante Université de Rennes II
IDREF : https://www.idref.fr/175411247

Une *Histoire catalane* de Paris à Venise

Agnès Morini

DOI : 10.35562/celec.104

Droits d'auteur
CC BY 4.0

TEXTE

1 Les deux textes auxquels nous avons choisi de nous intéresser sont un roman de 1627, *L'Hiacinthe. Histoire catalane*, écrit par Jean Pierre Camus évêque de Belley [1], et la traduction qu'en propose Giovan Francesco Loredano [2] sous le titre *Historia Catalana*, publiée à Venise en 1641 [3]. Dans son avertissement au lecteur, Loredano précise d'emblée :

> Ne t'étonne pas si je me suis éloigné des règles prescrites aux traducteurs. Par endroits, je me suis servi du sens, j'en ai paraphrasé d'autres et j'en ai laissé exprès de côté de nombreux autres. Seul l'embryon est de Monseigneur de Belley [4].

2 Ni l'aveu ni la profession de foi méthodologique ne doivent nous surprendre pour l'époque et au regard d'une pratique de « translation » des textes très éloignée de ce qu'est la traduction contemporaine, en particulier universitaire. Dans ce cas, pourtant, l'écart entre le texte source et sa traduction n'est pas aussi important que le laisse supposer le scrupuleux préambule de Loredano.

3 Avant de mesurer le travail de sélection – de coupe [5] – et d'« interprétation » ou de réécriture de notre traducteur, commençons par résumer le roman français. Jean Pierre Camus présente lui-même son roman en ces termes :

> Parmy les compositions des Pharmaciens, la confection d'Hiacinthe tient un rang notable ; entre les proprietez que luy communiquent les simples dont elle est assaisonnée, elle a celle-cy d'estre fort pectorale & cordiale ; mon cher Lecteur, l'Histoire que ie te presente en ce livre est une vraye confection d'Hiacinthe, car elle ne traicte que du cœur & du plus noble de ses monnemens, qui est l'Amour [6].

4 Il s'agit en réalité d'un roman qui enchaîne deux histoires exemplaires :

> Je vous expose icy deux histoires [...] afin que vous en faisiez par vostre iugement une dilection anatomique, & que vous voiez en Lascaris & Procore, & en Gaston & Hiacinthe de quelle façon il fault se prendre pour avoir de bonnes Amours & amitiez, & de quelle façon il faut eviter les mauvaises [7].

5 Ces histoires reposent sur le postulat explicite qui est revendiqué dans les deux avant-propos : il s'agit, nous dit ainsi Loredano dans son « Avertissement au lecteur », en paraphrasant l'« Avant-discours » Camus, de souligner la valeur de ceux qui sont « transplantés » en terre étrangère – où l'on voit bien que ce récit présente les traits d'un *bildungsroman* avant la lettre [8], mais il est surtout question d'asseoir sur ces bases, le long récit d'une première amitié d'exception [9], dont on verra qu'elle est en réalité, pour Loredano, autant inspirée par le récit de Camus que par la chronique vénitienne, puis le récit, plus court et redondant, d'une deuxième amitié.

6 Pour résumer la première « histoire » du roman de Camus, indiquons qu'elle met en scène Lascaris et Procore. Le premier est envoyé par son père en Italie ; le second est déjà installé en terre lombarde pour le même motif que son ami : étudier à la prestigieuse université de Pavie. Mais chemin faisant, Lascaris rencontre des Espagnols qui l'entraînent en Flandres, où il ne connaîtra que les misères des champs de bataille et la maladie. Mis à l'abri par un religieux au grand cœur, il peut se rétablir et prend la route pour l'Italie. À peine les Alpes franchies, il est attaqué par des brigands, dépouillé du peu qu'il avait (ses lettres de change et ses vêtements), jeté en prison pour vagabondage et, se souvenant que Procore n'était pas loin de là, est alors tiré de cette situation par cet ami d'enfance retrouvé. Lascaris s'installe dans la modeste chambre d'étudiant de son ami en attendant que son père lui renvoie de quoi vivre et récompenser Procore des sacrifices qu'il fait pour lui – car Procore est pauvre, du moins l'est-il en raison de la grande avarice de son père [10]. C'est le début d'une amitié qui ne se démentira que provisoirement, le temps de quelques rivalités amoureuses. La première de celles-ci s'articule autour du personnage de Pélagie : Lascaris l'aime, mais elle aime

Procore ; le premier se sent trahi, le second peine à se défendre, mais après maintes manigances de Pélagie, contrecarrées par Procore, les deux amis se réconcilient et la belle, humiliée, se rabat sur un certain Aurelio, « celuy d'entre ses poursuivans qui luy sembla le plus digne de son alliance, & le plus propre pour satisfaire ensemble à son Amour, & à sa vengeance »[11] – précisons qu'Aurelio ne tiendra pas sa promesse de venger Pélagie de son humiliation[12]. Lascaris guéri, s'éprend d'Inès, l'épouse et s'installe dans sa ville de Barcelone où Procore ne tarde pas à les rejoindre. C'est alors que ce dernier, fréquentant assidûment une librairie de la ville, tombe amoureux de la fille du patron, Engrace (Graziosa, dans le texte italien). Pour citer Camus : « Au commencement Lascaris qui faisoit des-ja le pere de famille, remontra doucement à son Amy l'extreme inegalité qui estoit entre sa naissance, sa qualité, son sang, son rang, ses biens, & son parentage, & la condition de celle qu'il aimoit[13]. » Voici donc la deuxième pomme de discorde entre Lascaris et Procore dont le père, qui désapprouve lui aussi ces amours, entre dans le jeu, menaçant son fils de tous les chatiments, insultant le père d'Engrace, lequel s'y met aussi pour séparer les amants. Procore accuse Lascaris d'avoir fait venir son père à Barcelone, d'intriguer contre lui, et les tentatives de Lascaris pour réconcilier tout le monde ne font qu'ajouter au quiproquo. Quant à Engrace, sa famille lui fait épouser un veuf, le riche, vieux et tyrannique Agesilas. Une fois encore, Lascaris et Procore se réconcilient, mais Procore, inconsolable, commence une longue vie d'errance jusqu'à la mort du père d'Engrâce et attend pendant près de seize ans la mort d'Agesilas qui lui permettrait enfin d'épouser Engrace. En réalité, celle-ci mourra sans que ce projet ne se réalise et Procore vivra de nombreuses autres années dans le chagrin et le souvenir de cette femme jusqu'à ce que, sur le tard, une fille de Lascaris, Doristelle[14], le sorte de son désespoir. Il commence par en faire son héritière, puis par favoriser ses amours avec Hiacinthe, quand il se surprend à nourrir pour elle des sentiments tout autres que « paternels »[15]. Lascaris découvre que son vieil ami est amoureux, lui fait avouer de qui[16] et lui promet alors d'agir en sorte que Hiacinthe soit éloigné et que la main de Doristelle lui revienne.

7 La deuxième amitié exemplaire que propose le roman de Camus est celle qui unit Gaston, le frère de Doristelle, à Hiacinthe, l'amant

éconduit de celle-ci, dont Gaston n'aura de cesse de défendre les intérêts, contre Procore et contre son propre père. Elle occupe environ les deux tiers du dernier Livre. Les amours fugaces mais dangereuses de Gaston et Nigella, mariée, constituent une digression au regard du récit des tentatives de Procore pour épouser Doristelle et des obstacles qu'il rencontre [17], mais c'est là l'occasion, pour Camus, de mettre en scène un guet-apens du mari jaloux contre Gaston et l'intervention de Hiacinthe pour sauver son ami, circonstances redondantes au regard de celles qui firent naître l'amitié de Lascaris et Procore… Entre temps, Procore est tué et Lascaris se convaint de la culpabilité de Hiacinthe. Il lui vouera une haine féroce jusque sur son lit de mort, lui refusant définitivement et son pardon et la main de sa fille. Les deux amants se marient peu après, de même que Gaston :

> Les deux amis vesquirent longuement en leurs mesnages benis de Dieu d'une belle linée, qui transmettra leurs noms bien avant dans la fuite des aages en la mémoire de la posterite. Leur amitié en sa confiance & en son egalité ne ceda en rien à celle que prattiquerent Lascaris & Procore parmy tant de troubles & d'orages. Elle fut aussi forte, mais elle fut plus honneste : Et comme elle fut conduitte avecque plus de moderation & de iugement, elle fut aussi comblée de plus de paix & de benedictions [18].

8 Revenant au prémbule de Loredano sur sa traduction, observons tout d'abord le travail de « réduction » qu'il opère. On s'aperçoit en premier lieu qu'un certain nombre de digressions du texte de Camus sont éliminées : par exemple, dès le début du Livre Premier, alors qu'il évoque l'arrivée de Lascaris en Flandres, Camus rappelle le rôle du duc d'Albe dans la révolte des Hollandais (« Ie renvoye le curieux à l'Histoire … » [19]) : Loredano, lui, saute le paragraphe. Autres simplifications du traducteur : la plupart des références mythologiques présentes dans le texte de Camus sont supprimées du récit vénitien : l'évocation de la victoire de Miltiade et de Thémistocle sur les Perses presqu'à la fin du Livre Premier, pour ne citer que ce cas [20]. Et d'une manière plus générale, Loredano tend à gommer les excès du texte français, leur préférant la *brevitas* toute laconique qui caractérise ses écrits. Ainsi, au début du Livre Second, alors qu'est

décrit le caractère volage de Lascaris, comparé aux butineries des abeilles, on passe de ce :

> […] suçant de divers lieux le miel de la complaisance, miel semblable à celui d'Heraclée qui, recueilli sur l'aconit, est très dangereux, & excite des vomissements & desvoyements, ou tout au moins des maux de cœur, des foiblesses, des migraines, des fievres, & et des tournoyements de teste [21]

à :

> […] suçant en divers lieux le miel de la complaisance. Miel qui, toutefois, aspergé de poison, n'apporte que fièvre, faiblesses, déplaisirs, ainsi que des étourdissements et des oppressions du cœur. [22]

9 Aussitôt après :

> Qui ne voit que ces Amourettes que les jeunes gens forment sans dessein de mariage, parmy les diverses compagnies, où ils fréquentent, sont de cette façon, puisqu'elles causent des inquiétudes, des troubles, des émotions fievreuses, mais passageres, des cajolleries, des muguetteries, & tant d'autres fatras qui se font qu'embarrasser leurs esprits, & en allanguir la vigueur, & la force [23].

devient :

> Qui ne voit que ces Amours, qui nourrissent les jeunes gens sans espoir de mariage ne causent qu'inquiétudes, que troubles et émotions ? ne faisant qu'embarrasser leurs esprits, dont ils engourdissent la vigueur et la force [24].

10 Ailleurs encore, Loredano réduit de manière draconienne les pages décrivant le caractère de Pélagie, son succès auprès de nombreux soupirants, la liberté que lui laissent ses parents de choisir le parti qui lui convient, la naissance de sa passion pour Procore et ainsi de suite. Point n'est besoin de multiplier les exemples pour comprendre qu'à ce rythme, la traduction réduise le texte source d'environ un tiers de sa longueur [25].

11 D'autant que Loredano supprime systématiquement les vers, sonnets et autres inclusions poétiques qui parsèment le texte français (et il y en a beaucoup) : parfois sans compensation, parfois en transposant en prose le sens des vers effacés – ce sont là, en particulier, les « paraphrases » auxquelles son propos liminaire se réfère. Ainsi, à la fin du Livre Premier, Camus introduit dans le récit un sonnet dont le sens est supposé rendre celui d'un « romance » récité par Procore à Lascaris, sur le thème de la reconnaissance et de la libéralité [26], et la réponse de Lascaris à Procore par un autre « romance » [27] ; pour sa part, Loredano choisit d'ignorer l'échange poétique entre les personnages et ampute le Livre de plus de trois pages, s'arrêtant à ce propos littéralement prosaïque :

> Ces indignations qui eussent éteint une petite amitié, en augmentent une grande. Et comme les forgerons se servent de l'eau pour rendre plus vive et plus ardente la flamme de leur forge, de même ces petites et délicates indignations enflamment doublement la bienveillance réciproque de ces deux amis [28].

12 Au final, cependant, malgré la mise à l'écart de quelques paragraphes digressifs, l'allègement, ici ou là, des couplets les plus lourdement moralisateurs, le limage des tournures ampoulées, la réduction en prose ou la suppression des inclusions poétiques, la traduction proposée par Loredano n'est pas aussi infidèle au texte de Camus que ne le laisse entendre son Avertissement au Lecteur. Et il reste, du roman de Camus, beaucoup plus que son « embryon ». Loredano ne sera donc pas accusé de haute trahison d'un auteur envers lequel il témoigne, en réalité, d'un respect certain.

13 Mais ce qui nous intéresse plus encore que le traitement réservé au roman français, c'est en revanche son choix et le relatif succès qu'a obtenu cette traduction, succès non négligeable, si l'on se réfère au nombre de ses rééditions : elle en a, en effet, connu au moins six entre la *princeps* (de 1641) et celle de 1670 [29]. Pourquoi ce roman-ci ? Certes, dès le premier livre, l'« ineptie » des Espagnols – nous empruntons le qualificatif à Camus – est soulignée sans ambages, justifiant les objectifs des voyages auxquels les habitants les moins rustres de la Péninsule ibérique invitent leurs rejetons, en Flandres et en Italie, pour parfaire leur éducation [30]. De tels couplets anti-espagnols [31] n'étaient sans doute pas pour déplaire au patricien

Loredano, alors très proche de la noblesse vénitienne dite « minuta » [32] et de ses chefs de file, ceux qui soutenaient la politique – menée, entre autres, par le doge Niccolò Contarini jusqu'en 1635 [33], farouchement anti-curiale et anti-espagnole, occasionellement philo-protestante – en tout cas prête à soutenir, plus ou moins discrètement, les Pays-Bas contre l'Espagne… Mais les attaques de Camus sont à la fois trop attendues, trop topiques (les remarques sur le caractère espagnol, en particulier) et trop marginales pour justifier à elles seules l'intérêt de Loredano, qui n'avait nul besoin de se réfugier derrière un Jean Pierre Camus pour se défouler, littérairement parlant, de son hostilité envers l'Espagne. Il est vrai, aussi, que l'évêque de Belley pouvait apporter à notre traducteur la caution morale attachée à sa fonction religieuse. Le libertin Loredano, fondateur d'un cénacle qui fut pendant trois décennies, le repère notoire de tout ce que Venise comptait d'intellectuels en délicatesse avec l'Église, ne manquait jamais une occasion de compenser son rôle dans la diffusion de thèses et d'écrits sulfureux par de solennelles déclarations d'orthodoxie, par des écrits propres à en prouver l'authenticité (la vie d'un pape ou une hagiographie, par exemple [34]) ou par l'accueil, parmi les Incogniti, d'ecclésiastiques ou de personnages proches des milieux romains. En réalité, la sensibilité « jeune » de Loredano – au sens politique de ce terme – explique bien plus sûrement qu'il ait pu trouver un intérêt particulier au thème central du roman de Camus, l'amitié. Il faut, pour le comprendre, rappeler dans quel contexte vénitien évolue notre patricien polygraphe et quelle place idéologique prend le concept d'amitié à Venise dans les années Vingt de son siècle (et un peu au-delà). Qu'on nous permette, pour en juger, une digression historique, un peu longue, mais indispensable à notre démonstration.

14 Il convient tout d'abord de rappeler que la République de Venise fut secouée par deux crises institutionnelles de même nature : la première à la fin du XVI^{e} siècle, la seconde en 1623-29. La crise de 1582-83 divisait deux catégories de patriciens, ceux qui souhaitaient l'élargissement des responsabilités du Sénat (une assemblée consultative émanant de l'organe législatif de la République, le Grand Conseil) [35] et qui péconisaient, de ce fait, une limitation de celles du Conseil des Dix – lequel avait peu à peu accaparé des compétences financières revenant normalement au Sénat et des

compétences criminelles qui auraient dû rester aux mains de la Quarantia (l'organe judiciaire de la République) – et ceux qui, au contraire, soutenaient l'idée d'un Conseil des Dix aux larges prérogatives [36]. C'est à cette dernière catégorie que renvoie le terme de « Vieux », tandis que les « Jeunes » étaient ceux qui s'opposaient à l'hégémonie d'un Conseil des Dix privilégiant un groupe restreint de nobles. Précisons que les Jeunes ne remettaient absolument pas en cause le caractère aristocratique du système vénitien et ne prônaient donc aucune transformation radicale de cette oligarchie, ils en craignaient juste le resserrement. Il ne s'agissait pas non plus d'un simple conflit de générations opposant « la maturité et l'instinct de conservation des nobles les plus vieux, détenteurs de positions de commandement, à l'impétuosité agressive des autres, inférieurs en âge et en expérience, impatients de les remplacer, avec des intentions innovatrices » [37]. En effet, les Vieux étaient surtout les représentants des *Case Vecchie*, les plus vieilles familles de la noblesse et aussi, souvent, les plus riches et les plus conservatrices, tandis que les Jeunes étaient membres des *Case Nove*, financièrement moins solides et politiquement plus inquiètes – encore faut-il ne pas trop réduire ce conflit à un long heurt entre deux groupes aussi schématiquement divisés. Ce sont, en tout cas, deux conceptions de la politique vénitienne qui s'affrontent lors de cette crise, ainsi que lors de la seconde, provoquée, dans les années 1623-29, par des Jeunes moins modérés que ceux réunis autour de Leonardo Donà, et sous l'égide, cette fois, de Nicolò Contarini [38]. Conceptions diverses de la distribution des pouvoirs entre les différentes institutions de la République, mais aussi quant à la politique internationale de Venise et aux limites du pouvoir d'ingérence de l'Église dans les affaires d'État. Les Vieux se montraient, en effet, des défenseurs acharnés d'une politique de neutralité et de paix qui les poussait à plus de tempérance dans les rapports avec la papauté et à une grande défiance vis-à-vis des pays protestants. Ils percevaient trop le danger des infiltrations hérétiques qui auraient pu ébranler l'unité indispensable au maintien du corps social et des institutions garantissant alors la force de l'État. Les Jeunes, pour leur part, jugeaient cette politique du *statu quo* d'un coût exorbitant et incompatible avec leur volonté de redonner de l'élan à l'économie de la Sérénissime. Au moment de l'Interdit (1605), c'étaient les Jeunes qui dominaient la scène politique vénitienne, et ils le firent

pendant une bonne partie des deux décennies suivantes. Au plan institutionnel, la crise de 1582-83 n'ayant été que partiellement résolue [39], le mécontentement des Jeunes resta latent. Par ailleurs, les plus menacés pas ce système étaient les patriciens de second rang, les plus pauvres, exclus des postes-clé du gouvernement par le monopole croissant du pouvoir des plus riches. Cette partie de la noblesse victime de l'involution économique se voyait condamnée à la misère à brève échéance [40]. Si bien qu'en 1625, des propositions de sévères mesures d'application fiscales déclenchèrent la fureur des Pauvres contre les Riches, ce conflit reproduisant, très globalement, le clivage entre Jeunes et Vieux des décennies précedentes, et l'impétuosité de leur porte-parole, Renier Zeno [41] provoqua même la dislocation progressive du clan des Jeunes : les plus modérés d'entre eux (Nicolò Contarini, entre autres, ou même Domenico Da Molino, un des patriciens les plus influents de la décennie, qui, en l'occurrence, s'était rallié au doge) craignaient par trop le désordre profond que risquaient d'engendrer les protestations libertaires des « zénistes ». Pour citer l'historien Gaetano Cozzi

> Les voix de la contestation s'étaient faites plus fortes, mêlées aux remontées de l'insupportation et des vieilles passions politiques. Les exigences soulevées par ce mouvement, malgré ses prémisses, n'étaient plus simplement d'ordre économique [...] Ou elles n'étaient, du moins, des exigences qu'indirectement économiques. On voulait le libre accès à toutes les charges et à tous les instruments du pouvoir, également parce que de ceux-ci et avec ceux-ci, on pouvait tirer des avantages à la fois politiques et financiers. Mais les questions les plus débattues par la petite noblesse concernaient l'égalité effective des droits, l'administration droite et équitable de la justice, la libération des abus électoraux [42].

15 À la fin du mois d'août 1628, fut adoptée une réforme du Conseil des Dix – dite « correction » –, qui resta très limitée : elle ne céda pas sur un point essentiel pour les Pauvres, à savoir le rééquilibrage des pouvoirs judiciaires entre le Conseil et la Quarantia, et fit la preuve de l'infériorité politique des Pauvres, mettant du même coup en lumière le bienfondé de leurs revendications. Au terme de cette bataille de clans, c'est incontestablement le groupe des Vieux (et des Riches) qui tira le mieux son épingle du jeu ; il en sortit indemne, voire renforcé. Le court dogat de Nicolò Contarini (élu le 18 janvier 1630 et emporté

par la peste au début de 1631) marqua en réalité la fin de la domination effective des Jeunes dans le gouvernement de la République [43].

16 Alors que s'annonçait la seconde des deux crises que nous venons de résumer, vers 1618-19, l'amitié entre deux nobles, Nicolò Barbarigo, à la tête d'une considérable fortune, et Marco Trevisan, dont les revenus étaient, à l'inverse, plus modestes, eut un retentissement exceptionnel en raison du contexte conflictuel dans lequel elle était, assumant une valeur très emblématique du climat politique et moral de Venise à cette période. Pour des raisons qui n'ont jamais été éclaircies, Nicolò Barbarigo avait été mis au ban de la société et, alors qu'une discussion sur lui s'était engagée dans un groupe au sein duquel se trouvait Marco Trevisan et que tous se seraient acharnés à couvrir le malheureux Barbarigo d'accusations infâmantes, Trevisan s'éleva courageusement pour le défendre. Barbarigo l'apprenant, l'en remercia. Peu à peu, les deux hommes se rapprochèrent, mais dans une société vénitienne où l'ostracisme pouvait être féroce, l'impopularité du premier eut pour effet de condamner Trevisan à la même haine. Pour autant, il ne céda pas aux injonctions de sa famille ni de tous ceux qui lui conseillaient de renier cette amitié : il préféra quitter les siens et alla s'installer chez Nicolò Barbarigo qui, non seulement l'accueillit à bras ouverts, mais encore paya ses dettes de jeu et lui assura un train de vie qu'il n'eût probablement pas pu soutenir en restant dans sa famille. Barbarigo le désigna même comme administrateur de ses biens mobiliers et immobiliers, présents et à venir [44], et testa en sa faveur, lui laissant la jouissance de tous ses biens [45]. Marco Trevisan en fit autant, à ceci près qu'il n'avait pas grand-chose à léguer… La publication des deux testaments (en 1627, pour faire taire ceux qui spéculaient sur leur contenu …) fit grand bruit. Beaucoup parièrent sur la courte durée d'une amitié de cette sorte, « inégale, au fond, dans son poids, faite, pour l'un, de sentiments très élevés, mais pour l'autre, de charges domestiques et économiques » [46]. D'autres, au contraire, virent dans cette amitié le symbole de l'harmonie retrouvée, de la fin des dissensions patriciennes – parmi eux, Paolo Sarpi [47] et son biographe, Fulgenzio Micanzio, ou Nicolò Contarini –, et de nombreux ouvrages glorifièrent bientôt cette amitié sous le nom d'« héroïque », contribuant pendant un temps à faire parler des deux amis, et ceci

bien au-delà des frontières vénitiennes [48]. Sept de ces récits furent composés par des Incogniti, simples inscrits ou membres actifs du cénacle de Loredano, mais en tout cas tous témoins de la perméabilité de ce groupe d'intellectuels à un incident qui doit son importance à l'arrière-plan des graves agitations secouant alors la classe dirigeante vénitienne [49]. En 1644, après la mort de Barbarigo, l'« eroica amicizia » n'inspira quasiment plus de commentaires, mais il est intéressant de constater que Loredano eut des contacts épistolaires, bien plus tard, avec Trevisan, alors même que celui-ci, oublié, essayait de revenir au premier plan de la chronique en faisant rééditer des opuscules sur son « aventure amicale » [50]. Enfin, comme Trevisan, Loredano eut à combattre des médisants [51] et, comme lui, il fut victime de revers de fortune [52]. Bref, la proximité idéologique de Loredano avec les Jeunes, l'intérêt suscité parmi ceux-ci (comme parmi leurs adversaires) et au sein de l'académie des Incogniti par cette « héroïque amitié », plus quelques coïncidences que nous allons relever entre cette affaire et le roman de Camus nous incitent à considérer que notre traduction pourrait bien n'être qu'un huitième récit de cette amitié issu des rangs des Incogniti, récit bien à l'abri, toutefois, de l'alibi d'une signature « transalpine ».

17 Il est certain que cette traduction est publiée de manière décalée au regard des autres ouvrages *incogniti* sur nos deux amis (tous parus entre 1626 et 1630) : elle sort bien plus tard, en 1641, mais tout de même avant la mort de Barbarigo, avant, donc, que le « soufflé ne soit retombé ». Le roman de Camus, rappelons-le, paraît en 1627 [53], c'est-à-dire que Loredano l'a eu entre les mains quand Barbarigo et Trevisan étaient au cœur de l'actualité vénitienne, et nous ne saurions croire que les coïncidences entre cette « aventure amicale » et le récit de Camus n'aient pas eu un rôle déterminant dans la décision de le traduire. Car non seulement le roman de Camus fait la part belle à un thème dont la résonance ne pouvait qu'être forte pour le vénitien Loredano en ces années-là, mais aussi développe-t-il abondamment les thèmes corollaires de la libéralité, d'une forme certaine de solidarité de classe et d'attention à l'honneur de l'autre.

18 Revenons donc à notre roman. Relevons tout d'abord que lorsque Procore porte secours à Lascaris, dévalisé, dépouillé de ses vêtements et recouvert de haillons en place de ceux-ci, puis, parce qu'il était méconnaissable, rejeté par les compatriotes auxquels il

demanda de l'aide… il lui donne des vêtements dignes de lui, il lui redonne, en somme, son apparence de gentilhomme, reconnaissant ainsi sa condition : il lui rend son existence sociale perdue [54] comme ce fut le cas pour Trevisan défenseur de Nicolò Barbarigo contre les calomnies dont il l'était l'objet, et qu'il fréquente quand tout le monde l'avait mis à l'écart. Peu après, Lascaris se fait envoyer par son père de nouvelles lettres de change, il rembourse bien sûr Procore de ce qu'il a dû débourser pour l'aider, mais surtout, il lui confie tout l'argent qu'il a en sa possession– « Une petite flotte estant arrivée à Lascaris, aussi tost il la remit toute entre les mains de Procore pour luy tesmoigner par / cette confiance le ressentiment de l'obligation qu'il luy avoit » [55] –, si bien que chacun rivalise de reconnaissance envers la générosité de l'autre : « heureuse contestation, & qui fut le fondement d'une amitié fort signalée, car deslors ils se lierent d'une telle affection, qu'il sembloit […] que ce ne fust qu'une ame en deux corps, tant leurs volontés estoient unies. » [56] Mais, surtout et plus prosaïquement, leur amitié se traduit par l'extraordinaire libéralité du riche Lascaris(-Barabrigo) avec un Procore(-Trevisan) désargenté. Voici ce qu'écrit Loredano à ce sujet :

> Il y avait […] entre eux cette différence que Lascaris, pour entretenir les plaisirs de Procore, donnait librement et abondamment de sa poche, alors que Procore ne rendait en échange que les manifestations de son respect et de son obligation, qui étaient tout ce que pouvait donner un jeune homme de bonne famille qui ne possède rien en propre et qui ne se distinguait d'un domestique qu'à ses vêtements. Et ceux qui savent qu'un des effets de l'amitié est de mettre en commun ce qu'on possède avec ceux qu'on aime, ne trouveront pas extraordinaire le geste de Lascaris ni le fait que Procore, rendant en échange de tant de courtoisie une affection cordiale et entière, ne pouvait être accusé d'ingratitude [57].

19 Cette disparité économique reproduit bien la situation de nos « amis héroïques », dont l'historien Gaetano Cozzi commente les échanges testamentaires en ces termes :

> La fusion de leurs deux volontés était donc advenue, et de la manière la plus limpide et la plus évidente, et c'était un fait qui ne pouvait pas ne pas faire sensation. Barbarigo n'en était pas le seul bénéficiaire : plus qu'à lui, c'est même à Trevisan qu'on accordait le plus

> d'attention. Dans le geste éclatant du premier se trouvait soulignée la manifestation de la gratitude plus que la générosité. Marco Trevisan, pour sa part, avait eu le courage de lui montrer estime et confiance, il l'avait ramené la tête haute dans la vie sociale, il lui avait redonné son honneur ; et Barbarigo l'en récompensait avec les moyens matériels dont il disposait [58].

20 D'autre part, on a eu l'occasion de dire que Trevisan était joueur et que Barbarigo avait réglé ses dettes, c'est aussi ce que fait le personnage de Lascaris pour son ami. Et quand Procore, qui tente de se procurer de l'argent en jouant pour moins solliciter son ami, perd le peu qu'il a et cherche vainement à se faire prêter de l'argent par d'autres, il finit par recourir encore à Lascaris [59], qui « sold[e] aussitôt la partie si promptement que Procore en rest[e] ébloui » [60]. Et il ne reçoit, en guise de sermon, que ce « doux reproche » :

> Est-il possible que Procore, qui m'est plus cher que mes yeux, ait voulu recourir à un autre ami, me faisant passer après une personne inconnue, oubliant la confiance qu'il doit avoir en ma sincérité. Dis-moi, cruel mais si aimé Procore, quelle raison as-tu eue de me traiter de cette manière [61] ?…

21 La leçon appelle une réponse de Procore d'une aussi grande amabilité [62] – et d'une longueur égale, cette joute courtoise s'étirant au final sur près de cinq pages. Ce dialogue aboutit à une conclusion du Livre Premier sur la louange de l'amitié « vraie et parfaite » [63] : « Oh ! saint nœud de l'amitié dont les liens sont si doux et si fins, qui serrent les cœurs. L'amitié est un instrument qui rend les cœurs si tendres que Lascaris et Procore, pour se réconcilier, versent d'abondantes larmes » [64]… Enfin, on l'a dit, la fidélité des deux amis leur fait aussi surmonter les querelles suscitées par leurs échecs amoureux (celui de Lascari pour conquérir Pelagia et celui de Procore pour épouser Graziosa), mais elle pousse surtout Lascari à sacrifier l'amour de sa fille Doristella pour Giacinto au désir sénile de Procore, comme il le déclare à son cher ami :

> Soyez sûr de ma volonté, tandis que j'emploierai toute mon imagination pour amener le cœur de Doristella a consentir au vôtre […]. Lascaris, oubliant qu'il était père pour se montrer ami, prit soin

> de dissoudre peu à peu l'accord entre ces deux amants (Giacinto et Doristella), afin que Doristella [...] se rende à l'amour de Procore [65].

22 Cette attitude si peu familiale de Lascaris n'est pas sans évoquer, une fois encore, celle de Barbarigo, qui, dans le fameux testament en faveur de Trevisan, ne mentionne même pas son épouse...

23 De telles coïncidences entre la fiction de Camus et l'« héroïque amitié » qui défrayait la chronique vénitienne au moment de sa parution ont sans nul doute frappé Loredano autant que nous, et nous paraissent justifier que ce dernier ait choisi d'en publier une traduction qui, en 1641, pouvait encore trouver, dans l'imaginaire vénitien d'alors, un écho bien particulier. Car la notoriété de Jean Pierre Camus n'est pas telle qu'un Loredano ait exprimé, par cette traduction, quelque aspiration à diffuser une œuvre dont le caractère extraordinaire mériterait qu'il fallût à tout prix lui faire franchir les frontières. Nous n'avons somme toute pas affaire à un cas comparable à celui des divulgateurs de Shakespeare ou de Cervantès, pour ne citer qu'eux. Ni l'autorité littéraire, ni même l'autorité morale de Camus ne peuvent rivaliser avec l'extraordinaire opportunité, pour Loredano, de se retrancher derrière la plume d'un autre pour apporter sa contribution « idéologique » au mouvement des Jeunes. Mais quand ses amis Incogniti pro-Jeunes avancent à découvert et en pleine bataille, lui le fait masqué et un peu à contre-temps. Sans doute sent-il que le vent politique est en train de tourner et préfère-t-il se réfugier dans la posture, prudente et confortable, du traducteur, signe, croyons-nous, d'une involution intellectuelle à l'aune de celle de toute l'oligarchie vénitienne en ce milieu de XVII^{e} siècle.

NOTES

1 L'édition de référence est : Paris, Pierre Billaine, 1627.

2 Patricien vénitien (1607-1661), polygraphe et fondateur de la célèbre Académie des Incogniti.

3 Nous avons travaillé sur une édition Venise, Guerigli, 1661.

4 « Non dei maravigliarti se mi sono allontanato dalle regle, che vengono prescritte a Traduttori. In alcuni luoghi mi sono servito del senso, altri ne

hò parafrasati, e molti tralasciati a belo studio. L'embrione è solamente di Monsignor di Belley. » (*op. cit.*, p. 5).

5 La traduction de Loredano réduit le texte de Camus d'un peu moins d'un tiers. La vérification statistique grossière en a été faite en prenant en compte les différences de format des deux textes, sur la base du nombre de mots moyen par page, multiplié par le nombre de pages, donc : on peut estimer à 115 « équivalent format Camus » le nombre de pages coupées par Loredano, sur les 366 du roman source.

6 *Hiacinthe*, cit., « Avant-discours ».

7 *Ibid.*

8 « Il en est des hommes comme de certains arbres qui profitent estant transplantez […]. Celuy qui a vescu en croupissant dans son foyer, & qui ne s'est point dépaïsé, a touiours quelque chose de rude & de grossier, & est semblable à ces vins qui n'ont autre default que de retenir le terroir. […] les esprits les plus lourd s'affinent & se perfectionnent par la pratique des estrangers & par les voyages. » (*Hiacinthe*, cit., L. I, p. 1-2).

9 « Io pongo queste considerazioni per capo di quest'Historia perché servono di fondamento alla stretta amicitia che contrassero due Gentil'Huomini Catalani, sopra della quale s'aggira tutto il corso di questa Narratione [Je place des considérations en préambule à cette histoire, car elles servent de fondement à l'étroite amitié que nouèrent deux gentilhommes catalans, et autour de laquelle tourne tout le récit] » (*Historia Catalana*, cit., L. I, p. 8).

10 Un épisode décrit comment Lascaris, pour sauver Procore de la prison et d'une condamnation à mort, le fait s'évader, prend sa place et s'expose de la sorte à un procès pour meurtre et à la peine capitale (Procore, joueur invétéré, a blessé mortellement un Italien dans une rixe après une partie ; Lascaris dévoile son stratagème, prouve sa propre innocence et, l'Italien ayant survécu à ses blessures, lui demande d'absoudre Procore et de faire retirer la plainte de sa famille auprès du juge…). La réciprocité des « sauvetages » scèle ainsi la réciprocité de la reconnaissance : chacun doit sa la vie à l'autre.

11 *Hiacinthe*, cit., L. II, p. 176 ; Aurelio « haveva sempre professato amicitia con Lascari, e con Procore: onde non poté giamai entrare nella sua anima la viltà di un'assassinio. […] Vedendo finalmente che questo desiderio della moglie veniva più da furore, che da ragione, si risolvé d'esser mancatore delle malvagie promesse [A. avait toujours manifesté de l'amitié pour

Lascaris et Procore, si bien qu'il ne put jamais laisser la lâcheté d'un assassinagt dans son âme. […] Voyant finalement que le désir [de vengeance] de sa femme provenait plus de sa colère que de sa raison, il se résolut à ne pas tenir ses promesses de perfidie]. » (*Historia Catalana*, cit., p. 78). Loredano écarte les deux vers finaux du Livre I de Camus, proposés en citation « Selon ce qu'a dit cet Ancien : *Les noises & debats qui naissent entre Amans, / Sont de leur amitié des renouvellements.* » (*Hiacinthe*, cit., p. 87).

12 Voir *Hiacinthe*, cit., L. III, p. 193 à 200.

13 *Hiacinthe*, cit., L. III, p. 212.

14 Le Livre IV s'ouvre sur l'évocation des enfants que Lascaris a eu d'Inès, en particulier Gaston et Doristelle. La mort d'Engrace n'est évoquée qu'après (voir p. 278).

15 « Procore appelloit desia Hiacinthe son beau-fils, parce qu'il avoit comme adopté Doristelle & Gaston, & ordinairement il les nommait ses enfans. » (*Hiacinthe*, cit., L. IV, p. 299).

16 « Un giorno, ch'egli esalava le sue passioni cantando sovra d'una Chitara si fece udire inavvedutamente da Lascari [un jour qu'il exprimait ses passions en chantant à la guitare, il fut entendu par inadvertance par Lascaris] », lequel interroge son ami sur l'identité de celle qui lui inspire cette nouvelle et surprenante passion : « Procore altrettanto infiammato di vergogna nel volto, quanto acceso d'amore nel cuore, gli soggiunse, che dalle bellezze di Doristella erano cagionati i suoi gravissimi tormenti [P. , le visage aussi rouge de honte que le cœur embrasé d'amour, ajouta que ses très graves tourments étaient causés par les beautés de D.] » (*Historia Catalana*, cit., p. 108-09).

17 Voir chez Camus, L. IV, p. 349 à 356 : « portata dall'intemperanza (benche obligata al matrimonio) senza timore del marito, e dell'honore del mondo s'innamorò […] di Gastone. Questo giovane Cavaliere, […] prendendo piacere della pena di quest'infelice, e godendo d'esser amato, le dava occasione di sperare quello, che non aveva intentione di fare, e si rendeva complice delle colpe di questa miserabile. Fu avvertito molte volte […] a guardarsi, che questa fintione non divenisse verità, ed è verisimile, che senza questi avvertimenti si fosse perduto dietro al cuore di questa perduta [portée à l'intempérance (malgré les obligations du mariage), sans crainte de son mari ni de l'honneur social, elle s'éprit de G.. Ce jeune chevalier, tirant plaisir de la peine de cette malheureuse et jouissant d'être aimé, lui donnait l'occasion d'espérer ce qu'il n'avait pas l'intention de faire et se rendait

complice des fautes de cette misérable. Il fut plusieurs fois mis en garde que cette feinte ne devienne pas réalité, et il est vraisemblable que, sans ces avertissements, il se serait perdu pour le cœur de cette femme perdue] » (*Historia Catalana*, cit., L. IV, p. 121).

18 *Hiacinthe*, cit., L. IV, p. 365.

19 *Hiacinthe*, cit., L. I, p. 7.

20 *Hiacinthe*, cit., L. I, p. 81 (cf. n. 28).

21 *Hiacinthe*, cit., L. II, p. 90-91.

22 « suggendo da diversi luoghi il miele della compiacenza. Miele però, che asperso di veleno non apporta, che febre, che debolezze, che dispiaceri, insieme con stordimenti di testa, e con oppressioni di cuore. » (*Historia Catalana*, cit., L. I, p. 41).

23 *Hiacinthe*, cit., L. II, p. 91.

24 « Chi non vede, che questi Amori, che nodriscono la gioventù senza speranza di matrimonio non causano altro, che inquietudini, che travagli, che commotioni? non facendo altro, che imbarazzar i lor spiriti inlanguidendo il vigore, e la forza. » (*Historia Catalana*, cit., L. I, p. 41).

25 Voir notre n. 5.

26 « un Romance [...] dont le sens revenait à peu pres aux paroles de ce sonnet. gratitude obligeante » (*Hiacinthe*, cit., L. II, p. 97-98).

27 « stances. reproches amiables » (*Hiacinthe*, cit., L. II, p. 82-84).

28 « Questi sdegni, che haverebbero estinta una picciola amicitia aggrandiscono una grande. E come i Fabri si servono dell'Acqua per rendere più viva, e più ardente la fiamma delle loro Fucine; così questi piccioli, e delicati sdegni infiammano doppiamente la reciproca benevolenza di questi due amici. » (*Historia Catalana*, cit., L. I, p. 39). On pouvait citer ces « Stances » avec lesquelles Lascaris, ayant perdu toute chance de conquérir Pélagie, tente de se divertir (*Hiacinthe*, cit., L. II, p. 180-181), le madrigal italien qu'il lui arrive de chanter et dont la transcription clôt le Livre Second chez Camus (*ibid.*..., p. 183), vers en outre accompagnés de commentaires qui disparaissent avec eux dans le texte de Loredano, qui referme le Livre II par une phrase (« Fece risolutione finalmente di non voler saper altro, vedendo, che'l suo male non teneva rimedio », *op. cit.*, L. II, p. 74) qui correspond, chez Camus, à « il fut resolution du desespoir, voyant que son mal estoit sans remede » (*Hiacinthe*, cit., L. II, p. 179), placée quatre pages avant la fin du Livre. Même coupe subie par : le « Sonnet. Il se plaint de sa fortune, et loüe

son Amy de bonne grace (*Hiacinthe*, cit., L. III, p. 189-190, destiné à illustrer les sentiments de Lascaris désireux de restraurer son amityié avec Procore, le sonnet en italien sensé illustrer les bons résultats de son séjour à Pavie (*Ibid.*, L. III, p. 191-192), les deux madrigaux du Livre III, p. 216 à 218 ; l'éloge funèbre d'Engrace (L. IV, p. 279-281) ; les Stances intitulées « anti-orphee » commandée par Agesilas à la mort de son épouse (*ibid.*, p. 281-285) ; le chant d'amour et de « combat de pensees » de Procore (L. IV, p. 309-313), et ainsi de suite. Les livres III et IV multiplient de manière très envahissante ces pauses poétiques.

29 Ces rééditions sont : Venezia, Guerigli, 1653 ; *ibid.*, 1656 (dans le vol. V d'une réédition des *Opere*) ; *ibid.*, 1661, puis 1662 ; Bologna, 1627 (édition signalée dans Alberto MANCINI, *Il romanzo nel Seicento: saggio di bibliografia*, in « Studi Secenteschi » XI (1970), Firenze, Olschki, p. 273) et de nouveau Venezia, Guerigli, 1670.

30 « les plus avisez font voyager leurs enfans, & les envoyent ou en Flandres pour les armes comme à un theatre de la guerre, ou en Italie pour les lettres comme en un sejour ou la paix ayant regné depuis tant d'années on a tout le loisir d'y polir les esprits » (*ibid.*, L. I, p. 4) ; Camus précise toutefois que le choix de ces deux destinations tenait aussi au fait que « les Espagnols ne se plaisent gueires qu'aux lieux où ils sont les maistres » (*ibid.*, p. 5).

31 Tel que celui-ci : « c'est un desir si naturel qu'ont tous les peuples, d'avoir des Princes Souverains de leur païs, que jamais domination estrangere n'a eté soufferte que par la force de la loy, ou plustost par la loy de la force. Ce qui faict que les Espagnols sont mal voulus dans les deux Royaumes, & le Duché qu'ils tiennent en Italie, & c'est un joug que les Siciliens, les Napolitains, & les Milanois ne portent que par contrainte. […] si en Espagne il suffit d'estre estranger pour estre appelle Gavache, qui est un nom de mocquerie & de mespris […] en Italie il suffit d'estre Espagnol ou François, pour estre l'object de la haine publicque. » (*Hiacinthe*, cit., L. I, p. 40-41).

32 La petite noblesse, ou noblesse « pauvre », partiellement identifiable avec le clan des « Jeunes », que nous évoquerons plus loin.

33 Ou de Domenico da Molino, qui était pourtant un adversaire des « Jeunes » et un proche du « vieux » doge conservateur Cornaro. Voir notre rappel historique plus avant.

34 *Vita di Alessandro Terzo…*, Venise, Sarzina, 1637, et *Vita di San Giovanni Vescovo Traguriense*, Venise, Valvasense, 1648.

35 Cette délégation (dont l'existence est attestée dès 1255) compta d'abord une soixantaine de membres au rôle consultatif et chargés des règlements concernant la navigation. Quand les affaires maritimes et commerciales prirent plus d'ampleur, ses fonctions s'étendirent à la politique extérieure et à l'administration des « colonies ». Vers 1440, le Sénat comprenait plus de 120 membres, plus la Quarantia (organe judiciaire de la République) et la Signoria (ou Minor Consiglio, à savoir les trois chefs de la Quarantia, les six conseillers du doge et le doge). Il était souverain dans les décisions de politique économique ; il organisait aussi les flottes de guerre, l'armée de terre et de mer. C'est encore lui qui supervisait la diplomatie, nommant les ambassadeurs et en recevant leurs rapports. Le Grand Conseil ou Maggior Consiglio est l'organe législatif du gouvernement vénitien. Issu de l'assemblée populaire appelée « arengo » qui existait au XII^{e} siècle à Venise, il devient, à partir de là, un conseil comptant 1000 à 1200 membres issus de la noblesse, aux compétences quasi universelles, et au sein duquel étaient choisis les conseillers du doge, les procurateurs de Saint-Marc et les autres magistrats de la République. De lui émanent la Quarantia et le Sénat, commissions nées quand le Grand Conseil passa à plus de 1300 membres et devint, de ce fait, inopérant.

36 Cette divergence de vues se manifeste le 1 octobre 1582 par le refus du Maggior Consiglio d'élire une « Zonta » (« Giunta », commission exceptionnelle pouvant être déléguée auprès du Conseil des Dix dans des situations d'urgence et pouvant compter jusqu'à 20 membres), investie de hautes charges en matière de secrets d'État et de surveillance de la Monnaie. Ce refus marquait aussi l'opposition au recours trop systématique à la Zonta (devenue quasi permanente) et qui tendait à faire du Conseil des Dix un organe trop puissant, au détriment du Sénat. Une loi est alors proposée pour redéfinir les pouvoirs du Conseil des Dix ainsi que les modalités électorales de la Zonta, mais malgré son approbation, l'élection de trois membres manquant de la Zonta le 1 janvier 1583 aboutit à un vote nul. Le 3 mai suivant, un article additionnel établit à la place de la Zonta l'institution de trois Provéditeurs à la Monnaie. La Zonta est donc abolie et les prérogatives du Sénat sont réaffirmées (en particulier en matière de finances et de politique étrangère).

37 « la maturità e l'istinto di conservazione dei nobili più anziani, detentori di posizioni direttive, all'aggressiva irruenza degli altri, minori per anni ed esperienza, impazienti di sostituirli con intenti innovatori » (BENZONI Gino, Venezia nell'età barocca, Milano, Mursia, 1973, p. 51).

38 1553-1631. Il est déjà aux côtés de Leonardo Donà et des Jeunes au tout début du siècle, et exprime les sentiments de la frange la plus intransigeante du groupe. Son accession au dogat survient juste après la guerre de Mantoue, qui confirme des faiblesses de Venise sur l'échiquier européen, succès très relatif donc, pour un clan divisé et déçu par la tournure des événements. Signalons l'ouvrage de Gaetano COZZI Consacré à ce doge, qui reste fondmental : *Il doge Nicolò Contarini : ricerche sul patriziato veneziano agli inizi del Seicento*, Venezia, Fondazione Cini, 1958.

39 À la faveur de la redéfinition de ses attributions, le Conseil des Dix accrut son pouvoir en matière pénale et mit un zèle particulier à contrôler la juridiction sur les crimes commis par les nobles. Le Conseil des Dix est secondé, depuis 1539, par trois inquisiteurs d'État chargés d'enquêter sur les conspirations et les actes secrets (Loredano occupa cette fonction). Ces inquisiteurs s'appuyaient, dans leur tâche, sur un important réseau d'espions et l'incitation à la délation (d'où la tristement célèbre Bocca del Leone du Palais des Doges…). Les procédures qu'appliquait de Conseil des Dix (délibération secrète, sans confrontation entre accusé et accusateur, sans que les incriminés puissent recourir à un défenseur) soulevaient de vives protestations. De fait, la tragique exécution d'Antonio Foscarini, ambassadeur condamné à mort, en 1622, pour haute trahison, sur de fausses accusations, justifie justifie fort les craintes de toute une partie du patriciat face à la sévérité et à l'arbitraire des décisions du puissant Conseil (fait toutefois toutefois remarquable et unique, le Conseil des Dix reconnaîtra publiquement son erreur, à la demande de N. Contarini, ami et seul défenseur de Foscarini !).

40 Il faut rappeler que les deux premières décennies du siècle furent marquées par des difficultés économiques liées au contexte européen de la période d'incubation de la guerre de Trente Ans, ainsi qu'à des transformations internes à Venise – dues aux dépenses militaires usantes et à la perte de l'hégémonie sur le commerce des épices, ainsi qu'au détournement progressif d'une partie du patriciat de l'activité marchande et maritime au bénéfice d'investissements fonciers. La concentration des richesses par des familles nobles de plus en plus accaparées par l'édification de palais ou de Villas et autres soucis somptuaires réduisait d'autant les chances de s'enrichir ou simplement de maintenir leur fortune pour les patriciens les plus démunis en capitaux. Ils ne pouvaient plus investir en propriétés terriennes ni en activités manufacturières. Comme ressources, il ne restait souvent à ces familles que certaines tâches administratives à

Venise, des charges politiques mineures en Terre Ferme. Le mode de rémunération des fonctionnaires du gouvernement vénitien tenait peu compte des dépenses réelles qu'entraînaient les charges attribuées, c'est pourquoi, faute de pouvoir supporter les frais de certaines d'entre elles, les patriciens les plus pauvres en étaient inévitablement écartés au profit des plus riches. Du reste, une sorte de rivalité dans le faste de ces dépenses s'était instaurée entre les hauts dignitaires de l'État. Il va de soi que les nobles aux revenus modestes ne pouvaient soutenir la concurrence.

41 Il s'éleva en particulier contre le doge Giovanni Cornaro et sa famille, qui violaient impunément les lois de la République, puisqu'en effet Federico, fils du doge, accepta, en 1626, la pourpre cardinalice, puis l'évêché de Vicence, et ceci bien que la jouissance de biens ecclésiastiques fût interdite aux membres du gouvernement vénitien et à leur famille. Or, dans le même temps, Carlo Querini, un patricien « pauvre » qui avait reçu en cession des privilèges de l'Église, était condamné au bannissement.

42 « si erano accentuate le voci di protesta, mescolate ai rigurgiti di insofferenza e di vecchie passioni politiche. Le istanze sollevate da quel movimento non erano, malgrado le sue premesse, semplicemente economiche [...]. O erano, perlomeno, istanze solo indirettamente economiche. Si voleva la libera accessibilità di tutti a tutte le cariche e a tutti gli strumenti di potere, anche perché da questi e con questi si potevano trarre vantaggi insieme politici e finanziari. Ma le questioni più agitate della piccola nobiltà, riguardano l'effettiva parità dei diritti, la retta ed equa amministrazione della giustizia, la liberazione dai soprusi elettorali. » (p. 368).

43 Il est vrai que le paysage politique européen avait considérablement changé au cours des trois premières décennies du Seicento et, après quelques entorses malheureuses à sa politique neutraliste, à nouveau menacée sur le front turc, Venise ne pouvait plus s'offrir le luxe de discordes internes. En effet, qu'en était-il désormais de la capacité de la Sérénissime de résister à l'encerclement étouffant de l'Espagne et des Habsbourg d'Autriche ? Quelle force pouvait-elle par ailleurs opposer aux Ottomans à la veille de la guerre de Candie ?

44 Par un acte notarié du 19 octobre 1623.

45 En mars 1626 ; réciproquement, Trevisan testa en faveur de Barbarigo, mais le legs ne pouvait être que symbolique, il ne possédait rien.

46 COZZI G., *Una vicenda della Venezia barocca. Marco Trevisan e la sua «eroica amicizia»*, in « Bollettino dell'istituto di Storia della Società e dello Stato » nº 2 (1960), Venise, p. 61-154, republié intégralement dans COZZI G., *Venezia barocca. Conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano*, Venise, Il Cardo, 1995, « Saggi », p. 327-409 ; p. 335 pour la citation que nous empruntons à cette réédition. Le très influent Domenico Da Molino fit partie de ceux qui suspectaient Trevisan d'être intéressé, et la querelle entre les deux hommes les amena devant les tribunaux. Le 3 octobre 1631, Trevisan avait déposé une plainte contre Da Molino, qu'il accusait d'intelligence avec une puissance étrangère et protestante. Il mettait aussi en cause deux académiciens Incogniti : Baldassar Bonifaccio, parce qu'il avait écrit une apologie de Da Molino, et Francesco Pona, parce qu'il avait comparé Da Molino au roi de France dans une traduction de *l'Argénis* de Barclay. Mais dans sa hargne contre Da Molino, Trevisan oubliait que ses grands admirateurs et amis Sarpi et Contarini avaient défendu la légation de Da Molino auprès de Gustave Adolphe de Suède et soutenaient ses choix en matière de politique internationale. Se réclamant des Jeunes ou des Pauvres, Trevisan faisait pourtant le jeu de l'adversaire, et c'est pourquoi la machine judiciaire qu'il avait enclenchée se retourna contre lui : Da Molino l'accusa à son tour d'entente avec des princes étrangers, et, le 29 janvier 1635, Trevisan fut banni des territoires vénitiens.

47 Lequel avait leur avait offert l'essai de Montaigne consacré à son amitié avec la Boétie, qu'il avait fait traduire par Micanzio (voir COZZI G., *op. cit.*, p. 336-337).

48 Isaac Wake, secrétaire d'ambassade à Venise, a parlé en termes si enthousiastes de cette « héroïque amitié » à Charles I, que ce dernier a voulu se faire envoyer un portrait des deux protagonistes de cette histoire ; mais, « il più curioso degli omaggi era stato la dedica all' "amicitia", ossia alla sua espressione più attuale e più alta, quella tra il Barbarigo e il Trevisan, di un libro celebre, che si pubblicava per la prima volta in Italia nel 1626, presso lo stampatore veneziano Marco Ginami: la *Historia o brevissima relatione della distruttione dell'Indie Occidentali*, di Bartolomeo de Las Casas [le plus curieux des hommages avait été la dédicace à l'"amitié", ou plus précisément à son expression la plus actuelle et la plus haute, celle entre Barbarigo et Trevisan, d'un livre célèbre qu'on publiait pour la première fois en Italie, en 1626, chez l'imprimeur M. Ginami : l'*Histoire ou le très bref récit de la destruction des Indes Occidentales*, de Bartolomeo de Las Casas] » (*ibid.*, p. 345).

49 STROZZI Giulio, *Il Barbarigo overo l'amico sollevato*, Venezia, 1628 (peut-être un seconde édition) ; Francesco PONA, *Apotheosis viventium amicorum heroicum…*, Verona, 1629 (M. Trevisan fera traduire et rééditer cet ouvrage en 1662 et 1668 sous le titre *La immortalità decretata nel parlamento degli dei a contemplatione dell'amicitia degl'illustrissimi amici heroi…*) ; BASILE Giovan Battista, in *L'amicizia incomparabile…*, Venezia, 1627, un recueil de poésies de divers auteurs ; BENAMATI Guidubaldo, *Il Trivisan, poema heroicivico*, Francfort, per il Beyer, 1630 (probablement une édition fictive) ; GATTI Alessandro, *Il breve racconto della amicizia mostruosa in perfettione* (le titre de l'édition de 1628 était en latin, et l'ouvrage fut publié traduit à Venise en 1668) ; MANZINI Luigi, *Gli amici eroi, favola tragicomica boscareccia*, Venezia, Ginammi, 1628, et, du même, *Lettera di ragguaglio e di discorso […] dell'amicitia de' Signori Nicolò Barbarigo et Marco Trivisano patritii venetiani…*, Venezia, 1629 (lettre devenue le récit officiel de l'aventure). Dans le même temps, Ludovico Zuccolo consacrait un de ses *Dialogues* au thème de l'amitié, évoquant en particulier celle qui nous concerne ici, un thème, il est vrai, prisé par la littérature humaniste… (*Il Molino, overo della amicitia scambievole fra' cittadini*, in *Dialoghi […] ne' quali con varietà d'eruditione si scoprono nuovi e vaghi pensieri filosofici, morali e politici*, Venezia, 1625), dédié à D. Da Molino, dans lequel il soutenait que « l'amitié […] était indubitablement l'élément indispensable de force et de tranquillité de l'État [L'amicizia […] era indubbiamente l'elemento indispensabile di forza e di tranquillità dello Stato] » (G. COZZI, *Op. cit.*, p. 328). En 1630, Pona publia un second recueil de vers et écrits d'auteurs divers consacrés aux deux amis : *Composizioni volgari e latine in lode degli illustrissimi sig. Nicolò Barbarigo e Marco Trevisan patritii veneti e primi fondatori della vera et heroica amicitia. Fatta dal sig. Baldassar Griffi romano*, s. l.

50 Une lettres compare leurs deux destins : « io godo ed insuperbisco che la mia Patria non habbia altro che honori per abbassarmi », une « impropria elezione » (la nomination de Loredano comme « Provveditore » à Peschiera, sa dernière charge), affirme Loredano rendant alors hommage à celui qui a su « distinguersi a dispetto della Fortuna », mais victime, lui aussi, des envieux ne pouvant « sofferire di vedere in V. E. rinovate le glorie dell'amicizia, onde co'l disprezzare quello che non conoscono, contendono il premio al merito, e niegano quelle prerogative che non vagliono ad imitare [souffrir de voir renouvelée grâce à Vôtre Excellence, les gloires de l'amitié, si bien que, méprisant ce qu'ils ne connaissent pas, ils contestent le prix du

mérite et nient ces prérogatives qu'ils ne arviennent pas à imiter] » (*Lettere del Signor Gio. Francesco Loredano…Parte Seconda…*, « Quarta impressione », Venezia, Guerigli, 1662, p. 178-179).

51 Marco Trevisan fut, à un moment donné, le seul défenseur de Loredano contre « cento soggetti ignoranti [che spendono] infami concetti per macchiare la riputazione del [suo] nome [contre des sujets ignorants qui usent d'idées infâmes pour entacher la réputation de son nom] », dans quelque polémique (*Lettere… Parte Seconda…*, cit., p. 124).

52 Il est vrai que, Loredano, qui ménageait toujours « la chèvre et le chou », entretint des liens amicaux avec l'un et l'autre des deux adversaires que furent D. Da Molino (qui mourut en 1635) et M. Trevisan (ses lettres à celui-ci sont nettement postérieures : elles renvoient au séjour de Loredano à Peschiera, époque où Trevisan et lui tentaient désespérément de revenir sur le devant de la scène). De la même façon, l'Académie des Incogniti avait accueilli, en son temps, aussi bien des admirateurs que des détracteurs de Trevisan. Peu importe au fond, si ce n'est pour observer que Loredano évolua dans un groupe de Jeunes et/ou Pauvres dont il illustre lui-même les déchirements internes.

53 La date de sortie du roman de Camus, le temps nécessaire à la traduction devant, en outre, être pris en compte, l'âge de Loredano (vingt ans à la sortie du roman, l'âge de son « noviciat » politique…) et le fait qu'il n'ait pas encore débuté en littérature (il ne publie ses *Scherzi geniali* qu'en 1632), voici des éléments qui nous laissent perplexe quant à l'édition bolonaise de 1627 de la traduction de *Hiacinthe* que mentionne A. Mancini (cf. notre n. 29).

54 « Il le faict entrer […] le dépouille de ces honteux haillons qui le couvroient, le couvre du meilleur de ses habits » (*Hiacinthe*, cit., L. I, p. 26).

55 *Ibid.*, p. 34-35.

56 *Ibid.*, p. 35 ; « Felice contesa, che fu il fondamento d'una amicitia così grande, perche d'all'hora si legarono d'una tale affettione, che parevano un'anima in due corpi, tanto erano uniti nella loro volontà. » (*Historia Catalana*, cit., L. I, p. 19) ; « Vissero qualche anno con questa intelligenza, che la lor amicitia serviva d'essempio a più saggi [ils vécurent des années avec cet accord, de sorte que leur amitié servait d'exemple aux plus sages] » (*ibid.*, p. 33).

57 « V'era […] tra di loro questa differenza, che Lascari per mantenimento de piaceri di Procore donava liberamente, e abbondantemente il suo: dove

Procore non corrispondeva Lascari, che con rispetti, e con sommissioni, ch'era tutto quello che poteva dare un figliuolo di famiglia, che non teneva nulla in suo potere, e che solamente nel vestito differiva da un servitore. / Ma chi sà, che uno de gli effetti dell'amicitia, è il far communi le proprie sostanze con coloro, che s'amano, non troverà estraordinario il procedere di Lascari, e che Procore rendendo in cambio di tanta cortesia una cordiale, ed intiera affettione, non poteva esser accusato d'ingratitudine. » (*Historia Catalana*, cit., p. 33-34).

58 « La fusione delle due volontà era dunque avvenuta, e nel modo più limpido e più evidente, ed era un fatto che non poteva non destar sensazione. A beneficiarne, però, non era solo il Barbarigo: più che a lui, anzi, si guardava al Trevisan. Nel gesto clamoroso del primo si sottolineava, più che la generosità, la manifestazione di gratitudine. Marco Trevisan invece aveva avuto il coraggio di dimostrargli stima e fiducia, l'aveva riportato a testa alta nella vita sociale, gli aveva ridato l'onore; e il Barbarigo ricambiava con i mezzi materiali di cui disponeva. » (COZZI G., *op. cit.*, p. 337).

59 Non sans quelque embarras : « ricorse benche con qualche rossore di nuovo all'amico [il recourut de nouveau à son ami, quoiqu'avec quelque rougeur] » (*Historia Catalana*, cit., p. 34).

60 « Questi [Lascari] accusandolo non della spesa, ch'egli haveva fatto, ma d'haver procurato denari da altri con dispiacere, e con interesse, mentre poteva da lui prenderne a suo piacere, saldò con tanta prontezza di subito la partita, che Procore rimase stordito » (*ibid.*).

61 « E' possibile, che Procore, ch'io tengo più caro de gl'occhi habbia voluto soccorrere ad un'altro amico posponendomi ad una persona incognita, lasciando la confidenza, che deve prendere nella mia sincerità. Dimmi crudele, ma amatissimo Procore, che occasione hai avuto di trattarmi in questa maniera ? » (*ibid.*, p. 35).

62 « La dolcezza di queste parole non potendo esser sofferita da Procore, che con incredibile confusione, rispose dell'istesso tono a quei amabili rimproveri » (*ibid.*).

63 Ces qualificatifs sont aussi ceux qui accompagnent toutes les descriptions de l'amitié idéale dans une littérature qui, au XVI^{e} s., met en avant ce thème avec, en arrière-plan, le modèle de Montaigne et La Boétie ; signalons que Sarpi fit traduire l'*Essai I* de Montaigne pour l'offrir à Marco Trevisan…

64 « O Santo nodo d'amicitia che hai lacci così dolci, e così sottili, che allacciano, e che stringono i cuori. E' veramente l'amicitia è uno stromento, che rende il cuore sì tenero, che Lascari, e Procore per conciliarsi versano copiosamente lagrime… » (*ibid.*, p. 38).

65 « Assicuratevi dunque della mia volontà, mentre impiegherò tutto il mio ingegno per portar l'animo di Doristella condiscender al vostro […]. Lascari scordandosi d'esser Padre, per dimostrarsi amico prese la carica di dissolvere a poco a poco l'intelligenze di questi due Amanti [Doristella et Giacinto]; affinche Doristella […] si rendesse facile all'Amore di Procore. » (*Historia Catalana*, cit., p. 110-111).

AUTEUR

Agnès Morini
Université Jean Monnet / Saint-Étienne
IDREF : https://www.idref.fr/055241581
ISNI : http://www.isni.org/0000000052207135

Le fils de Don Juan de José Echegaray (1892) et le modèle ibsénien

Edgard Samper

DOI : 10.35562/celec.106

Droits d'auteur
CC BY 4.0

TEXTE

1 En 1892, la suprématie qu'Echegaray exerce sur la scène espagnole reste patente, s'amplifie même avec trois pièces à l'affiche dont *Le fils de don Juan*, drame en trois actes et en prose, inspiré par l'œuvre d'Ibsen *Les Revenants*, joué au théâtre Español de Madrid, le 29 mars.

2 Les *Revenants*, pièce écrite par Ibsen en 1881 et représentée d'abord en Scandinavie puis, dès 1883, en Allemagne, obtient un très large succès malgré le scandale qu'elle provoque. En Norvège, les libraires refusent la vente de l'ouvrage estimant qu'il y avait là une satire vive d'un pasteur, porte-parole de la religion évangélique, ainsi qu'un réquisitoire contre la société. Dans de nombreux pays d'Europe, la pièce est jugée immorale, voire obscène et se voit, parfois, censurée.

3 Le cosmopolitisme de l'époque favorise la révélation progressive de la littérature scandinave en France. Victor Hugo prononce le discours d'ouverture du Congrès littéraire international qui se tient à Paris, en 1878. Dans plusieurs revues, dès 1887, les critiques essaient de retenir l'attention du public français sur le théâtre d'Ibsen, mais aussi de Strindberg, Hauptmann et Björnson. Le mouvement naturaliste, depuis la publication de L'*Assommoir* en 1877, face à l'agonie du genre théâtral en Europe dans les années 80, s'intéresse aussitôt à l'œuvre d'Ibsen qui représente indubitablement un renouveau. Le conditionnement de l'être humain, en particulier son environnement social et génétique et les recours aux acquis récents de travaux scientifiques rejoignent les études des naturalistes.

4 Les comédiens du Théâtre-Libre d'Antoine jouent *Les Revenants*, pour la première fois, le 30 mai 1890 au Théâtre Montparnasse. L'accueil du

public et des plus célèbres critiques de l'époque (Jules Lemaitre, Emile Faguet et Francisque Sarcey), tous présents à la Première, est assez froid, voire hostile [1].

5 Le « théâtre à thèse » d'Ibsen ne pénètre qu'un peu plus tard dans les pays de langue romane. Le public espagnol de ces années ne reçoit de l'étranger que des œuvres adaptées et inspirées du théâtre français. Depuis presque quinze ans, dans la Péninsule, les intellectuels se lamentent sur la pauvreté du répertoire espagnol. Manuel de la Revilla, en 1876, publie, dans *El Globo*, un article au titre révélateur : « La décadence de la scène espagnole et le devoir du gouvernement ». La même année, la Section de Littérature de l'*Ateneo* de Madrid, organise un symposium sur la question suivante : « Le théâtre espagnol se trouve-t-il en décadence ? Si tel est le cas, par quels moyens pourrait-on le régénérer [2] ? ». Enfin, Clarín, dans un de ses articles intitulé « Du théâtre », publié en 1881 dans *Solos*, souligne l'urgence d'une réforme du théâtre espagnol [3].

6 En 1892, année de la représentation de la pièce d'Echegaray, plusieurs articles posent les jalons d'une meilleure connaissance d'Ibsen auprès du public madrilène et catalan [4]. Mais ce n'est qu'en 1894 que la compagnie de l'italien Ermate Novelli, inclut, dans ses tournées, la représentation des *Revenants*, d'abord à Barcelone, puis à Madrid, le 11 avril 1894 [5].

7 La possible influence d'Ibsen sur le théâtre d'Echegaray a donné lieu à plusieurs études américaines qui ne sont pas toutes convaincantes, ne serait-ce que par leur manque d'analyse des différentes pièces considérées [6]. Toutes ces études se fondent sur des rapprochements entre les caractères des personnages et sur des effets de lumière symbolique. Gregersen a amplement démontré que l'influence directe avant *Le fils de don Juan* reste improbable pour de simples raisons de chronologie [7]. Il n'empêche que, dans plusieurs pièces d'Ibsen et d'Echegaray, la problématique posée se trouve être la même : l'esprit d'indépendance et l'individualisme des héroïnes, leur position sociale au sein du foyer, ou le déterminisme de l'hérédité. Les deux dramaturges ont vécu et ont écrit en même temps, à une époque où la vie littéraire de l'Europe est dominée par l'école naturaliste et où les travaux de Darwin, d'A. Comte et H. Spencer font partie du bagage intellectuel depuis les années 70.

8 La pièce d'Echegaray est très mal reçue par le public madrilène et par la critique en général. Le génie d'Ibsen consiste à construire une intrigue logique et équilibrée, à créer des personnages en parfaite harmonie avec le lieu de l'action et cela sans excès ni mauvais goût, sans aucune déclamation pédantesque. Echegaray, lui, a recours aux artifices du mélodrame et utilise, par exemple, un quiproquo pour nouer l'action de son drame. Lázaro, le personnage central, ne fait que délirer tout au long de la pièce et les dialogues sont, en général, creux et empreints de phraséologie. Si les dernières paroles d'Oswald constituent un véritable défi à la société et à la famille, une proclamation anarchique de liberté, celles de Lázaro ne reflètent qu'une vague aspiration idéaliste : elles ne sont que le cri d'un homme qui, avant de mourir, sombre dans la folie, expiant ainsi les fautes de son père.

9 Quinze jours après la Première du *Fils de don Juan*, persuadé d'avoir été victime d'une incompréhension générale de la critique, Don José accorde une entrevue à un journaliste de *La Correspondencia de España* afin d'éclairer en particulier les dernières répliques de sa pièce, inspirées très directement du dénouement ibsénien : « LAZARO. ¡ Mère… le soleil… le soleil !… ¡ Donne-moi le soleil ! (*il parle comme un enfant et avec un visage d'idiot*) [8] ». Cette phrase renferme, selon l'auteur, toute la leçon du drame : il s'agit d'un avertissement à la société de l'époque, mais aussi la manifestation d'un espoir possible, celui de la raison humaine bafouée par la corruption et le plaisir et qui cherche encore, dans les forces de la nature, une sorte de renaissance. Echegaray annonce donc clairement son projet d'édification du public.

10 La première grande différence que nous pouvons établir entre *Les Revenants* et *Le fils de don Juan* concerne la structure même de ces deux pièces. Comme dans presque tout le théâtre d'Echegaray, l'exposition est brève et informative. Les premières didascalies et les dialogues des six scènes de l'acte I ne nous apprennent, sur la vie et le caractère des héros, que ce qui est strictement nécessaire à l'intelligence de la pièce. Aussi, à la fin de l'acte I, le spectateur a-t-il les données essentielles de l'intrigue sans que, pour autant, il connaisse le poids du passé qui pèse sur les personnages et sur leur destin. L'exposition, pour Echegaray, doit être un moment d'attente et, dans la dynamique du spectacle, maintenir soutenu l'intérêt du

public. À la différence de la tragédie, le point de départ n'est donc pas la crise, le moment où le mécanisme tragique se déclenche. Au contraire, les personnages font allusion à des énigmes irrésolues, ici à des mystères planant sur la famille de don Juan : Timoteo, un des compagnons de ripaille du vieux séducteur, est inquiet : sa fille Carmen est fiancée à Lázaro qui, à la fin de l'acte I, revenant d'un dîner, est pris d'un malaise, premier symptôme d'une affection très grave.

11 En revanche, dans *Les Revenants* [9], l'exposition est lente et s'étire presque sur tout le premier acte. L'action tarde à s'engager car Ibsen effectue d'abord une mise en place très minutieuse des personnages et du milieu dans lequel ils évoluent. Dans les premières scènes, l'apparente harmonie qui règne dans la maison d'Hélène Alving semble immobiliser les attitudes et les rapports humains. Ce n'est qu'au moment où éclate la vérité, quand les personnages prennent conscience de leur mensonge, de leur mauvaise foi et de leur échec que le dynamisme s'installe vraiment. Si l'on compare les deux actions, leur mode d'évolution et de progression depuis l'exposition jusqu'au dénouement, on constate qu'Ibsen introduit des informations avec parcimonie, retarde le moment où se déclare le conflit ; mais dès le premier échange entre Madame Alving et le pasteur Manders, le spectateur pressent la crise. Pour Echegaray, la seule finalité du drame est son dénouement. Aussi, l'intrigue, relativement simple, se concentre-t-elle autour d'un seul personnage, Lázaro ; la tension s'accroît surtout au troisième acte et atteint le point culminant dans le paroxysme de sa démence, ce qui est loin d'être le cas dans la pièce d'Ibsen.

12 Si les trois figures centrales des *Revenants* sont Madame Alving, son fils Oswald et le pasteur Manders, Engstrand et sa fille Régine jouent également un rôle capital dans l'évolution du drame. En dehors de Lázaro, Echegaray donne peu d'épaisseur aux autres personnages qui l'entourent alors qu'Hélène Alving apparaît souvent comme la véritable héroïne de la pièce et l'infortunée Dolores, dans *Le fils de don Juan*, n'apparaît que comme son bien pâle reflet. Sa responsabilité de mère n'est évoquée qu'au cours de sa conversation avec le docteur Bermúdez [10].

13 L'agencement des situations dramatiques dans *Les Revenants* présente une grande complexité. Hélène épouse le capitaine Alving ; Engstrand, moyennant une forte compensation financière, épouse Jeanne, enceinte des œuvres d'Alving. Le capitaine et Jeanne disparus prématurément, Madame Alving cachera à son fils Oswald, la vie de débauche de son père. Quant à Engstrand, il mentira à sa fille Régine, inventant la fable du riche matelot anglais, pour justifier l'existence des 300 thalers. Elle décide de fonder un asile destiné aux enfants trouvés pour honorer la mémoire d'un mari qu'elle détestait ; lui, décide de fonder une « boîte à matelots » qui portera le nom du capitaine Alving. Ce parallélisme signifiant est reproduit entre Madame Alving et le pasteur Manders dans la mesure où chacun soutient la construction d'un édifice qui, très vite, se révèle être le symbole du mensonge social : l'un assistera l'enfance illégitime, l'autre ne sera ni plus ni moins qu'un lieu de prostitution même s'il n'est désigné que par des périphrases. Ce type de parallélisme existe aussi dans *Le fils de don Juan*, mais ne concerne que les personnages de don Juan et de Lázaro, ce qui se comprend aisément car, par atavisme, le fils reproduit une situation déjà vécue par le père : don Juan se souvient de sa jeunesse, aux bords du Guadalquivir, qui lui apparaît à travers la chevelure dénouée d'une ancienne prostituée (Paca *la tariféenne*)[11] et, dans la dernière scène de la pièce, Lázaro, exalté par l'alcool, face au même fleuve, tente d'enivrer Paca. Le modèle vient, en partie, des *Revenants* (relations Alving-Jeanne et Oswald-Régine) comme l'avait déjà remarqué, en 1895, Bernard Shaw lors de sa lecture de la pièce d'Echegaray en version anglaise[12].

14 Echegaray agence le déroulement du drame au gré de sa démonstration. Les rapports de dépendance entre les personnages sont ceux qui peuvent se former au sein d'une famille. En choisissant de faire vivre don Juan, le père de Lázaro alors que Monsieur Alving est mort, le dramaturge espagnol fonde toute sa pièce sur l'antithèse de deux vies. Nous reconnaissons, en cela, les données traditionnelles de type manichéen du genre mélodramatique[13]. Il est vrai que José Echegaray exagère à dessein le contraste entre les vices et les vertus et utilise quelques ressorts mélodramatiques comme le quiproquo engendré par l'objet théâtral par excellence qu'est, au XIX^{e} siècle, la lettre, lors de la première entrevue entre Lázaro et le docteur Bermúdez ; mais il ne fait pas appel, cette fois, aux identités

méconnues, aux péripéties, aux coups de théâtre et au « *deus ex machina* » tant attendus par le spectateur de l'époque et dont il se sert et abuse tout au long de sa carrière dramatique. Dans *Le fils de don Juan*, comme dans la plupart des mélodrames français du XIX^{e} siècle étudiés par Peter Brooks, Echegaray part nécessairement du mal : la scène primitive réunit trois vieillards libidineux et cacochymes qui relatent leurs orgies de jeunesse. Le spectateur ne doit pas ici rechercher une profondeur interne ou un conflit psychologique. Le drame va se jouer simplement sur des signes psychiques qui se nomment le vice et l'excès. Ce sont les outrances et les déséquilibres qui intéressent le dramaturge. Le style emphatique exprime les coordonnées hyperboliques de cette polarisation. Au bout du compte, au-delà de cette opposition entre la pureté et l'impureté, le négatif l'emporte, le bien ne triomphe jamais : on ne fréquente pas impunément le vice et la débauche et le libertinage du père engendre ici la folie du fils. Au dénouement, la réunion des personnages autour de Lázaro, n'annonce pas des jours meilleurs ; elle ne fait que souligner l'éclatement de la cellule familiale.

15 Pour Lázaro, comme pour les héros romantiques, la liberté n'existe pas. Il est soumis, comme eux, au déterminisme, mais, dans le drame d'Echegaray, il ne s'agit pas du déterminisme de la passion. L'héritage biologique devient la nouvelle manifestation du destin. On est loin de la vision idéalisée du *Don Juan Tenorio* de Zorrilla de 1844, repentant et sauvé par l'amour rédempteur de Doña Inés. Le Commandeur n'est plus l'exécuteur de la sentence finale, le tragique passe du ciel sur la terre et le dénouement surnaturel qui avait séduit l'imaginaire romantique se transforme en spectacle édifiant à travers la maladie et la démence de Lázaro. Est-ce à dire qu'Echegaray aspire délibérément à dépouiller le mythe de Don Juan de son auréole poétique ? Peut-on parler de subversion du mythe ? Ce qui est certain, c'est que, dans *Le fils de don Juan*, le personnage du père n'a plus rien du séducteur sacrilège ou du hors-la-loi romantique. Il se comporte comme un simple libertin jouisseur et débauché, un vieux bourgeois rongé par le remords et qui se prend pour Don Juan Tenorio comme l'indiquent plusieurs allusions dans le texte

16 Il faut dire que, depuis l'époque romantique, on assiste, en Espagne, à une reprise du thème donjuanesque mais isolé de son contexte et de

sa résonance mythique. Tout au long du XIX[e] siècle, le séducteur devient un professionnel ; le personnage de Don Juan se transforme insensiblement en un type socio-littéraire et aboutit, dans le théâtre de José Echegaray, à un pur prétexte pour poser la problématique, considérée comme naturaliste, de la déchéance progressive et fatale, de la dégénérescence physique et morale, fruit d'une sexualité effrénée. La conception héréditaire de l'aliénation, dans un registre littéraire, est devenue une mode dans la seconde moitié du XIX[e] siècle [14]. Cette doctrine qui donnait la primauté aux facteurs dits « de milieu », voulait prouver ainsi que la pathologie de l'hérédité représentait une autre forme du déterminisme darwinien [15]. La psychanalyse a démontré, depuis, l'inanité de cette argumentation [16]. Quoi qu'il en soit, même si les œuvres d'Ibsen et d'Echegaray font sourire aujourd'hui les vénérologues, il ne faut pas oublier, qu'à l'époque, les théories les plus étranges circulaient sur les « maladies honteuses » et leur transmission. Ibsen qui connaissait les romans physiologiques de Zola, inaugurés par *Thérèse Raquin* (1873) et influencés par la méthode expérimentale de Taine, avait déjà utilisé le thème de la fatalité biologique dans le personnage du docteur Rank de *Maison de poupée* (1879) lequel meurt d'avoir eu un père débauché. Il le fera, à nouveau, avec le Hedvig du *Canard sauvage*, en 1884.

17 En 1892, lorsque Echegaray écrit *Le fils de don Juan*, le cas devient clinique, plus proche de la littérature naturaliste ; les symptômes de l'étrange maladie de Lázaro (vertiges, regards vagues, hallucinations, délire verbal, idiotisme et le docteur Bermúdez est neurologue) ressemblent fort à ceux que l'on croyait être, à la fin du XIX[e] siècle, caractéristiques d'une pathologie héritée des maladies vénériennes, voire, comme dans la pièce, de simples excès génésiques. D'ailleurs, le spectateur retrouve, à plusieurs reprises – ce qui n'est pas innocent – don Juan plongé dans la lecture de *Nana* de Zola [17], livre à scandale édité en 1880, dans lequel l'héroïne, une fille de joie, sombre dans la déchéance physique après avoir vu Louis, son fils de trois ans, mourir de la petite vérole. Elle-même figure en bonne place sur l'arbre généalogique des Rougon-Macquart puisqu'elle est la fille de Gervaise, dans *L'Assommoir*.

18 Le Oswald d'Ibsen, bien que son mal ne soit pas nommé, semble atteint d'une paralysie générale et d'un ramollissement cérébral

d'origine syphilitique qu'il soigne par la morphine [18]. Il sait, depuis son séjour à Paris, que la maladie va se développer en lui comme l'avait annoncé le médecin.

19 De toute évidence, les deux dramaturges ne se contentent pas de nous présenter un exposé dogmatique : l'hérédité morbide n'est pas leur principal objet et l'interprétation purement « naturaliste » de ces deux pièces serait très restrictive. Ibsen et Echegaray restent, avant tout, des moralistes. Tous les deux infléchissent leurs œuvres dans un sens didactique et le thème de la faute et de l'expiation est omniprésent. Par ailleurs, le châtiment des péchés des parents procède, avant tout, d'une loi biblique, ainsi exprimée dans ce vieux proverbe juif : « Les parents ont mangé des raisins verts et les dents des enfants ont été agacées [19] ». Oswald et Lázaro reprennent à leur compte peu ou prou cet adage :

> OSWALD. Les péchés des pères retombent sur les enfants [20].

> BERMUDEZ [*à Lázaro*] Le fils de ce père finira très vite par devenir fou ou idiot. Fou ou idiot ! Tel est son destin [21] !

20 La pièce d'Ibsen, par conséquent, n'est pas seulement, comme on a pu le dire, une tragédie conjugale ou la condamnation de l'asservissement des femmes : elle se fonde sur le heurt entre la morale individuelle et la morale sociale. Dans celle d'Echegaray, sans doute moins noire, l'enfance douloureuse du fils malade se transforme en une rénovation d'un monde purifié, une recherche palingénésique symbolisée peu subtilement par le prénom du héros : Lázaro.

21 Cet enjeu moral transparaît aussi bien dans *Les Revenants* que dans *Le fils de don Juan* et – reconnaissons-le – le message transmis par Echegaray apparaît plus évident, mais aussi plus rudimentaire. Les deux dramaturges, par souci de présenter une réalité objective, offrent au public, dans des pièces contemporaines, un univers dit « naturaliste », mais la scène reste, pour eux, bien plus encore un jeu de signes, presque tous porteurs d'un contenu symbolique et qui ne s'intègrent pas toujours commodément dans l'action. Cette utilisation, parfois abusive, de symboles, cette dramaturgie d'idées a souvent provoqué un malaise au sein des critiques d'Ibsen et ont gêné

le spectateur espagnol. La cosmovision tragique du Suédois s'accommode mal du réalisme illusionniste des mises en scène de l'époque. À une reproduction exacte, il substitue la suggestion, l'évocation qui fait davantage appel à l'imagination du public. Ce « réalisme irréel » comme le définit Jean Cocteau dans sa préface à l'édition des *Revenants* que nous utilisons [22], souligne la signification du drame. Echegaray est l'héritier de ce mélange, à vrai dire peu cohérent, d'une thématique naturaliste et d'une esthétique symboliste. Dans les œuvres étudiées ici, l'organisation de l'espace, l'architecture temporelle, la symphonie du contraste lumière-ombre sont matérialisées par des repères constants que les indications scéniques, mentionnées par les dramaturges, traduisent le plus souvent visuellement.

22 *Le fils de don Juan* et, plus encore, *Les Revenants* portent à la scène un univers minutieusement indiqué par le discours didascalique et les dialogues. Le décor, par exemple, n'est pas un cadre vague. Il est, d'abord, la représentation topographique du lieu dramatique. Tout ce qui concerne l'époque, les lieux, l'ameublement, les objets permettent de créer l'atmosphère intime d'une maison bourgeoise. Comparons brièvement les deux didascalies initiales avant même que les personnages n'entrent en scène :

> *Une vaste pièce prenant jour sur le jardin. Porte à gauche. Deux portes à droite. Au milieu de la pièce une table ronde entourée de chaises ; sur la table des livres, revues et journaux. Au premier plan à gauche, une fenêtre devant laquelle est placée un petit sofa et une table à ouvrage. Au fond, un jardin d'hiver vitré, ouvert en baie sur la pièce. À droite du jardin d'hiver, une porte par laquelle on sort pour descendre sur la grève. Derrière les vitres, le fjord apparaît, mélancolique, à travers un voile de pluie* [23].

> *La scène représente un bureau. Décoration élégante et sévère quelque peu mondaine [...]. A la gauche du spectateur, une petite table pour que trois ou quatre personnes puissent prendre le thé : sur la table un bougeoir allumé avec un abat-jour aux couleurs claires. Autour, trois petits fauteuils. A droite une table à écrire, mais pas trop grande, massive et sévère : derrière, une chaise ou un fauteuil de bureau. A côté de la table un grand fauteuil ou mieux une chaise longue. Sur la table un quinquet allumé avec un abat-jour sombre. Toujours sur la table, un*

> *cadre avec la photographie de Carmen. A gauche, au premier plan, un balcon ; à droite, une cheminée et un feu très vif ; sur le côté, un grand pare-feu portable. Aux portes et fenêtres, des rideaux épais et sévères […]. Il fait nuit* [24].

23 Les deux lieux indiquent, avec un maximum de vérité, le statut social des personnages et ces salons cossus, abondamment meublés dans le texte d'Echegaray, nous font déjà découvrir le petit monde étouffant de la province norvégienne et espagnole. Dans la pièce d'Echegaray, la sévérité du décor (quatre occurrences), la symétrie hiératique de l'ameublement et les effets de demi-nuit localisent les activités des personnages (Lázaro est écrivain), compartimentent l'espace scénique et accentuent l'impression d'ordre moral qui règne hypocritement dans cette famille.

24 Le fjord qui se devine derrière la baie vitrée et le ciel toujours couvert, dans la pièce d'Ibsen, déterminent en grande partie l'état d'âme des personnages. Ce paysage en toile de fond a, en outre, d'autres fonctions et d'autres valeurs : par son aspect pictural, il rappelle que Oswald est un artiste, que la vérité des personnages, comme les rayons du soleil suédois, ne filtre que très rarement à travers la brume épaisse ; il permet aussi aux spectateurs de voir, derrière les vitres du jardin d'hiver, d'une part, l'incendie purificateur qui va ravager l'orphelinat [25], d'autre part, à la fin du drame, l'aube naissante et le fameux soleil qui, dans une sorte de hiérophanie, rend à Oswald la grâce et, peut-être, l'espoir, à moins qu'il ne s'agisse que de l'image trompeuse de la vérité, c'est-à-dire un pur mirage :

> *[…] Le soleil se lève. Au fond du paysage, les montagnes et la plaine resplendissent des rayons du matin.*

> OSWALD. *Immobile dans son fauteuil, il tourne le dos au fond de la scène ; soudain, il prononce ces paroles.* : Mère, donne-moi le soleil [26].

25 Il est donc clair que l'espace prend une valeur symbolique et participe de l'efficacité dramatique. Dans le troisième acte du *Fils de don Juan*, le décor a changé : nous sommes maintenant dans la propriété de Juan, en Andalousie, aux bords du Guadalquivir : « *[…] Il reste encore quelques divans, le tapis et plusieurs objets artistiques […]. A gauche un*

sofa […]. C'est la nuit : le ciel est bleu et étoilé : au fur et à mesure que le temps passe on perçoit les lumières de l'aube [27] ». Le spectateur sait fort bien que ce lieu, situé près de Séville afin de renouer avec le mythe de Don Juan, a connu les orgies et les ripailles du père de Lázaro et de ses acolytes et qu'il en garde les marques. L'espace prend l'aspect d'un personnage muet, témoin et reflet du vice.

26 Nous aurions aussi beaucoup à apprendre d'une étude détaillée sur la temporalité dans les deux pièces. Si, comme le démontre Micheline Sauvage dans son livre sur le mythe de Don Juan, le personnage refuse de considérer le futur [28], Oswald et Lázaro sont, eux, victimes d'un passé lourd de fautes qui pèse de tout son poids, les contraint à entretenir des rapports cruels avec les autres personnages, les condamne à un immobilisme qui les paralyse peu à peu et oriente le déroulement du drame. À première vue, la représentation du temps dans *Les Revenants* et dans *Le fils de don Juan* semble relativement simple : la succession des trois actes nous apprend que, dans les deux cas, l'action se déroule en moins de vingt-quatre heures. Entre les actes, les événements survenus n'ont que peu d'importance. En revanche, nous assistons tout au long de ces drames à la reconstitution d'un passé antérieur au lever de rideau, effectuée à l'aide de nombreux renseignements fournis par les personnages principaux. Le présent n'est conflictuel que dans la mesure où le temps du souvenir engage les êtres sur une pente fatale. Le passé de Monsieur Alving et de Juan se découvre et s'éclaire en même temps que les événements se précipitent. Hélène Alving et Dolores ont éloigné leur fils de la maison familiale (Oswald et Lázaro ont fait leurs études en France) dès la découverte de l'adultère paternel. Elles feront appel, par la suite, l'une au pasteur Manders, l'autre au docteur Bermúdez afin de connaître la vérité sur les origines de la maladie des deux jeunes hommes. Malgré leur longue absence, Oswald et Lázaro se souviennent de leur enfance et répètent des scènes vécues par leur père : Lázaro avec Paca [29] et Oswald, inconsciemment, en tombant amoureux de Régine qui travaille comme suivante chez Madame Alving et finira par se livrer à la prostitution plutôt que de commettre un inceste puisqu'elle est, en réalité, la fille illégitime du capitaine Alving.

27 Le drame qui se joue devant nous est aussi constamment doublé par l'évocation d'autres drames appartenant au passé et qui sont rappelés

par la parole. Il est vrai qu'en déplaçant le lieu de l'action en Andalousie, dans l'acte III et en faisant revivre à Lázaro des scènes décrites par son père dans l'acte I, José Echegaray utilise une technique plutôt narrative et son dénouement perd en efficacité comparé à celui de la pièce d'Ibsen. Cependant, il faut remarquer que le spectateur ne passe pas subitement de l'ignorance à la connaissance dans les scènes finales. L'anagnorèse mélodramatique n'a pas cours ici et la catastrophe ne vise pas à rétablir, *in fine*, l'ordre. Echegaray et Ibsen ne nous présentent pas le passé au départ, comme une sorte de prologue au drame. Il nous est révélé graduellement et fait partie intégrante de l'action. Au bout du compte, le Père ne joue qu'un rôle symbolique dans *Le fils de don Juan* : il est l'agent de ce passé. Sans vouloir établir une comparaison esthétique entre les deux drames, force est de constater que la supériorité de la dramaturgie ibsénienne a son origine dans le fait que les « Revenants » ne représentent pas seulement ce passé-là. Le pluriel utilisé par Ibsen est révélateur. Les fantômes qui surgissent se nomment aussi : conformisme, étroitesse d'esprit, préjugés petits-bourgeois et vieilles idées conservatrices. Madame Alving restera leur prisonnière jusqu'à la fin.

28 On conçoit dès lors que la hardiesse du dénouement dans la pièce d'Ibsen et, dans une certaine mesure, dans celle d'Echegaray, ait pu choquer le public de l'époque, bousculer ses habitudes et lui déplaire [30]. De toute évidence, il s'agit bien là d'un théâtre « à thèse » qui met en cause la morale sociale. Les critiques du temps soulignent surtout les différences qui séparent le drame espagnol de son modèle norvégien [31]. Nous avons essayé de montrer qu'il existait aussi une parenté, même si l'exécution et la portée restent dissemblables. L'objectif d'Echegaray est didactique et vise à condamner les mœurs dissolues de son temps sans remettre en cause l'harmonie d'une société. Il prône une réforme morale restituant leur valeur souveraine à l'amour et à la famille. Son don Juan n'est plus un pécheur dont l'âme est en danger ; il est celui qui menace la cellule de base d'une société : son châtiment ne dépend plus de Dieu, mais de la communauté dont il a ébranlé les règles. Ibsen, lui, ne conçoit pas la morale comme une simple sauvegarde de l'ordre social établi et met à nu l'égoïsme, l'hypocrisie et le mensonge d'une bourgeoisie libérale qui se voile la face et dont le mythe essentiel se fonde justement sur

cette harmonie entre les hommes. Individu et société demeurent irréconciliables.

29 *Le fils de don Juan* n'attira pas les masses et n'eut même pas un succès d'estime. Comme le théâtre de la Restauration, plus que tout autre genre, restait tributaire du public, le dramaturge qui répugnait en outre à l'esprit de système, se garda bien de renouveler cette expérience malheureuse et ne s'aventura plus jamais à représenter une pièce tant soi peu influencée par le modèle ibsénien. Emilia Pardo Bazán qui reconnaissait les défauts littéraires d'Echegaray, mais aussi son don de subjuguer le spectateur, s'en réjouissait en affirmant : « cet arrangement des *Revenants* d'Ibsen, reçu froidement, l'a préservé à jamais du mal d'Ibsénisme [32]. »

NOTES

1 Voir DIKKA REQUE A., Trois auteurs dramatiques scandinaves Ibsen, Björnson, Strindberg devant la critique française (1889-1901), Paris, Champion, 1930. On consultera également les travaux de Yves Chevrel sur Ibsen : les différentes éditions des œuvres théâtrales ainsi que « Le discours de la critique sur les œuvres étrangères : littérature comparée, esthétique de la réception et histoire littéraire nationale », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1/3, 1989, p. 336-352 et « Les études de réception », Brunel, P. ; Chevrel, Y. (eds), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p. 177-214 (avec une bibliographie, p. 213-214).

2 ALCALA GALIANO Antonio, Revista Contemporánea, II, 1877, p. 482 et, dans la même revue : Demetrio Araujo, IX, 1877, p. 90-108 et p. 229-244 : « El teatro español contemporáneo y su decadencia ». Les deux hommes avaient participé au symposium de l'Ateneo.

3 Voir l'édition de *Solos*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 50-64. Pour une rénovation du genre théâtral en Espagne, cf. G. SANCHEZ Roberto, « Clarín y el romanticismo teatral: examen de una afición », *Hispanic Review*, Pensilvania, 1963, p. 216-228.

4 BENAVENTE Jacinto, « Ibsen », *La España Moderna*, XXXVIII, 1892, p. 201-206, qui pense que ce théâtre ne connaîtra qu'un succès passager en Espagne ; Fernández Villegas parle aussi d'Ibsen dans un article sur Galdós : « Impresiones literarias: *Realidad*, de Galdós », *La España Moderna*, XL, 1892,

p. 195 ; PASSARGE L., « Enrique Ibsen », *La España Moderna* », XLIV, 1892, p. 121-130. La même revue propose à ses lecteurs, d'août à novembre 1892, trois œuvres de Ibsen : « *Casa de muñecas* », XLIV, p. 131-170 ; « *Los aparecidos* », XLV, p. 150-165 et XLVI, p. 18-65 ; « *Hedda Gabler* », XLVII, p. 57111. Voir également l'article de José Ortega Munilla, « Los dramas de Ibsen », *El Lunes del Imparcial* du 11-1-1892. Pour Barcelone, sur *Un enemigo del pueblo* : un article de Juan Maragall, dans *El Diario de Barcelona*, 10-12-1892.

5 Voir les critiques négatives dans les jours qui suivirent la représentation : *La Epoca* du 12 avril 1894 et *La Correspondencia de España* du 13. La pièce ne sera rejouée qu'en 1896, toujours en italien et par la même troupe : cf. l'article de López Ballesteros dans *La Correspondencia de España* du 13 avril 1896 et celui de Mariano de Cavia dans *El Imparcial* du 16 avril 1896.

6 GOLDBERG I., *Don José Echegaray* : A *study in Modern Spanish Drama*, unpublished doctoral dissertation, Harvard University, 1912, p. 197 et *The Drama of Transition*, Cincinnati, 1922, p. 67-71 et R.L, Kennedy, « The Indebteness of Echegaray to Ibsen », *Sewanee Review*, New York, 1926, XXXIV, p. 402-415.

7 *Ibsen and Spain*, New York-Cambridge, Harvard University Press, 1936, ch. VIII : « Ibsenian parallels in the modern spanish theater », p. 118-175 et dans un article : « Ibsen and Echegaray », *Hispanic Review*, 1933, I, p. 338-340.

8 *La Correspondencia de España* du 13 avril 1892.

9 Nous avons utilisé l'édition française du « Livre de Poche », Paris, 1961, nº 1311. Désormais, nos notes renverront à cette édition.

10 Acte II, scène V, p. 58-60.

11 Voir p. 14-16.

12 Cf. *The Collected works of Bernard Shaw*, New York, W.M. Wise, 1931, vol. XXIII, p. 104-112 : « Spanish Tragedy and English Farce ».

13 Voir BROOKS Peter, « Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame », *Poétique*, nº 19, Paris, Seuil, 1974, p. 340 et THOMASSEAU Jean-Marie, *Le mélodrame*, Paris, PUF, 1984, coll. « Que sais-je ? », nº 2151.

14 Voir GRANJEL Luis S., « El médico galdosiano », *Baroja y otras figuras del 98*, Madrid, Guadarrama, 1960, p. 245-269. La Science ignora le mécanisme fondamental de l'hérédité jusqu'en 1900 grâce à la découverte des lois de Mendel.

15 En ce qui concerne l'intérêt général pour le darwinisme à l'époque, voir NUÑEZ RUIZ Diego, « La presencia del evolucionismo en el pensamiento español decimonónico », *La mentalidad positiva en España: desarrollo y crisis*, Tucar Ediciones, p. 167-198 et, du même auteur, *La crisis de fin de siglo: Ideología y literatura*, Barcelona, Ariel, p. 42-45. José Echegaray avait écrit le prologue de l'ouvrage de Rafael García Alvarez, professeur d'Histoire Naturelle à Grenade et l'un des plus ardents défenseurs du darwinisme sous la Restauration : *Estudios sobre el transformismo*, Granada, Imp. de F. Ventura Sabatell, 1883. D'autre part, nous avons remarqué la présence de l'œuvre fondamentale de Darwin dans la bibliothèque personnelle d'Echegaray, conservée à l'Académie des Sciences de Madrid (cote 5573, don de J. Echegaray) : Charles Darwin, *El origen de las especies por medio de la selección natural o la conservación de las razas, favorecidas en la lucha por la existencia*, Madrid, Biblioteca Pelayo, 1877.

16 Cf. DUPEU Jean-Marc, « Freud et la dégénérescence », *Diogène*, Paris, Gallimard, 1977, nº 97, p. 54-75.

17 *El hijo…*, p. 38, 40, 42-43.

18 *Les Revenants*, p. 282-283.

19 *Jérémie*, XXXI, 29 et *Ezéchiel*, XVIII, 2.

20 *Les Revenants*, p. 243.

21 *El hijo…*, p. 52.

22 *Les Revenants*, éd. cit., préface de J. Cocteau, « à cheval sur le réel et le rêve », 9 octobre 1960, p. 5.

23 *Ibid.*, p. 162.

24 *El hijo…*, p. 9.

25 *Les Revenants*, p. 257 (fin de l'acte II).

26 *Ibid.*, p. 285.

27 *El hijo…*, p. 67.

28 SAUVAGE Micheline, *Le cas Don Juan*, Paris, Le Seuil, 1953, chap. III. Voir aussi : ROUSSET Jean, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1976, p. 100-101.

29 *El hijo…*, p. 90-91.

30 On peut ici penser à ce que Michel Foucault appelle les conditions historiques de possibilité du discours. Il dit « […] on ne peut pas parler à

n'importe quelle époque de n'importe quoi » (*L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, coll. « Bibliothèque des Idées », p. 61).

31 Nous avons déjà parlé des critiques espagnols. Les critiques français eurent les mêmes réactions : PORCHER Jacques, « Un rival d'Ibsen : M. José Echegaray », *Revue Bleue*, nº 6, t. IV, 19 octobre 1895, p. 500-505 ; GASSIER Alfred, *Le Théâtre espagnol*, Paris, Ollendorff, 1898, p. 280 et, plus tard, CURZON Henri (de), *Le théâtre de José Echegaray. Etude analytique*, Paris, Librairie Fischbacher, 1912, p. 93 et PITOLLET Camille, « Echegaray et Ibsen », *Bulletin de la Société d'Etudes des Professeurs de Langues Méridionales*, Paris-Carcassonne, 1934, XXIX, p. 41-43.

32 Dans « Le drame espagnol actuel », *Revue des revues*, 1 avril 1899, p. 57-66. Pour le théâtre d'Ibsen vu par la Pardo Bazán, voir : CLEMESSY Nelly, *Emilia Pardo Bazán romancière*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973, t. I, p. 166.

AUTEUR

Edgard Samper
Université Jean Monnet / Saint-Étienne
IDREF : https://www.idref.fr/073380628
ISNI : http://www.isni.org/0000000077319512
BNF : https://data.bnf.fr/fr/15577535

Traduction, réception et construction critique

L'image de Francisco de Quevedo à l'étranger

Rafaèle Audoubert

DOI : 10.35562/celec.108

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Un auteur diffusé et ignoré
Un auteur encensé et critiqué
Un auteur manipulé

TEXTE

1 « Francisco de Quevedo est un auteur considéré comme un classique de la littérature espagnole » ; affirmer cela est juste, mais que signifie précisément cette assertion ? Surtout, que signifie-t-elle quand elle est, comme dans notre cas, formulée depuis l'étranger, c'est-à-dire hors d'Espagne ? Elle implique d'abord que l'écrivain dont nous parlons est perçu comme l'auteur d'une production de qualité, digne de faire partie du patrimoine culturel de son pays tel qu'il est perçu dans le reste de l'Europe, voire du monde. Il est donc ici question de la façon dont l'étranger perçoit Quevedo, de l'image qui se dégage, en particulier hors d'Espagne, de sa personne et de ses écrits. Cette assertion implique aussi que l'œuvre de Francisco de Quevedo s'inscrive dans un système de valeurs esthétiques : pour être « un classique », il faut correspondre à des normes, des attentes, faire partie d'un mouvement ou au contraire créer le sien, parfois à contre-courant de son époque. Or, ce qui nous intéresse dans le cas de Quevedo c'est que cette corrélation entre l'œuvre et les attentes de son public est particulièrement complexe : elle change tout au long des siècles et elle peut aussi être différente selon que l'on s'intéresse à tel ou tel écrit de notre auteur. Sa production est en

effet multiforme, depuis la satire jusqu'au poème à teneur morale, depuis la prose picaresque jusqu'au théâtre de cour[1]. Surtout, comme nous l'avons dit, elle connaît une fortune variable au cours des siècles : ne serait-ce qu'en France, certains écrits de Quevedo sont traduits dès le XVII^{e} siècle[2] et sont abondamment retraduits, réédités, diffusés ; pourtant, l'ensemble de son œuvre ne rencontre pas un sort semblable et surtout, à partir du XIX^{e} siècle, l'auteur espagnol cesse pratiquement d'être diffusé en France hors des cercles hispanistes ou, pour le moins, érudits. Nous nous proposons d'observer de manière plus précise ce qu'il advient, au cours des siècles, de l'œuvre de Quevedo hors d'Espagne : nous verrons quel succès elle connaît, quelles périodes d'oubli elle rencontre, comment elle est perçue et interprétée dans des pays aussi différents que la France, l'Allemagne, le Royaume-Uni, l'Italie, la Hollande, les États-Unis, l'Amérique en général… surtout, nous nous interrogerons sur les raisons de telles variations. Nous pensons que l'aspect protéiforme de la production littéraire de Quevedo peut contribuer à expliquer les grandes variations dans l'ampleur et l'intensité de sa diffusion, mais aussi dans la nature des avis qu'elle fait naître. Nous tenterons de montrer que la versatilité de ces avis tout au long de l'Histoire ne correspond pas seulement aux caractéristiques des pays récepteurs : nous pensons qu'il existe une sorte de prédisposition de l'œuvre quévédienne à de multiples interprétations, que sa variété permet à chaque époque ou à chaque pays de la recevoir et de l'utiliser à sa manière.

Un auteur diffusé et ignoré

2 Afin de mieux comprendre la façon dont l'œuvre de Quevedo est perçue hors d'Espagne, il faut commencer par se demander quand ses écrits sont traduits dans les différents pays d'Europe où la culture espagnole est diffusée. Quant au Nouveau Monde, si les livres européens y arrivent assez rapidement, c'est uniquement entre les mains des érudits ainsi que dans les bibliothèques des monastères : ainsi ne peut-on pas parler de diffusion avant les XIX^{e} et XX^{e} siècles, et nous reviendrons donc plus loin sur la réception de Quevedo en Amérique Latine et aux États-Unis… En ce qui concerne l'Europe, on constate une diffusion très inégale de ses œuvres selon les pays et les titres. La traduction de certains de ses écrits est très précoce :

rappelons que les *Sueños*, publiés en Espagne en 1627, sont traduits et publiés en France dès 1632. Il s'agit d'un recueil de « visions » en prose, dans lesquelles le narrateur rapporte notamment ses rencontres avec différents personnages, représentant divers types sociaux dont il se moque, depuis le médecin charlatan jusqu'au mari trompé, en passant par le Juif ou la vieille entremetteuse. Cette œuvre reprend des éléments alors traditionnels de la satire sociale, dans un style conceptiste particulièrement riche et complexe, mélange qui explique selon toute vraisemblance son grand succès. Ce recueil est en effet rapidement diffusé dans toute l'Europe : après la version française de 1632, il paraît à son tour en version allemande, anglaise et hollandaise, respectivement pour chaque pays en 1639, 1640 et 1641. Quant au *Buscón*, roman publié en Espagne en 1626, il est traduit et publié en France dès 1633, et en 1634 en Italie. Il rapporte à la première personne les aventures de Pablos, une sorte d'aventurier, avatar peut être parodique du héros picaresque, ce qui rattache l'œuvre à un genre à succès dans l'Europe de l'époque. Avant la fin du XVII^{e} siècle, la plupart des pays européens connaissent des traductions de cette œuvre. À eux deux, ce que l'on peut alors appeler deux succès éditoriaux sont réédités pas moins de 70 fois en Italie avant la fin du XVIII^{e} siècle, presque 100 fois en France pour la même période, autant de fois en Hollande, 137 fois en Angleterre et 147 en Allemagne [3].

3 Cependant, s'il s'agit là de deux œuvres majeures de notre auteur, elles ne constituent qu'une toute petite facette de sa production : ni ses poèmes, ni ses écrits politiques, ni son théâtre ni ses œuvres religieuses ne rencontrent un tel succès hors d'Espagne. À titre d'exemple, précisons qu'il faut attendre le XIX^{e} siècle pour trouver les premières traductions françaises des poèmes quévédiens, alors qu'ils circulent en très grand nombre et dès leur création dans leur pays d'origine. Hors d'Espagne, la diffusion de ces écrits est très réduite : toujours pour la France, c'est seulement à partir de la deuxième moitié du XX^{e} siècle que sont publiées les premières anthologies de poèmes traduits [4]. Quant à l'Allemagne, alors qu'on y trouve, dès 1640, des traductions des *Sueños*, on n'y diffuse en allemand la poésie quévédienne qu'à partir des années 1980. Difficulté d'interprétation et de traduction d'œuvres en vers contre succès d'œuvres en prose rattachées à des genres à la mode ? Sans doute, mais cela n'explique

qu'en partie le grand décalage que l'on remarque entre la diffusion des *Sueños* ou du *Buscón* et la relative confidentialité de la poésie quévédienne. Quant au théâtre, aux écrits politiques et philosophiques en prose, sans doute leur ancrage dans un contexte spatial particulier et la difficulté de leur abord sont-ils en partie à l'origine du peu d'intérêt qu'ils suscitent tout d'abord hors d'Espagne. Cependant, nous croyons aussi que Quevedo, très vite connu comme l'auteur des *Sueños* et du *Buscón*, souffre, à l'étranger, de cette catégorisation, de cette image d'écrivain satirique, aigri par son époque, mais finalement peu sérieux, dont il n'est pas intéressant, d'un point de vue de la rentabilité éditoriale, de publier des écrits d'apparence moins légère. Paradoxalement, nous allons le voir par la suite, c'est pourtant le visage multiple de cette œuvre qui sert dans le même temps à adapter le propos de Quevedo à différentes nécessités contextuelles, nationales ou temporelles. Nous reviendrons sur ce point plus tard, mais poursuivons d'abord avec la réception de l'œuvre quévédienne : que disent d'elle les critiques étrangers au cours des siècles ?

Un auteur encensé et critiqué

4 Au sujet de Quevedo, si l'Espagne produit, dès 1663, la première d'une série de biographies consacrées à l'auteur, ce type de travail n'apparaît pas à l'étranger avant la fin du XIX^{e} siècle. Commençons par nous intéresser à cette première étape de travail d'érudits au sujet de Quevedo. On ne peut pas encore parler de travail critique mais plutôt d'une biographie romancée, dont la valeur scientifique directe est certes faible, mais qui fait de l'écrivain Quevedo un personnage national, fondant ainsi une image qui sera par la suite exportée dans toute l'Europe et dans le monde, avant d'être contestée et nuancée. En 1663, un abbé napolitain installé à Madrid, Pablo de Tarsia, publie une biographie de notre auteur souvent si peu fidèle à la réalité que les critiques actuels n'hésitent pas à parler à son sujet d'« hagiographie [5] ». À partir de la fin du XVII^{e} siècle, Quevedo est déjà, aux yeux de ses contemporains, une légende dont nous allons ici prendre le temps d'énumérer certains aspects qui nous semblent amusants. D'après Pablo de Tarsia et pour toute la culture populaire espagnole après lui, Quevedo est un génie et, surtout, un bretteur qui rencontre mille aventures au cours de sa vie. La légende ainsi

construite veut que cet enfant doué devienne docteur en théologie dès l'âge de quatorze ans, mais abandonne bientôt l'Espagne, quelques années plus tard, pour fuir les conséquences malheureuses d'un duel à l'épée. En effet, selon Tarsia, Quevedo aurait tué quelqu'un en duel, ce qui l'aurait obligé à fuir en Italie… le plus intéressant pour nous réside dans les circonstances de ce supposé duel : il aurait eu pour objet de défendre l'honneur d'une dame et il se serait tenu un jeudi Saint, comble du péché pour l'Espagne catholique d'alors. À travers cette anecdote, très vraisemblablement inventée, Quevedo apparaît donc comme sensible à l'honneur, certes, mais aussi comme marqué par un destin sombre, qui relève de la malédiction. Nous employons ce mot à dessein car, entre autres légendes circulant à son sujet, la tradition (issue de la biographie-hagiographie de Tarsia) veut que Quevedo ait été enterré avec des éperons d'or très précieux, éveillant la convoitise des voleurs, mais que quiconque ait essayé de s'en emparer soit mort peu après, comme poursuivi par un mauvais sort [6]. C'est cette image ou des variations très proches de celle-ci, centrées sur le personnage plus que sur les œuvres, qui persiste dans toute l'Espagne et l'Europe pendant des siècles.

5 Le travail des critiques ne commence à proprement parler qu'à la fin du XIX[e] siècle, avec l'ouvrage fondateur du français Ernest Mérimée : *Essai sur la vie et les œuvres de Francisco de Quevedo* [7]. Cette première étude, que nous qualifions de « critique », porte en réalité aussi bien sur le personnage que sur l'œuvre de l'auteur, mais il aborde ces deux questions d'une manière résolument différente du travail de Tarsia : c'est un écrit universitaire, beaucoup plus réflexif, technique, voire analytique. Deux siècles après la mort de l'auteur espagnol, il n'est plus seulement question de rapporter les événements de la vie de Quevedo : Mérimée juge les écrits, apporte une opinion sur la valeur littéraire de l'œuvre. Notre auteur ne sort d'ailleurs pas grandi d'une telle analyse, qui le présente sans complaisance comme un écrivain somme toute irrégulier, associant la variété formelle et thématique dont nous avons déjà parlé à certaines limites de style et de contenu, notamment dans ses traités politiques. Un peu plus tard, l'hispaniste britannique James Fitzmaurice-Kelly reprend cette idée d'une variété qui touche à la versatilité, faisant tort au style quévédien, trop affecté. Pour lui, l'écrivain ne vaut pas le héros de la légende inspirée par Tarsia, l'histoire de l'homme demeurant plus digne d'intérêt que celle

de ses œuvres. Sur le plan littéraire, se construit alors l'image d'un Quevedo poursuivant mille buts sans exercer pleinement son génie dans aucun d'entre eux. Fitzmaurice-Kelly écrit à ce sujet : « Il aurait pu être un grand poète, un grand théologien, un grand philosophe, un grand satiriste, ou un grand homme d'Etat : il a voulu être tout cela en même temps, et il en a payé le prix [8]. »

6 L'écrivain Quevedo n'est plus aux yeux du monde ce génie incontestable qu'avait construit le XVII[e] siècle espagnol. En passant les frontières, Quevedo cesse d'être au centre des préoccupations en tant qu'homme ; son œuvre devient objet d'analyses. La variété de son style, si elle demeure ignorée par le plus grand nombre, déconcerte alors les critiques et les érudits, les amène à s'interroger sur la qualité constante d'une œuvre aussi hétéroclite. En Amérique, le célèbre Borges fut un très grand admirateur du style littéraire de Quevedo ; toutefois, il rejoint les critiques européens déjà cités dans la mesure où il regrette une grandeur qui est strictement littéraire, pas idéologique, un génie plus verbal que philosophique, ainsi que l'aspect affecté de ce style. L'écrivain argentin confie :

> Je crois que je portais une admiration excessive à Quevedo. Et deux personnes m'ont guéri de cette admiration excessive : d'abord, Adolfo Bioy Casares, et ensuite, Quevedo lui-même, que j'ai essayé de relire, et qui me paraît maintenant être un écrivain beaucoup trop conscient de ce qu'il fait [9].

7 Un autre grand penseur argentin, Raimundo Lida, pointe aussi le fait que le génie quévédien réside plus dans le détail singulier que dans l'ensemble cohérent de l'œuvre. Il écrit de la prose quévédienne que « les parties y sont plus importantes que le tout, les détails sont plus subtils, plus habiles, plus drôles, souvent plus grandioses ou plus saisissants que le tout [10] ». Cependant, dire qu'après Mérimée on remet entièrement en question la dimension de « classique » de Quevedo serait très excessif : ses écrits sont analysés et critiqués mais il demeure un auteur reconnu, il ne fait plus l'objet d'une admiration inconditionnelle, mais il reste considéré comme un des plus grands. Le critique chilien Junemann déclare, dans les années 1920, au sujet de cette écriture conceptiste, « les Français ont beau se l'approprier, la concision du style moderne est une création de Quevedo [11] ». Du statut de héros romanesque plutôt encensé,

Quevedo passe néanmoins à celui d'écrivain dont certaines faiblesses sont soulignées, dont on se plaît à étudier les limites : la question est alors de savoir comment se fait ce mouvement. De deux façons, à notre avis. D'abord, il se construit avec l'internationalisation de l'image de l'auteur. S'il demeure une figure espagnole, à partir du moment où il cesse d'être uniquement une figure nationale, Quevedo prête plus facilement le flanc aux critiques. Cependant cette internationalisation n'est pas la même, il faut le répéter, parmi les lecteurs courants et parmi les critiques ou les érudits : la plupart des étrangers continuent à voir en Quevedo le bretteur héroïque et quelque peu maudit que Tarsia décrivait à la fin du XVII^{e} siècle. C'est parmi les critiques qu'on trouve la trace d'une évolution de cette image, en parallèle avec la découverte et l'étude de l'ensemble de son œuvre, qui ne se limite plus, pour eux, aux *Sueños* et au *Buscón*. L'exploration de l'ensemble de l'œuvre quévédienne est donc aussi une des raisons de ce changement.

8 L'auteur encensé devient non seulement l'objet de critiques, mais son image commence aussi à se construire autour d'une nouvelle notion : celle de sa relation au passé. C'est sur ce dernier point que nous souhaitons insister maintenant car il est à la fois délicat et révélateur de l'importance qu'a la réception au moment de définir l'image d'un auteur. À partir du début du XX^{e} siècle, l'hispaniste français René Bouvier oriente la réflexion critique sur les opinions politiques de Quevedo. À partir de son analyse, l'image d'un Quevedo « champion du passé [12] » se développe en France, celle d'un défenseur des valeurs morales de la noblesse médiévale, d'un penseur qui regrette les dérives des nouveaux nobles du XVII^{e} siècle et des bourgeois parvenus au sommet de la société grâce à l'argent et aux intrigues (selon lui) et non plus grâce au courage et aux faits d'armes comme le faisaient les chevaliers du Moyen-Âge.

9 Quevedo devient alors aux yeux des érudits un écrivain conservateur [13], traditionnaliste [14], et, à la fin des années 1970, on analyse son œuvre à la lumière du concept d'opposition de classes. Michel et Cécile Cavillac, Edmond Cros, mais aussi Maurice Molho, utilisent à ce moment la notion marxiste de « classe » pour étudier le *Buscón* [15] ; quant à Robert Jammes, il se penchait déjà, quelques années auparavan, sur les *Sueños* [16] en recourant au même concept. Dès les années 1970 donc, l'hispanisme

français dessine l'image d'un Quevedo qui appelle, par sa plume, le retour de l'ancien ordre établi : celui de la domination de la noblesse d'épée sur le reste de la société. De là à s'interroger, comme le fait Alfonso Rey, sur la construction critique d'un Quevedo réactionnaire, il n'y a qu'un pas sur lequel le spécialiste espagnol s'empresse de revenir en nuançant un tel qualificatif, qu'on ne peut pas appliquer de manière systématique à un écrivain dont l'œuvre est aussi complexe et variée que celle de Quevedo. Sans aller, en effet, jusqu'à cette extrémité, nous pensons que de telles réflexions sur la notion de classe apportent un éclairage utile à l'analyse de cette œuvre et, surtout, pour en revenir à notre propos plus général, nous constatons que l'image de cet auteur à l'étranger subit les influences, en matière de pensée politique, des pays où elle se projette. Terminons maintenant en observant comment, de manière ponctuelle, on ne peut plus parler d'image subissant une influence, mais véritablement de propos modifié, adapté à une nécessité nationale et contextuelle.

Un auteur manipulé

10 En Angleterre, où les œuvres de Quevedo sont très tôt traduites et diffusées, notre auteur est apprécié, imité comme ailleurs en Europe, mais aussi curieusement manipulé, utilisé comme arme pour critiquer l'ennemi politique et religieux qu'est alors l'Espagne. Quevedo est admiré par les auteurs anglais qui reprennent ses textes tandis que son pays est totalement déconsidéré par ces écrivains. En 1798, par exemple, l'éditeur d'une traduction anglaise de Quevedo le présente ainsi :

> Ce fut là le grand malheur de Quevedo : entrer au service de son pays au moment même où la couronne d'Espagne et des Indes était confiée au piètre successeur du détestable Philippe II [...] [Quevedo est] la fierté et tout à la fois la honte de la nation espagnole, un homme d'une probité exemplaire et d'une grande force morale, qui a injustement souffert et été humilié à cause de la méchanceté de ses compatriotes [17].

11 La célébration de la grandeur littéraire et morale de Quevedo sert, en Angleterre, la critique la plus acerbe de l'Espagne et de ses

dirigeants : ces derniers auraient fait souffrir le grand homme, raison de plus pour les anglais de dénigrer l'Espagne.

12 Une œuvre anglaise nous intéresse tout particulièrement de ce point de vue. Il s'agit d'un récit de voyages, antérieur d'un siècle à la traduction dont nous parlons, et dont le personnage principal est Quevedo lui-même. L'auteur anglais y utilise un artifice bien connu : il dit avoir découvert un manuscrit de Quevedo qu'il reproduit dans cette œuvre (*The Travels of Don Francisco de Quevedo through Terra Australis Incognita*[18]) et il prétend que Quevedo rapporte dans ce manuscrit son exploration d'un Pôle Sud imaginaire. Or, ce récit regorge de pointes contre les Espagnols qui y apparaissent comme des orgueilleux, des pirates, des voleurs, des avares, de faux-dévots, des colonisateurs sans merci. Le personnage de Quevedo critique, dans ce texte, ses compatriotes et son pays : il met en question la sincérité religieuse des Espagnols, il se plaint du climat trop extrême de la Castille, de la mauvaise qualité des vins de son pays. Sans aller plus loin dans l'analyse de ce livre, ce qui prendrait trop de temps ici, regardons-le simplement comme un témoin de la manipulation de l'image de Quevedo en Angleterre. L'auteur espagnol devient, dans ce cas, un personnage de roman, un être de fiction à qui l'on peut dès lors faire dire ce que l'on veut. L'image de l'auteur à l'étranger est bien différente de celle qui naît dans le pays d'origine de l'écrivain : ce texte date de la fin du XVII^{e} siècle et suit en cela logiquement la vague espagnole d'une représentation tout à fait romanesque de Quevedo, mouvement initié par Tarsia dans sa biographie déjà mentionnée, mais l'image est ici manipulée pour servir un propos tout autre que celui de la célébration d'un héros national. Peut-être par la richesse de sa vie et certainement par la fertilité de l'image qu'il a fait naître, Quevedo devient, pour l'Angleterre des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, l'auteur-argument qui permet de dénigrer l'ennemi espagnol. Nous parlions pour commencer de perception, de la façon très subjective dont un auteur est reçu selon les siècles et les lieux : le cas de Quevedo dans l'Angleterre des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles est très représentatif de ce propos. Nous évoquions aussi la notion de fortune variable, de succès et de revers éditoriaux, d'amour et de désamour des critiques et auteurs étrangers : cet exemple anglais montre comment l'aspect protéiforme de Quevedo et de son œuvre permet

également des situations plus constantes, mais qui n'en sont pas moins paradoxales.

13 Reste, pour conclure, à répondre à une question : si l'image de Quevedo à l'étranger est si complexe et multiforme, qu'advient-il d'elle dans le pays d'origine de l'auteur, c'est-à-dire en Espagne même ? Aujourd'hui et depuis la fin du XVII^e^ siècle Quevedo y est le bretteur génial et un peu maudit dont nous avons parlé plus haut. Depuis la fin du XIX^e^ siècle, il y est aussi représenté, notamment à travers de nombreuses pièces de théâtre [19] comme l'homme de cour qui sacrifie ce statut social à la diffusion de la vérité, comme l'écrivain qui renonce aux apparences exclusivement sérieuses pour faire rire ses contemporains, comme le misogyne qui sait s'amender face à la grandeur de certaines dames ; l'image dessinée par Tarsia s'est donc logiquement enrichie depuis le Siècle d'Or, en particulier avec le théâtre du XIX^e^ siècle, qui a fait de Quevedo un personnage romanesque et galant. Cette focalisation sur les aventures amoureuses de Quevedo est une particularité de l'Espagne ; une telle image ne suscite, à notre connaissance, que très peu d'intérêt à l'étranger. Cela semble d'ailleurs logique car, comme nous l'avons dit, hors d'Espagne, la culture populaire n'élabore qu'une vision très simplifiée de l'auteur et de son œuvre. D'autres particularités marquent la perception espagnole de notre auteur, par exemple, ses activités politiques souvent secrètes lui ont valu la réputation d'espion au service de la France, soupçon qui ne rencontre guère d'écho hors d'Espagne. C'est néanmoins dans son pays d'origine que se trouvent les admirateurs les plus inconditionnels de Quevedo depuis le Siècle d'Or. En 1945, le Président de l'Académie Royale d'Histoire Espagnole a ainsi donné la preuve de sa confiance sans borne dans le génie de l'auteur : « Si Quevedo n'a jamais écrit aucun livre scientifiquement historique c'est simplement, selon toute évidence, parce qu'il n'en a jamais décidé ainsi [20]. » Plus récemment, le romancier Arturo Pérez-Reverte en a fait l'un des personnages réguliers de sa série de romans historiques *Les Aventures du Capitaine Alatriste* [21]. En 2006, la saga a été portée à l'écran par Agustín Díaz Yanes dans le cadre d'une production espagnole mettant en scène des acteurs célèbres, comme l'espagnol Eduardo Noriega et l'Américain Viggo Mortensen : l'image de Quevedo se développait encore, en Espagne comme à l'étranger, et Quevedo apparaissait alors

comme un poète plus aigri et intelligent que bretteur et aventurier, comme une icône de la frustration politique nationale face à une Espagne mal en point, épuisée par les guerres.

14 Serait-il alors possible de considérer que cette image de Quevedo est aussi le reflet de l'image que l'Espagne a d'elle-même ? Du moins, peut-on dire qu'une telle image est celle que le réalisateur du film, Agustín Díaz Yanes, veut donner de l'Espagne ? En somme, faut-il penser, comme le suggère Germán de Patricio, que la façon dont l'Espagne voit Quevedo entretient des liens avec la manière dont le pays se perçoit lui-même ? Voilà qui est tentant et on peut dès lors se risquer à partager son hypothèse selon laquelle les Espagnols auraient, au cours des deux derniers siècles, dessiné en Quevedo l'image du poète incompris, de la victime géniale de l'Histoire et de ses contemporains, dans le but de se représenter eux-mêmes comme des victimes de leur Histoire [22]. Mais comment comprendre, dans ce cas, l'image de Quevedo à l'étranger ? Pourrait-on dire qu'elle révèle la façon dont les différents pays se perçoivent ? En partie peut-être, mais pour le cas de l'Angleterre des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, la façon dont Quevedo est manipulé correspond tout simplement à ce qu'est l'Angleterre d'alors (un ennemi politique de l'Espagne), pas à une éventuelle représentation imaginée que ce pays se ferait de lui-même. Dans ce cas, comme dans les autres situations que nous avons analysées, peut-on dire que l'image de Quevedo correspond à l'image que l'étranger se fait de l'Espagne ? Au cours des siècles, si l'on parvient, à l'étranger, à une représentation de Quevedo comme un auteur souvent drôle, critique, voire rebelle, est-ce parce que l'on se représente l'Espagne sous un aspect plutôt joyeux ? Parce que l'on associe son Histoire à la contestation d'un certain ordre établi ? Il faudrait, pour répondre à cette question, pouvoir juger des représentations de l'Espagne à l'étranger, savoir quelle y est son image et nous nous garderons donc de trancher résolument sur ce point. Permettons-nous cependant de suggérer qu'il convient de conserver à l'esprit l'hypothèse que Quevedo demeure, à l'étranger, un reflet de l'Espagne et de ses multiples facettes.

NOTES

1 La seule pièce de théâtre entière connue de Quevedo a été tout récemment traduite en français : *Comment doit être le favori*, traduction et notes de R. Audoubert, G. Del Vecchio et M. Kappès-Le Moing, préface d'A. Rey, Saint-Étienne, PUSE, « Les Translatives » nº 5, 2013.

2 Dès 1632, le Sieur de la Geneste traduit pour l'éditeur parisien Pierre Billaine *Les Visions de don Francisco de Quevedo y Villegas*, traduction des *Sueños*, publiés en Espagne en 1627. En 1633, il publie chez le même éditeur *L'Avanturier Buscon…*, traduction de la *Historia de la vida del buscón…*, publiée en Espagne en 1626.

3 Germán de Patricio regroupe ces données dans son article « Recepción diacrónica de Quevedo: manipulador manipulado, símbolo colectivo » (in *La Perinola*, nº 15, Pamplona, Universidad de Pamplona, 2011, p. 191-234).

4 Marie Roig Miranda rapporte ce paradoxe dans « La recepción de Quevedo en Francia » (in *ibid.*, p. 235-261).

5 Voir, notamment, PATRICIO Gerardo (de), *op. cit.*, p. 194.

6 En 2008, un roman a été publié en Espagne, prenant comme point de départ cette légende : BOQUERA FILLOL Amparo, *Unas espuelas de oro robadas*, Saragosse, Éditions Mira, 2008.

7 Thèse de doctorat publié en 1886 à Paris, Alphonse Picard.

8 « He had it in him to be a poet, or a theologian, or a stoic philosopher, or a critic, or a satirist, or a statesman: he insisted on being all of these together, and he has paid the penalty. » (Fitzmaurice-Kelly James, *A History of Spanish Literature*, New York, D. Appleton and company, 1898).

9 « yo creo que tenía una admiración excesiva por Quevedo. Y los que me curaron de esa admiración excesiva fueron dos: uno, Adolfo Bioy Casares, y el otro, el mismo Quevedo, a quien yo he tratado de releer, y que me parece ahora un literato demasiado consciente de lo que hace. » (Jorge Luis Borges, cité par SORRENTINO Fernando, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, El Ateneo, 2001).

10 « las partes son mayores que el todo, […] los detalles son más sutiles, más hábiles, más graciosos, a menudo más grandiosos o estremecedores que el todo. » (LIDA Raimundo, *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1981).

11 « por más que los franceses se lo arroguen, el estilo cortado moderno es la creación de Quevedo. » (JUNEMANN Wilhelm, *Historia de la literatura española*, Fribourg, Herder, 1921).

12 L'expression « champion du passé » est employée au sujet de Quevedo par Bouvier lui-même (BOUVIER René, *Quevedo, Homme du diable, homme de Dieu*, Paris, Honoré Champion, 1929, p. 5).

13 C'est ainsi que le décrit Lida dans les années 1950-1960. *Cf.* son livre posthume déjà cité *Prosas de Quevedo*. Cf. aussi l'analyse qu'en donne Alfonso Rey dans son article « La construcción crítica de un Quevedo reaccionario » (*Bulletin Hispanique*, Bordeaux, Tome 112, nº 2 [décembre 2010], p. 633-669).

14 C'est ainsi que le décrit Doris L. Baum dans son étude de 1970, *Traditionnalism in the Works of Francisco de Quevedo y Villegas*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

15 Voir Cavillac C. et M., « À propos du *Buscón* et de *Guzmán de Alfarache* », in *Bulletin Hispanique*, Tome 75, 1973, p. 114-131 ; CROS E., *L'Aristocrate et le carnaval des gueux, études sur le Buscón de Quevedo*, Montpellier, Centre d'Études Sociocritiques de l'Université Paul Valéry, 1975 ; MOLHO M., *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelone, Crítica, 1977.

16 Voir JAMMES R., *Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

17 « It was the misfortune of Quevedo to enter into the service of his country when the scepter of Spain and the Indies was swayed by the feeble successor of the detestable Philip II […] [Quevedo is] the pride and shame of the Spanish nation, a man of exemplary probity and fortitude, who suffered unmerited mortification and distress from the malevolence of his countrymen. » (MUNDELL J., *The Works of Don Francisco de Quevedo*, Edinburgh, 1798).

18 HALL J., *The Travels of Don Francisco de Quevedo through Terra Australis Incognita, Discovering the Laws, Customs, Manners and Fashions of the South Indians. A Novel, Originally in Spanish*, Londres, W. Grantham, 1684.

19 Pour plus de précisions sur ce sujet, qui ne coïncide pas exactement avec le nôtre, nous renvoyons à l'article de G. de Patricio, cit.

20 « Si Quevedo no compuso libro alguno científicamente histórico fue evidentemente porque no se lo propuso. » (LLANOS Félix de, « Quevedo

como personaje histórico y como historiógrafo », *III Centenario de Quevedo*, Madrid, Instituto de España, 1945, p. 21-38).

21 Le premier volume (*El Capitán Alatriste*) est paru en Espagne en 1996, il a été traduit en France dès 1999. La saga comprend à ce jour sept volumes : *El capitán Alatriste* ; *Limpieza de sangre* ; *El Sol de Breda* ; *El oro del rey* ; *El caballero del jubón amarillo* ; *Corsarios de Levante* ; *El puente de los asesinos*.

22 « Desde Escosura hasta Pérez-Reverte, desde 1837 hasta 2006, Francisco de Quevedo no ha dejado nunca de encarnar un prototipo de desdichada mala suerte histórica, de despiadada traición pública: un mundo donde el talento es envidiado y perseguido, unas autoridades que encarcelan a los héroes y premian a los traidores, un pueblo noble que sufre y soporta el desgobierno de los inútiles; un mundo al revés. En resumen: la esencia medular de la injusticia. Quizá (sólo quizá) sea eso una forma que tengamos los ciudadanos de evadir nuestra propia responsabilidad histórica en el eventual desgobierno de nuestros reinos y repúblicas. Como hemos podido comprobar, después de 365 años evocándole, en definitiva Quevedo siempre ha sido el icono que refleja los vaivenes políticos de su país y de sus compatriotas, y todo parece indicar que lo seguirá siendo. » (*Recepción diacrónica de Quevedo…*, *op. cit.*).

AUTEUR

Rafaèle Audoubert
Université Jean Monnet / Saint-Étienne
IDREF : https://www.idref.fr/149792557
ISNI : http://www.isni.org/0000000113095190
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16257002

L'écrivain postcolonial anglophone et le canon littéraire

Le même ou l'autre ?

Florence Labaune-Demeule

DOI : 10.35562/celec.110

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Le discours littéraire postcolonial et le canon : images du même ?
Du même à l'autre : un discours aux confins d'une nouvelle généricité
Portraits fictionnels de l'auteur : une nouvelle autorité narrative ?

TEXTE

1 La peinture de Giorgio de Chirico qui illustre le programme du colloque « L'auteur à l'étranger » présente l'image inversée d'un autre tableau de Giorgio de Chirico intitulé « L'énigme d'un jour ». Ce dernier place la figure du poète au centre du tableau. Pourtant, bien que l'artiste soit représenté sous les traits d'une statue sur son socle, il tourne le dos aux spectateurs, forme ombreuse et presque indistincte. Cette représentation paradoxale du poète évoque aussi celle d'un autre tableau de Chirico, également intitulé « Enigme d'un jour », mais dont la statue, présentée de profil cette fois, paraît s'adresser à un auditoire absent ou très lointain, à peine perceptible [1]. Ce tableau a aussi été photographié par Man Ray, avec André Breton maquillé, posant de face et à l'avant plan [2]. Il y a alors mise en abyme de la figure de l'auteur grâce aux jeux de perspective. Ces déclinaisons d'un même tableau semblent faire écho à la manière dont l'image de l'auteur apparaît souvent dans le texte postcolonial anglophone : présence diffuse, souvent indistincte et évanescente, ou encore plus ouverte, mais généralement masquée, dissimulée par des artifices littéraires, comme le portrait maquillé de Breton. Avec ces reproductions de tableaux, de Chirico se pose aussi une

problématique qui fait écho à celles développées par le post-colonialisme : quelles relations établir entre la tradition et la modernité, entre le canon et l'avant-garde ? Comment se situe le post-colonialisme par rapport à « la tradition de la rupture », dont parle le critique d'art Pere Gimferrer à propos de la peinture de Chirico [3] ? Car le peintre métaphysique réinterprète souvent les peintures classiques, s'inscrivant de ce fait dans la tradition, tout en leur conférant aussi sa propre vision. L'intertextualité est au cœur de son œuvre, comme elle l'est bien souvent pour les auteurs postmodernes et postcoloniaux, et elle repose sur un autre trait fréquemment présent dans les littératures postcoloniales : la répétition, c'est-à-dire le fait de décliner un même thème en de multiples approches, ce que montrent par exemple les nombreuses peintures de Chirico qui s'articulent autour des thèmes de l'énigme et de l'identité [4], avec leurs nombreux mannequins sans visage. En témoigne aussi la représentation, par Chirico, de lieux récurrents aux titres souvent identiques, comme ses nombreux tableaux intitulés « Place d'Italie », ou ses séries de personnages emblématiques, comme Hector et Andromaque. La peinture et la vie de Chirico sont aussi frappées au sceau des voyages, de départs angoissants en arrivées énigmatiques. On retrouve là encore le thème du voyage, de l'étranger, que les écrivains postcoloniaux ont décrit maintes fois, en de nombreuses nuances. Enfin, autre point focal, de Chirico est un peintre qui s'intéresse à l'autoportrait et qui place dans sa peinture la représentation même du peintre qu'il est, comme le font également nombre d'auteurs postcoloniaux.

2 Il n'est donc pas étonnant qu'un écrivain comme V. S. Naipaul ait intitulé un de ses romans *L'énigme de l'arrivée* [5], présentant explicitement le tableau du même nom par Chirico comme sa source d'inspiration. Naipaul, comme de Chirico, cherche en effet à exprimer l'énigme de la création [6]. De plus, la littérature postcoloniale est marquée par les arrivées et les départs : arrivée et départ de l'étranger – le colon, figure de l'autorité et du pouvoir –, mais aussi départs fréquents de l'ancien colonisé vers la métropole, ou exil dans un autre pays où il devient alors lui-même un étranger. Nombreux sont, en effet, les auteurs postcoloniaux qui vivent (de manière permanente ou ponctuelle) dans des pays autres que leur pays natal. Citons, parmi d'autres, V. S. Naipaul, Fred D'Aguiar, Anita Desai,

Salman Rushdie, ou Rohinton Mistry… Certains insistent sur le phénomène transitoire de ces installations à l'étranger, comme le fait par exemple Derek Walcott, qui verrait dans la permanence d'une telle situation une forme de trahison de sa culture antillaise.

3 Pourtant, ce ne sont pas ces migrations géographiques qui nous intéresseront ici, mais bien plutôt la manière dont l'altérité se manifeste dans le discours. Car si le discours littéraire postcolonial a fréquemment été un moyen de remettre en cause l'autorité coloniale et ses diverses manifestations (politiques, sociales, linguistiques, culturelles et autres), la figure de l'écrivain y restait bien souvent évanescente. Pour parvenir à tracer les contours de la figure autoriale, le discours postcolonial a suivi un chemin souvent sinueux, au gré des spécificités littéraires ou culturelles locales et des constantes que le canon littéraire, généralement associé à l'éducation coloniale, a cherché à imposer.

4 Cet article s'attachera d'abord à montrer comment le canon littéraire et/ou artistique est traité et utilisé par le discours postcolonial : intertextualité, palimpsestes seront analysés à partir d'illustrations des littératures caribéennes et indiennes. En un mot, le discours littéraire postcolonial renvoie-t-il du canon littéraire des images dans lesquelles les auteurs postcoloniaux peuvent se reconnaître ? Toutefois, en étudiant de plus près les œuvres postcoloniales, nous verrons comment elles se nourrissent du canon tout en en retravaillant le contenu pour donner libre expression à leur propre discours, à leur propre créativité, donc pour donner une voix à leur auteur. Cette seconde partie s'intitulera « Du même à l'autre : un discours aux confins d'une nouvelle généricité ». Enfin, il conviendra de tenter de brosser un portrait de l'auteur dans le nouvel espace d'écriture ainsi créé. Quelle place lui est accordée dans le discours ? Quel rôle joue-t-il ? Ce sera là l'objet d'une troisième partie, intitulée « Portraits fictionnels de l'auteur : une nouvelle autorité narrative ? ».

Le discours littéraire postcolonial et le canon : images du même ?

5 Une des caractéristiques indéniables du colonialisme a été d'imposer un certain nombre de valeurs européennes – politiques, sociales,

économiques, culturelles, linguistiques ou religieuses. Or, cette tentative d'homogénéisation, voire d'effacement, des cultures, (« colonial erasure [7] ») par le colonialisme, a été favorisée par l'éducation, à travers l'enseignement notamment de la langue anglaise, dispensé bien souvent par les missions religieuses à travers leurs *mission schools*. Il est assez étonnant que des habitants de pays et de cultures aussi divers que le Canada, l'Australie, l'Inde, l'Afrique ou la Caraïbe, par exemple, aient tous été soumis à l'étude d'auteurs britanniques classiques formant le canon littéraire, au rang desquels des auteurs aussi célèbres que Shakespeare, Defoe, Dickens, Austen, Wordsworth, Shelley, Keats, Coleridge, et bien d'autres. Nombreux sont les auteurs postcoloniaux à avoir apprécié ces écrivains, mais aussi à avoir souligné l'absence de lien entre la réalité décrite dans leurs ouvrages et celle du monde colonial qui entourait les étudiants et les lecteurs qu'ils étaient. On se souvient par exemple des premiers essais de V. S. Naipaul ou encore de son ouvrage plus récent, *Reading and Writing*, dans lesquels il explique la nature et l'ampleur de ces décalages [8].

6 Or, pour les écrivains postcoloniaux, il y avait un gouffre entre ces auteurs canoniques et leurs propres tentatives d'écriture [9]. Car, comme le dit D. Walcott dans son poème « The Castaway », qui peut se traduire par « Le naufragé », mais aussi par « L'homme rejeté », le poète antillais, peut-être plus que tout autre, est un naufragé culturel qui, comme la figure emblématique européenne Robinson Crusoë, doit reconstruire son univers et se construire comme auteur à partir des débris de naufrage qu'il trouve sur la grève [10]. La première façon dont ces auteurs pouvaient se distinguer fut de donner d'eux-mêmes, précisément, l'image d'auteurs *à* l'étranger, c'est-à-dire hors de la métropole, et l'image d'auteurs *de* l'étranger, c'est-à-dire du non-familier, de l'altérité insaisissable, de l'autre. Toutefois, comme cela a été dit précédemment, les auteurs occidentaux de référence, appartenant au canon littéraire, leur étaient aussi, dans le même temps, devenus en partie familiers par l'enseignement. C'est donc d'abord par leurs *lectures* d'enfants, d'étudiants et d'adultes, que les écrivains postcoloniaux se sont familiarisés avec l'image de l'auteur canonique anglais. Et c'est par rapport à cette image qu'ils ont dû se forger leur propre identité d'écrivain, souvent à partir d'une hybridation du canon littéraire et de leurs caractéristiques culturelles

locales ou individuelles. Derek Walcott, par exemple, affirme son identité plurielle d'auteur créole en revendiquant un héritage à la fois européen et africain, qui passe avant tout par l'accession au discours :

> And my race began like the osprey
>
> With that cry, that terrible vowel,
>
> That I !
>
> […] [11]

7 Sans cri, point de langue, et sans langue point d'identité. Le sentiment de fracture schizoïde provoqué par ce tiraillement culturel est au cœur de nombreux écrits postcoloniaux, comme dans les titres des poèmes ou des recueils de Walcott. On citera par exemple « Another Life », « The Divided Child » ou, de manière plus métaphorique, « The Gulf », « The Estranging Sea », ou même les deux parties nettement distinctes de *The Arkansas Testament*, respectivement intitulées « Here » et « There ». Ceci ne saurait manquer de rappeler l'épisode de disjonction que Naipaul rapporte dans *The Enigma of Arrival* lorsqu'il quitte son île de Trinidad pour étudier en Angleterre [12].

8 Pour la plupart des auteurs postcoloniaux, écrire signifiait donc réunir les éléments identitaires disparates de leur personnalité en proposant un travail qui ne soit pas toujours fondé sur le rejet de l'histoire coloniale, mais qui aboutisse au contraire à une réconciliation culturelle, en proposant des formes d'hybridation narrative, d'emprunt réciproque et de refonte. C'est ce que Walcott affirme dans le poème « A Far Cry from Africa », où il illustre sa double ascendance par l'image du gorille qui affronte le surhomme – métaphores de l'Africain et de l'Européen, les deux êtres contradictoires se mêlant pourtant dans son sang métis [13]. C'est aussi le but recherché par V. S. Naipaul lorsque son narrateur explique, dans *The Enigma of Arrival*, que l'écriture du roman est ce qui permet de réaliser enfin la fusion des deux points de vue – celui de l'homme et celui de l'écrivain – qui s'étaient disjoints lors du départ de la colonie.

9 Il n'était donc pas possible à ces auteurs postcoloniaux de se soustraire à l'influence culturelle européenne, pas plus qu'il ne leur était possible de rejeter ou de renier leur identité culturelle propre. Le défi consistait alors à parler de leur propre situation et de leur propre expérience en *déplaçant* l'image qu'ils avaient des auteurs canoniques, bien souvent présentés comme des références, pour créer leur propre image autoriale. Comment cela a-t-il pu se faire ?

Du même à l'autre : un discours aux confins d'une nouvelle généricité

10 Si la littérature postcoloniale se définit bien, dans de nombreux cas, comme un contre-discours, elle ne s'arrête cependant pas à cela. Elle propose bien souvent un nouvel espace de création, qui repose sur l'appropriation et l'hybridation bien plus que sur la négation. Elle a, en effet, souvent su s'approprier les normes culturelles européennes (comme par exemple le réalisme caractéristique du roman européen, typiquement occidental) pour les mêler à des techniques ou à des pratiques plus locales. La présence de l'auteur ne se manifeste alors que timidement, presque imperceptiblement, à travers le choix de stratégies d'écriture particulières et subtiles, plus que par une affirmation de soi en tant qu'auteur. Car – et ce n'est pas le propre du post-colonialisme –, il semble que l'auteur se dissimule autant que possible dans la plupart des textes, y laissant un espace de liberté accru à l'instance narrative. On proposera donc ici une analyse prudente de l'évolution de cette présence dans certains textes postcoloniaux.

11 Le premier signe d'une hybridation des influences littéraires se retrouve dans l'utilisation que les auteurs font de la langue anglaise. Ainsi, ils sont nombreux à proposer des emprunts lexicaux, souvent pour renvoyer à une réalité culturelle difficile à traduire, ou pour ancrer leur récit dans un contexte spatio-temporel non ambigu. C'est par exemple le cas, en Inde, des romans d'Anita Desai, comme *In Custody*, *Fasting Feasting*, *A Journey to Ithaca* [14], ou encore de celui d'Arundahti Roy, *The God of Small Things* [15]. Les critiques proposent d'ailleurs parfois des lexiques explicatifs dans ces ouvrages. Ceci est

bien sûr le cas de toutes les littératures anglophones, du Pacifique jusqu'à l'Afrique et la Caraïbe outre-Atlantique. Dans d'autres cas, ces choix d'auteurs se portent sur la syntaxe ou le rythme des phrases, comme c'est le cas de ce qu'Edward Kamau Brathwaite appelle « Nation Language », et qui fait intervenir des éléments linguistiques ou rythmiques africains dans la langue anglaise de ses œuvres. D'autres écrivains encore choisissent d'incruster des éléments littéraires locaux dans leurs textes rédigés en anglais. Il peut s'agir d'éléments dialectaux, mais aussi d'extraits de certaines œuvres qui viendront émailler leur production, soit dans un but simplement « identitaire », pour insister sur la couleur locale, soit dans un but ironique, voire satirique.

12 Une première illustration se trouve, par exemple, dans l'utilisation que Naipaul fait du calypso trinidadien dans ses comédies sociales, notamment dans *Miguel Street* [16]. Une autre apparaît dans les chansons créoles des nouvelles d'E. Danticat, par exemple, dans « The Funeral Singer » [17]. Dans A *House for Mr Biswas* [18] de Naipaul, au contraire, ce sont les références à la littérature anglaise qui introduisent un décalage ironique entre les aspirations de Biswas et d'Anand d'une part, et la réalité de leur existence d'autre part, tandis que dans *Half a Life* [19], du même auteur, ce sont les références aux écrivains anglais inadéquats qui assurent la même fonction. On retrouve cette préoccupation dans la littérature indienne également, par exemple chez A. Roy, où, cette fois, les grandes épopées du *Mahabharata* et du *Ramayana* ainsi que le genre du kathakali permettent d'ancrer le récit dans l'État du Kérala.

13 Une autre forme d'hybridation des discours postcoloniaux, qui conduit à percevoir la figure de l'auteur de manière très subtile, est le recours à l'intertextualité. Un grand nombre d'œuvres postcoloniales utilisent ainsi des matériaux intertextuels comme substrat à partir desquels d'autres œuvres peuvent être réécrites, affirmant alors leur identité propre, voire exprimant de façon latente un point de vue autorial marqué et engagé. C'est le cas du remarquable roman de Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea* [20], qui s'offre comme une ré-vision du roman victorien de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*. C'est en proposant de reprendre la stratégie narrative de *Jane Eyre* – en apparence seulement – que Jean Rhys impose sa vision d'auteur postcolonial. En effet, derrière une unité narrative de façade – elle a repris un récit de

première personne – Rhys n'élabore pas un *Bildungsroman*, mais, au contraire, ce qui apparaît comme un récit de la dislocation. Le Je narratif recouvre en fait plusieurs identités : celle d'Antoinette Cosway, qui deviendra Bertha Mason, l'épouse folle de Rochester, dans *Jane Eyre* ; mais il recouvre aussi l'identité de l'époux anglais d'Antoinette, celle de Grace Poole, au début de la troisième partie, et celle, à la fois plus aliénée et plus lucide, d'Antoinette emprisonnée en Angleterre. C'est grâce à cette utilisation de la narration de première personne, qui place le lecteur dans l'intimité même des pensées des différents personnages, que l'éclatement identitaire de la jeune femme devient plus prégnant, et que la personnalité dérangeante de l'Anglais conduit le lecteur à se repositionner par rapport au roman de Brontë. D'autant que le respect apparent de la narration de première personne se trouve invalidé pas la multiplicité des facettes du Je narratif, qui en viennent à s'entrechoquer. Ainsi, dans la seconde partie du récit, rapportée par la voix et selon le point de vue de l'Anglais, la voix d'Antoinette réapparaît au beau milieu du récit de son mari, le privant de ce fait de sa propre voix au moment paroxysmique. Elle s'impose finalement jusqu'aux dernières lignes du roman, comme pour contredire le fait qu'elle est devenue la marionnette de son époux. Ce faisant, Rhys exprime tacitement sa vision positive des Antilles et de la jeune antillaise autant qu'elle critique les stéréotypes en vogue au XIX^{e} siècle à l'encontre des Antillaises. La dénonciation de la vision coloniale est ainsi plus efficace, bien qu'elle s'effectue dans le hors-texte, entre les lignes du récit.

14 Mais l'intertextualité peut se faire encore plus large et concerner le choix de formes génériques. Ainsi, dans *In Custody*, Anita Desai a choisi de célébrer la subtilité de la poésie ourdoue dont la popularité est déclinante, par le biais surprenant du genre romanesque occidental, essentiellement réaliste. Elle allie donc deux intrigues – celle qui fait de Deven Sharma un médiocre professeur universitaire – à celle de la décadence du poète ourdou Nur, mêlant deux genres narratifs opposés : au roman réaliste linéaire s'oppose la quête d'un idéal poétique impossible à atteindre, quête circulaire, construite sur des leitmotive et des échos. En effet, l'inspiration du poète ourdou étant tarie, la poésie raffinée des ghazals ne survit plus que dans la mémoire du seul personnage de Deven Sharma, qui a

échoué à la faire revivre. Pourtant, le lecteur a bien conscience de cette hybridation grâce au « travail de ciselage [21] » auquel se livre Anita Desai. Toute la musique des sonorités et le rythme de la poésie sont perceptibles dans le texte. Comme le dit Catherine Pesso-Miquel, « [l]e poète Nur est un être fictif, mais sa poésie existe : Anita Desai, dans une écriture hybride et changeante, une prose réaliste qui aime à se travestir, à devenir poème en prose, l'a façonnée, lui a donné un corps, un souffle et une âme [22]. »

15 De manière encore plus marquée, le roman d'Anita Nair, *Mistress* [23], exprime la vision particulière de son auteur à travers le choix de stratégies narratives singulières : la narration allie, en effet, le genre du roman occidental au genre typiquement oriental que sont les épopées dansées du kathakali. Derrière une facture romanesque assez classique, on décèle en fait une structure qui rappelle les spectacles de danse kathakali, construits autour des neuf émotions principales (amour, mépris, chagrin, colère, courage, peur, dégoût, émerveillement, détachement). Chacune de ces émotions est évoquée dans un chapitre différent, lui-même élaboré de manière à renvoyer au résumé qui précède chaque tableau, ou *sloka*. Puis chaque chapitre est subdivisé en quatre sections narratives rappelant les tableaux dansés du kathakali, ou *padams*. Paradoxalement, ces techniques créent un effet polyphonique qui ne peut manquer d'évoquer le théâtre et le roman contemporains. En alliant ces différentes stratégies, A. Nair met en exergue sa volonté de faire sienne une tradition héritée de l'Empire britannique, sans oublier pour autant sa culture originelle kéralaise.

16 Pourtant, les textes postcoloniaux récents tendent parfois à montrer l'image de l'auteur de manière tout à la fois plus ouverte et tout aussi déplacée en tentant d'annuler la frontière entre réalité et fiction. En quoi les textes postcoloniaux permettent-ils de brosser un portrait de l'auteur et de se réapproprier cette instance ?

Portraits fictionnels de l'auteur : une nouvelle autorité narrative ?

17 C'est dans l'aspect performatif des narrations que va pouvoir s'affirmer l'image d'un auteur qui n'est étranger ni à sa culture, ni aux

codes occidentaux, ni à lui-même. On ne prendra ici que deux exemples : le roman de Naipaul *The Enigma of Arrival*, publié en 1987, et le roman de Jamaica Kincaid, *The Autobiography of My Mother*, publié en 1996.

18 Le roman de Naipaul, très éloigné des autres récits fictionnels de l'auteur, présente cette spécificité narrative qui consiste à confier la narration à un personnage anonyme, qui est aussi écrivain, et dont un lecteur familier de l'œuvre « naipaulienne » peut percevoir les parallèles fréquents avec l'expérience de l'auteur. Au personnage fictif peuvent se superposer certaines expériences de l'auteur réel, et pour le lecteur plus connaisseur, il est même possible de retrouver des allusions à des écrits de Naipaul qui transparaissent en filigrane, ou encore à des expressions que l'on retrouve dans les essais, comme l'expression récurrente « It did not occur to me that » ou « It had not occurred to me that ». Il y a donc brouillage apparent des limites entre fiction et non fiction, entre personnage, narrateur et auteur, qui plus est en raison de l'utilisation de la narration de première personne dans la quasi-totalité du récit. Chaque instance semble se superposer à l'autre, sans pouvoir toutefois la recouvrir exactement. D'autant que l'auteur a insisté pour que le texte soit bien perçu comme une fiction, l'inscription « A novel » de la couverture semblant nier tout lien avec la réalité. En utilisant le genre hybride de l'autofiction, Naipaul parvient justement à montrer comment s'est opérée la disjonction de ses points de vue d'homme et d'écrivain lorsqu'il a quitté sa colonie, et comment l'écrivain d'âge mûr, à force d'expérience et de méditation, est parvenu à les faire fusionner grâce à ce récit performatif qu'est *The Enigma*, grâce, donc, à ce point de vue et à cette narration de première personne qui appartiennent à l'entre-deux de l'autofiction. Or, selon Claude Burgelin, il s'agit là du rôle précis de l'autofiction, « […] née de l'Histoire. Du besoin qu'ont eu tant d'écrivains (souvent eux-mêmes enfants de l'ailleurs, d'une terre ou d'une langue perdue), de donner trace, sens, cadre, parfois sépulture à l'histoire des leurs – et d'eux-mêmes mis en pièces ou en porte-à-faux par cette histoire. [24] » L'écriture même du roman-autofiction [25] de Naipaul a pour but de placer à distance l'expérience personnelle passée de manière à la revisiter par l'écriture fictionnelle et, ce faisant, à se la réapproprier. L'aspect performatif de la narration est précisément la technique qui rend l'alliage entre réalité et fiction

innovant et créatif. Pas seulement selon des normes littéraires, mais par rapport à l'image de l'auteur, qui se réapproprie son histoire et se reconstruit par, et dans, le texte, grâce à l'actualisation des faits par la narration d'abord, puis par le lecteur. L'auteur reprend aussi possession de son autorité textuelle, c'est-à-dire qu'il se projette dans le texte comme auteur, et pas seulement comme narrateur – narrateur que le lecteur identifie donc aussi comme auteur implicite. Mais ce qui importe, ce ne sont pas les faits réels et l'homme – V. S. Naipaul – mais bien plutôt ce qu'en fait le récit. Comme c'était le cas pour Giorgio de Chirico, dont la peinture a été, rappelons-le, source d'inspiration pour le roman de Naipaul, l'auteur cherche à montrer que l'énigme de la création artistique consiste précisément à découvrir le sacré dans l'habituel [26].

19 Dans le roman de Jamaica Kincaid *The Autobiography of my Mother*, les choses sont encore légèrement différentes, et le titre du récit est lui-même source d'interrogation : qui écrit une autobiographie parle de soi-même. Alors pourquoi ce titre, *L'autobiographie de ma mère*, quand on sait que le narrateur de première personne du récit s'avère être la fille ? C'est que la frontière est ténue entre les deux personnages, surtout si l'on sait que toutes deux se prénomment Xuela, et que leur destin sera toujours lié par l'absence, la mère étant morte en couches. Comme le dit Michelene Adams, « the conscious focus on autobiography in this text calls attention to the subversiveness of the act of self-writing » [27]. Il y a, dans le roman de Kincaid, un rapport étroit entre colonisation et liens familiaux, à travers la triade père-mèrefille. Dans le même article, Michelene Adams fait en effet remarquer que la mère de Xuela est aussi d'origine amérindienne, donc indigène aux lieux, et peut représenter l'impossibilité de recouvrer la terre et les origines perdues en raison du colonialisme. Au contraire, le père de Xuela, fort et intransigeant, peut symboliser l'Empire. Or, le fait que Xuela se fasse avorter, puis devienne stérile, montre qu'elle rejette le rôle traditionnellement dévolu à la femme dans le cercle familial. Au niveau symbolique, il peut aussi s'agir du rejet de l'asservissement de la colonie. Si cette lecture assez traditionnelle du roman d'un point de vue postcolonial peut être satisfaisante, elle n'en demeure pas moins partielle. Car plus que la thématique et la symbolique, ce qui interpelle dans ce roman est la forme elle-même, et le genre adopté. Sandra Pouchet-Paquet

reconnaît aussi que le genre de l'autobiographie aux Caraïbes est « a form that allows the individual to tease out his or her genealogical complexity and as a result to better understand him or herself. Race and ethnicity are always a point of focus in coming to terms with the notion of identity, and in this region where people's racial and ethnic makeup is typically multi-layered, they become especially crucial [28]. » Or, pour Xuela, ce n'est pas dans son identité ethnique que se trouve la solution. Si elle parvient à se construire à travers la narration, c'est par le discours, en tant que narratrice, en usant du genre de l'autofiction. Dans une interview accordée à Moira Ferguson en 1994, Jamaica Kincaid avait affirmé sa prédilection pour l'autobiographie, affirmant « [T]here is no reason for me to be a writer without autobiography… For me [writing] was really an act of saving my life, so it had to be autobiographical. I am someone who had to make sense out of my past. » [29] Pourtant, si l'effacement de Xuela mère fait écho à l'effacement colonial des femmes en particulier, et si Xuela fille peut reconstituer son histoire dans la narration par le recours à l'autofiction à titre personnel – le roman est le récit de sa vie à elle –, il n'en demeure pas moins que chaque étape cruciale de la narration s'accompagne d'un autre moyen narratif conjoint, qui consiste à graduellement recréer l'image photographique de la mère en juxtaposant un à un des fragments, des éclats de l'image maternelle, pour finalement conclure sur l'image complètement reconstruite de Xuela mère. Le tissage du soi qu'a opéré l'autofiction en réparant la personnalité fragmentée de Xuela fille s'accompagne donc d'une recomposition photographique de Xuela mère. Comme le dit la narratrice à la fin de son récit,

> [t]his account of my life has been an account of my mother's life as much as it has been an account of mine, and even so, again it is an account of the life of the children I did not have, as it is their account of me. In me is the voice I never heard, the face I never saw, the being I came from. In me are the voices that should have come out of me, the faces I never allowed to form, the eyes I never allowed to see me. This account is an account of the person who was never allowed to be and an account of the person I did not allow myself to become [30].

20 En usant conjointement de l'autofiction et de l'image photographique, le puzzle identitaire des deux Xuela en vient à se superposer, reconstituant dans le même temps l'identité de toutes les femmes de la Caraïbe, quelle que soit leur histoire personnelle. On parvient ainsi, à la lecture, à outrepasser des limites autrement infranchissables : limites de la temporalité, limites du monde des vivants et du monde des morts, limites de la réalité et de la fiction. Dans ce roman, l'autobiographie n'est donc plus seulement celle de Xuela fille, mais elle n'est pas non plus seulement celle de Xuela mère. Elle a une valeur universelle. Le paradoxe du titre devient donc transparent. *L'Autobiographie de ma mère* est aussi l'autobiographie de l'auteure, et celle de toutes les femmes caribéennes, y compris de celles à naître.

21 Par ces deux exemples, on voit bien que, d'une part, se dessine une tendance qui vise à outrepasser les limites traditionnelles des genres pour les fondre en des structures génériques plus hybrides, et que, d'autre part, on passe d'une prédilection pour des narrations dites omniscientes, de troisième personne, avec des narrateurs souvent non identifiés, à des narrations de type autofictionnelles, où les frontières entre fiction pure et réalité s'estompent, voire s'annulent, et où l'instance autoriale ne se dissimule plus tout à fait. Sans s'affirmer non plus comme telle, toutefois.

22 Pour conclure, on pourra dire que ceci nous conduit sans doute à déplacer encore un peu le regard. L'image de l'auteur se construit autour de la nécessité d'un ordonnancement que seul livre le texte, à travers l'acte créatif, et que seule la lecture restitue. Il y a donc, dans le texte postcolonial, une prise de conscience nouvelle du rôle que doit jouer l'écrivain et de la manière dont il peut le faire : parlant des récits de Conrad dans son essai « Conrad's Darkness [31] », en 1974, Naipaul avait écrit que Conrad avait été pour lui un auteur important, parce qu'il lui avait montré que le rôle de l'écrivain consistait à proposer un ordonnancement des « half-made societies » que Naipaul lui-même a souvent décrites. Le critique Bruce King a aussi réaffirmé l'interaction qui s'opère alors entre le narratif et le réel : « As a writer, [Naipaul] knows that writing creates the narrative order the world lacks: through it we can understand and celebrate ourselves » [32]. Et c'est bien cette célébration d'eux-mêmes que cherchent avant tout les auteurs postcoloniaux : confrontés à l'étrangeté du colonisateur et rendus bien souvent étrangers à leur

culture indigène par l'éducation coloniale, ils sont parvenus, par des voies différentes, à se ressaisir de leurs propres territoires de création pour mieux affirmer leur identité personnelle et leur présence.

NOTES

1 Dans une chronique parue à l'occasion d'une exposition sur Chirico à Paris, Julie de la Patelière commente le tableau en ces termes : « Comme doué d'une vie propre, l'homme sculpté détourne les yeux. Il semble parler, ou bien montrer quelque chose, mais nous ne le voyons que de profil. Où sommes-nous d'ailleurs, qui regardons ce tableau ? La perspective reste indéterminée, dans une plongée impossible. » DE LA PATELIERE Julie, « Juste un détail. L'énigme d'une journée de Giorgio de Chirico », 20/02/2009, « Evène » (mai 2009) ; http://www.evene.fr/arts/actualite/giorgio-de-chirico-fabrique-des-reves1834.php, consulté le 5/01/2013.

2 Ce tableau repris sous forme inversée dans une photographie par Man Ray, présente une variante intéressante : la photographie de l'écrivain, tournée à l'opposé de celle de la statue du poète, figure, horizontale et oblique cette fois, à l'avant plan, dirigeant la perspective à l'opposé du tableau initial. De plus, Breton a annoté au dos ce portrait de lui-même par Man Ray en ces termes : « André Breton *(maquillé)* devant *L'Énigme d'une journée*, de G. De Chirico, en 1922 (photo Man Ray.) » Voir le site internet : http://www.andrebreton.fr/fr/item?GCOI=56600100286870, consulté le 05/01/2013.

3 GIMFERRER P., *De Chirico*, Paris, Albin Michel, « Les grands Maîtres de l'art contemporain », 1998, p. 5.

4 Voir GIMFERRER P., *op. cit.*, p. 18.

5 NAIPAUL V. S., *The Enigma of Arrival*, London, Penguin Books, 1987.

6 Voir, par exemple, LABAUNE-DEMEULE F., « De Chirico Revisited: The Enigma of Creation in V. S. Naipaul's *The Enigma of Arrival* », Dijon : *Commonwealth Essays and Studies*, Vol. 22, N°2, 2000, p. 107-118, ou LABAUNE-DEMEULE F., *V. S. Naipaul. L'énigme de l'arrivée. L'éducation d'un point de vue*. Publication du Centre « Langues, Cultures et Sociétés », Lyon, Service Editions de l'Université Jean Moulin Lyon 3, 2007.

7 Voir, par exemple, MOULIN Joanny, *The Collected Poems. Derek Walcott*, Paris, Armand Colin-CNED, 2005, p. 53.

8 NAIPAUL V. S., *Reading and Writing. A Personal Account*, New York, *New York Review of Books*, 2000.

9 Voir, par exemple, le recueil d'articles suivant : LEDENT Bénédicte (éd.), *Bridges Across Chasms. Towards a Transcultural Future in Caribbean Literature*, Liège, Université de Liège, 2004.

10 Voir WALCOTT D., *Collected Poems. 1948-1984*, London, Faber & Faber, 1992, p. 57 ; et aussi « Crusoe's Island », où le poète a recours à la métaphore du potier (*ibid.*, p. 71).

11 WALCOTT D., *Collected Poems*, « Names », 306.

12 Voir NAIPAUL, V. S., *The Enigma of Arrival*, cit., p. 102.

13 « The gorilla wrestles with the superman. / I who am poisoned with the blood of both, / Where shall I turn, divided to the vein ? » (WALCOTT D., *op. cit.*, p. 18).

14 DESAI A., *In Custody*, London, Vintage, 1999 ; *Fasting, Feasting*, London, Vintage, 2000 ; *Journey to Ithaca*, London, Minerva, [1995] 1996.

15 ROY A., *The God of Small Things*, London, Flamingo, 1997.

16 NAIPAUL V. S., *Miguel Street*, London, Basingstoke & Oxford, Picador / Pan Macmillan, [1959] 2002.

17 Voir DANTICAT Edwidge, *The Dew Breaker*, London, Abacus, 2004, p. 141-155.

18 NAIPAUL V. S., A *House for Mr Biswas*, London, Penguin Books, [1961] 1969.

19 NAIPAUL V. S., *Half a Life*, London, Basingstoke & Oxford, Picador / Pan Macmillan, 2001.

20 RHYS J., *Wide Sargasso Sea*, J. L. Raiskin, (éd), A Norton Critical Edition, New York & London, W. W. Norton & Company, 1999.

21 Voir PESSO-MIQUEL Catherine, *Anita Desai. In Custody*, Neuilly, Atlande, 2008, p. 140.

22 *Ibid.*

23 NAIR A., *Mistress*, Black Amber, Arcadia Books, 2007.

24 BURGELIN C., « Pour l'autofiction », in BURGELIN C., GRELLE I. et ROCHE R.-Y., *Autofiction(s)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 16.

25 Bien qu'il s'agisse plutôt « techniquement » d'une autofiction, on sait l'attachement de Naipaul pour le roman. Voir l'indication « A novel » sur la couverture de ce livre. Sur ce point, voir également LABAUNE-DEMEULE F., *V. S. Naipaul. L'énigme de l'arrivée…*, *cit.* On rappellera aussi l'inscription « A Novel » et « A Sequence » sur la couverture des éditions anglaise et américaine de *A Way in The World.*

26 « Voir l'insolite dans le quotidien ou, plus simplement, voir le quotidien pour la première fois, c'est-à-dire redécouvrir le sacré dans l'habituel : de l'art rupestre au surréalisme, en passant par l'art roman, on tend par là à une perception de la réalité invisible derrière la réalité visible. » (GIMFERRER P., *op. cit.*, p. 8).

27 Voir ADAMS M., « Jamaica Kincaid's *The Autobiography of My Mother*: Allegory and Self-Writing as Counter Discourse », *Anthurium: A Caribbean Studies Journal*, Vol. 4, Issue 1, Spring 2006 ; site internet : http://anthurium.miami.edu/volume_4/issue_1/adams-jamaica.html, consulté le 5/01/2013.

28 POUCHET-PAQUET S., *Caribbean Autobiography : Cultural Identity and Self-Representation*, Madison, U. of Wisconsin Press, 2002 ; cité par ADAMS M., *op. cit.*

29 « There is no reason for me to be a writer without autobiography. […] For me [writing] was really an act of saving my life, so it had to be autobiographical. I am someone who had to make sensé out of my past. » (J. Kincaid dans une interview accordée à Moira Ferguson, « A Lot of Memory: An Interview with Jamaica Kincaid », *The Kenyon Review*, 16.1 (1994), p. 163-188, citée par ADAMS M., *op. cit.*, p. 10.

30 KINCAID J., *The Autobiography of My Mother*, New York & London, Penguin Books, « Plume Books », 1997, p. 227-228.

31 Voir NAIPAUL V. S., *The Return of Eva Peron*, with *The Killings in Trinidad*, London, Penguin Books, (1974), 1988.

32 KING Bruce, *V. S. Naipaul*, Second Edition, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 22.

AUTEUR

Florence Labaune-Demeule
Université Jean Monnet / Saint-Étienne
IDREF : https://www.idref.fr/114579989
ISNI : http://www.isni.org/0000000118731387
BNF : https://data.bnf.fr/fr/15792029

Regards croisés sur *La Comédie humaine*

L'autorité littéraire de Balzac dans l'espace germanophone au XX^{e} siècle

Jean-Pierre Chassagne

DOI : 10.35562/celec.113

Droits d'auteur
CC BY 4.0

TEXTE

1 Dans l'espace culturel germanophone, la réception de Balzac au XX^{e} siècle atteste d'un grand intérêt, aussi bien de la part des écrivains que de celle des théoriciens de la littérature. Aussi est-il légitime de considérer que le réaliste français a fait autorité [1] outre-Rhin et en Europe centrale, inspirant pendant la Grande Guerre les réflexions du germaniste hongrois marxiste, Georg Lukács, sur la théorie du roman (1916) que ce dernier poursuivra, à la fin des années trente, dans ses quatre essais publiés en allemand seulement en 1952, sous le titre *Balzac und der französische Realismus* [2]. Par ailleurs, dans un célèbre essai, l'écrivain humaniste autrichien Stefan Zweig exprime dès 1920, pour Balzac, une admiration qui l'habitera et l'inspirera jusqu'à la fin de sa vie [3]. Dans la dernière décennie de celle-ci, il entreprendra la rédaction d'une excellente biographie que les circonstances politiques, son exil en Angleterre, puis au Brésil, et son suicide en 1942 ne lui permettront pas d'achever. Le premier tome, *Balzac. Le roman d'une vie*, est néanmoins publié à titre posthume par son ami Richard Friedenthal en 1945 [4].

2 La réception de Balzac par ces deux admirateurs inconditionnels présente, compte tenu de leurs divergences idéologiques, des différences notoires, et les deux exégètes ne sont pas réceptifs aux mêmes aspects de l'œuvre réaliste. Tous deux s'accordent néanmoins pour identifier en Balzac le plus grand écrivain français du XIX^{e} siècle. Aussi nous semble-t-il intéressant d'observer ce que l'un et l'autre retient et souligne de cet univers romanesque dont l'auteur a joui, grâce à ces deux intellectuels, d'une grande notoriété dans les pays germanophones au XX^{e} siècle. Afin de mettre en évidence les points

de rencontre, mais aussi les perspectives radicalement dissemblables des deux exégètes d'Europe centrale, nous avons choisi de distinguer, dans leurs approches respectives, trois points d'entrée qui nous permettront de rendre compte de leur réception du réaliste français, à savoir la notion de génie, celle du réalisme à l'œuvre dans *La Comédie humaine*, puis celle du personnage-type balzacien. Cette analyse permettra ensuite de dégager les présupposés idéologiques inhérents à ces deux réceptions.

3 En ce qui concerne Zweig, sa francophilie et ses étroites relations intellectuelles avec certains écrivains français, comme Romain Rolland ou André Gide, de même que son cosmopolitisme réputé ne sont sans doute pas étrangers à son intérêt marqué pour le grand réaliste français. Comme une grande partie de *l'intelligentsia* austro-hongroise, il rêve, à l'aube du XX^{e} siècle, d'un vaste rapprochement entre les peuples et les cultures. Mais la barbarie de la Première Guerre Mondiale l'affecte profondément et lui ôte toutes ses illusions. Aussi décide-t-il, avec l'enthousiasme de la jeunesse, de se dévouer corps et âme à la cause pacifiste et au rapprochement des peuples. Fort de ses convictions rationalistes et humanistes, il se sent investi, en tant que citoyen de l'Europe, d'une mission pacificatrice et civilisatrice. Dans l'Autriche démembrée de 1918, il multiplie les conférences et les traductions afin de faire connaître l'œuvre de ses amis européens qu'il admire, puis il se lance dans la rédaction de biographies d'illustres personnages qu'il considère comme les défenseurs de la culture et de la sagesse européennes. Dans son Panthéon personnel figurent aussi bien des personnalités politiques comme Fouché ou Marie-Antoinette, Marie Stuart, que des hommes de Lettres comme Montaigne, Erasme, Balzac, Emil Verhaeren, ou Romain Rolland. L'écriture est, pour lui, une médiation active entre les hommes, car il est convaincu de son pouvoir fédérateur et pacificateur. C'est donc dans ce cadre que s'inscrivent sa biographie de Balzac et son essai inséré, aux côtés de ceux consacrés à Dickens et à Dostoïevski, dans *Les trois Maîtres*, le premier tome du vaste ensemble *Constructeurs du monde*, resté inachevé.

4 Quant à Georg Lukács, il naît en 1885 à Budapest dans une famille de la bourgeoisie juive. Il fait ses études de lettres à Berlin au début du XX^{e} siècle, puis adhère au marxisme en 1917. Après une carrière politique très mouvementée et de longues années d'exil en Union

Soviétique, il peut rentrer en Hongrie dès 1957. Il se consacre alors aux questions d'esthétique et de théorie littéraire et devient un pionnier de la sociologie de la littérature. À ce titre, il lui importe de replacer toute œuvre romanesque dans son contexte social et historique et d'analyser comment les structures sociales et politiques informent l'univers diégétique du roman. Cependant, il ne s'intéresse pas à la peinture sociale pour elle-même, mais en bon dialecticien formé à l'école de Hegel et de Marx, il recherche en elle les prémisses d'une crise annonciatrice d'une évolution nécessaire. Et c'est bien dans cette perspective, et avec ces schémas d'interprétation, qu'il va comprendre et analyser l'œuvre de Balzac, comme il l'annonce d'ailleurs dans la préface de 1951 de son volume sur le réalisme français. Il importe pour l'esthétique marxiste de se référer aux grands modèles classiques que furent « les Grecs, Dante, Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoï, Gorki » et qui « sont à la fois des images adéquates de grandes étapes particulières de l'évolution humaine, et des guides dans la lutte idéologique pour atteindre la totalité de l'homme [5] ».

5 Il apparaît donc que les deux grands intellectuels qui nous occupent ne peuvent aborder l'œuvre balzacienne ni avec les mêmes présupposés, ni dans la même perspective. Cependant, c'est dans le fait que l'autorité d'un seul et même auteur étranger s'impose à deux germanophones armés de grilles de lecture à ce point dissemblables que réside tout l'intérêt d'une étude comparative. Comme on peut s'y attendre, la notion de génie est beaucoup plus présente sous la plume de Zweig que sous celle de Lukács. Tandis que le premier s'attache à souligner ce qui, en Balzac, relève de l'extraordinaire et peut être qualifié d'herculéen, le deuxième, refusant toute culte de la personnalité, se concentre plutôt sur ce qu'il interprète comme le message de l'œuvre, ne pouvant néanmoins s'empêcher de céder, de temps à autre, à l'admiration et à l'éloge. Pour Zweig, le génie de Balzac repose sur une « force élémentaire [6] » alliée à une volonté titanesque. À l'en croire, cette « vitalité » et cette « vigueur » sont également inscrites dans l'aspect physique de l'écrivain qui condense en lui « la somme d'innombrables visages anonymes de son terroir » en « un visage vraiment populaire, vulgaire, tout bourgeois, plébéien même… [7] ». D'où l'aisance avec laquelle Balzac entre dans l'univers des multiples personnages qui peuplent ses romans. Pour

Zweig il y a donc adéquation entre l'apparence physique et le génie littéraire de l'écrivain sous la plume duquel il repère, dès les premières productions imparfaites de jeunesse, « une immense éruption qui sans cesse projette des masses en fusion [8] ». Puis avec le temps, ce « géant du vouloir [9] » parvient, selon Zweig, à canaliser son énergie créatrice pour faire sortir de son imagination, tel un démiurge inégalé, une œuvre majestueuse toujours plus élaborée, charpentée et prolifique :

> Comme un arbre puissant, nourri des sucs éternels de la terre, il dresse son tronc luxuriant, étendant toujours plus haut vers le ciel la ramure touffue de son œuvre jusqu'à ce que la hache l'abatte ; solide à son poste, remplissant avec une patience proprement organique la fonction qui lui fut dévolue par le destin : fleurir sans cesse, croître et donner des fruits toujours plus mûrs [10].

6 La métaphore végétale fait certainement écho au parallèle établi par Balzac, dans son avant-propos à *La Comédie humaine*, entre les espèces sociales et la Nature. Mais elle n'est pas sans rappeler aussi la méthode du travailleur infatigable que fut l'écrivain Zweig œuvrant simultanément à la rédaction de ses romans et nouvelles, de ses biographies, et entretenant une correspondance d'une ampleur phénoménale. On ne peut s'empêcher de penser qu'un certain processus d'identification est ici, du moins en partie, à l'œuvre. Mais ce qui suscite, avant toute chose, l'admiration du biographe est la capacité de l'imagination exubérante de Balzac à poser face à notre monde réel son propre monde de fiction qui rivalise avec lui de diversité et de véracité. Et le génie de Balzac réside, sur ce point, dans le fait qu'il a su « faire passer le monde entier dans sa cornue, le recréer « en raccourci » : […] voilà désormais son but. Rien ne doit se perdre de cette diversité de l'univers [11]. » Zweig décèle en outre chez son modèle une extraordinaire lucidité et une clairvoyance qui s'exercent aussi bien à ses dépens, qu'à ceux de ses personnages souvent affublés de ses propres travers. Aussi voit-il en lui une nouvelle figure de Protée « qui n'[a] aucune forme […] parce qu'il les incarn[e] toutes en lui, celui qui, comme un derviche, comme un esprit fugace, se gliss[e] dans les corps de milliers de mille personnages et se perd […] dans le dédale de leurs vies [12]. » *Les Illusions perdues* sont, à cet égard, aux yeux de Zweig, une œuvre

capitale, car elles révèlent au lecteur, à travers les personnages mis en scène, « les sentiments intimes et les vœux les plus secrets » de l'auteur « pour soumettre à l'examen les périls qui le menacent au plus profond de lui-même [13] ». On peut déceler dans cette analyse, qui souligne la vertu thérapeutique de l'écriture romanesque, l'influence des travaux de Freud, dont Zweig fut proche, auquel il consacra un « Portrait » et après la mort duquel il prononça son éloge funèbre. Cependant, son admiration inconditionnelle pour l'écrivain Balzac va bien au-delà de telles considérations, car il attribue au réaliste français des pouvoirs quasi surnaturels lorsqu'il évoque « ce grain de magie qui était mêlé à son être le plus intime, ce caractère un peu mystérieux qui fait que son art est non seulement la chimie, mais encore l'alchimie de la vie [14] ». Comparativement à l'œuvre des autres écrivains contemporains ou des futurs épigones du XIX^{e} siècle, nulle trace, chez Balzac, de travail besogneux, mais l'aisance souveraine de celui auquel il suffit de faire « tourner son anneau magique [15] ». Nulle impression qu'il se soit contenté d'emprunter son matériau à la vie, mais plutôt « un enrichissement de la vie et un don gratuit fait à cette dernière [16] ». Aussi Zweig ne déplore-t-il pas l'inachèvement de *La Comédie humaine* grâce auquel cette œuvre reste, pour les successeurs de Balzac, un « torse sans pareil – elle est un stimulant extraordinaire et l'exemple le plus grandiose que puisse trouver une volonté créatrice en marche vers l'inaccessible [17] ».

7 Comme nous l'avons suggéré plus haut, ce sont de toutes autres considérations qui motivent l'admiration du marxiste Lukács, davantage intéressé par la densité idéologique que par la personne et les qualités du délivreur de message qu'est pour lui Balzac. Il n'en reste pas moins qu'à mainte reprise, il se laisse aller à parler de la « grandeur » de l'auteur, et que le mot « génie » lui échappe même, mais une seule fois il est vrai. Selon lui, la grandeur de Balzac réside en cela qu'il atteint sa maturité idéologique et artistique beaucoup plus tôt que d'autres et que, comme quelques autres « grands artistes » tels que Stendhal, Tolstoï ou Thomas Mann, il lutte « à contre-courant [18] », ce qui fait la « grandeur historique [19] » de *La Comédie humaine*. Mais en quoi consiste au juste cette « grandeur » aux yeux de Lukács ? L'exégète marxiste l'identifie « dans cette autocritique sans indulgence de ses conceptions, de ses vœux les plus

chers et de ses convictions les plus profondes par la description inexorablement exacte de la réalité [20] ». A *priori*, il aurait pu paraître surprenant que cet idéologue voue une admiration sans limite à un écrivain bourgeois dont la fascination pour l'aristocratie, les prises de position légitimistes et le catholicisme militant sont connus de tous. Or, faisant preuve d'une probité intellectuelle indéniable, Lukács observe, dans l'œuvre balzacienne et plus particulièrement, dans *Les Paysans*, la peinture « avec une nécessité toute réaliste [21] » du désespoir qui doit conduire à la révolution prolétarienne. Et ce n'est pas un hasard si le mot de « génie » tombe dans ce contexte… De la même façon, le romancier aurait, selon lui, projeté dans Lucien de Rubempré toutes ses propres contradictions et celles de « la capitalisation de la littérature [22] », ce qui témoigne d'une lucidité et d'une probité par lesquelles *Les Illusions perdues* « s'élèvent à une hauteur solitaire au sein de la production littéraire de la France d'alors [23] ». Ces considérations appellent deux remarques. D'une part, Lukács s'inscrit là dans le sillage de l'analyse d'Engels qui déclara avant lui :

> Que Balzac ait été forcé d'aller à l'encontre de ses propres sympathies de classe et de ses préjugés politiques, qu'il ait vu l'inéluctabilité de la fin de ses aristocrates chéris, et qu'il les ait décrits comme ne méritant pas un meilleur sort ; qu'il n'ait vu les vrais hommes de l'avenir que là seulement où l'on pouvait les trouver à l'époque, cela, je le considère comme un des plus grands triomphes du réalisme et l'une des caractéristiques les plus marquantes du vieux Balzac [24].

8 Il est donc clair que l'œuvre balzacienne est envisagée par les deux exégètes matérialistes comme le reflet d'une étape de l'évolution sociale qu'ils considèrent comme une nécessité du devenir historique. D'autre part, cette analyse croise celle de Zweig précédemment évoquée, qui, imprégné des travaux de la psychanalyse, mettait l'accent sur le clivage de l'auteur. Mais selon toute évidence, le théoricien hongrois tire de l'étude des mêmes phénomènes de toutes autres conclusions que son confrère viennois. Tandis que celui-ci envisage le génie dans sa dimension individuelle et singulière, celui-là le dissocie de la personne de l'auteur, lui conférant par là une dimension idéologique et sociologique.

9 Comme chacun sait, la notion de génie fut particulièrement prégnante dans l'idéalisme allemand de l'époque classique et romantique, et c'est sans nul doute à cette tradition que se réfère Zweig lorsqu'il repère le génie de Balzac, mais il la dépasse en y intégrant le réalisme lorsqu'il évoque cette « mixture parfaite de réalisme et de fantaisie [25] ». Il semble donc que le génie s'accorde à ses yeux, comme à ceux de Lukács, avec la peinture de la réalité sociale telle qu'elle nous apparaît dans *La Comédie humaine*.

10 Examinons maintenant quelle réception réservent les deux exégètes au réalisme de Balzac. La qualité essentielle qui s'impose à l'observateur Zweig est celle de totalité, à savoir la capacité de Balzac à représenter son monde contemporain, non dans des détails isolés, mais dans sa complétude. Il s'agirait donc, pour le réaliste, de « faire tenir dans le cadre étroit d'un seul ouvrage toute l'immensité du monde », « d'écrire une histoire poétique de son temps englobant toutes les conditions sociales, les professions, les pensées, les sentiments et leurs mutuels rapports », « de mettre en scène une multitude d'individus dont chaque exemplaire au moins figure chacune des couches de la société, chacune de ses formes, chacune de ses passions. […] d'« établir une histoire complète dont chaque chapitre est un roman, chaque roman une époque [26] ». Selon Zweig, on a donc affaire ici à un réalisme de l'exhaustivité et de la synthèse. Mais reste à montrer comment Balzac fait œuvre totale sans sombrer dans le pointillisme fastidieux du détail. L'écrivain y parvient en mettant en évidence le « moteur social » qui anime la société contemporaine, à savoir les passions exacerbées de ses personnages qui envahissent toute leur sphère et font d'eux les artisans de leur propre tragédie. Par ailleurs Balzac recourt à une méthode quasi scientifique comparable à celle du botaniste Linné, à savoir celle de la « compression » : « toute sa force travaille à comprimer les phénomènes, à les passer à travers un crible où tout ce qui est superflu reste et où ne passent que les formes pures et significatives [27] ». Aussi l'univers de *La Comédie humaine* est-il moins riche que la réalité, mais plus dense. Zweig prend un plaisir indéniable à enrichir la métaphore scientifique par l'évocation des travaux de l'anatomiste Cuvier et du chimiste Lavoisier pour comparer le réalisme balzacien à leurs méthodes d'analyse et de classification :

> Car dans ce multiple processus complexe des actions et des réactions, des affinités, des répulsions et des attractions, des éliminations et des associations, des décompositions et des cristallisations, dans la simplification atomique du composé, il voyait plus distinctement qu'ailleurs l'image du corps social [28].

11 Ceci n'est d'ailleurs pas sans rappeler la stratégie narrative à l'œuvre dans *Les Affinités électives* [29]de Goethe. Mais Balzac va plus loin dans la mesure où ses personnages ne sont pas des entités fluctuantes au gré de leurs rencontres, mais des monomanes pour lesquels le monde se borne à un unique objet de leur désir. Ce qui importe pour le romancier est de capter les changements, les métamorphoses caractéristiques de l'époque :

> *La Comédie humaine* [...] veut montrer ce qui évolue perpétuellement ; dans ce flux et ce reflux il n'y a pas de force durable ; [...] il y a cette atmosphère incorporelle, qui est comme tissée de nuages et de lumière, qu'on appelle une époque [30].

12 Or, dans cette peinture contrastée d'un moment soumis aux fluctuations, Zweig décèle la capacité de Balzac à saisir l'essence d'une époque qui se cristallise autour de tous les éléments la composant et dont le romancier enregistre quasi scientifiquement les données :

> Être le météorologiste des courants atmosphériques de la société, le mathématicien de la volonté, le chimiste des passions, un géologue des formes primitives des nations – en somme un savant multiple qui sonde et ausculte avec toutes sortes d'appareils le corps de son époque en même temps un collectionneur de tous les faits, un peintre des paysages contemporains et un soldat des idées contemporaines, telle est l'ambition de Balzac. Voilà pourquoi il était si infatigable dans l'enregistrement des choses infinitésimales aussi bien que des plus grandioses [31].

13 Cette double aptitude à fixer et isoler les caractéristiques de ce qui, par définition, est fluctuant a été également observée et louée par Lukács qui, pour sa part, aborde l'univers de Balzac avec sa grille de lecture empruntée à la théorie du reflet. On sait que, dans la perspective normative de l'analyse littéraire marxiste, tout produit de

la culture se doit d'être le fidèle reflet de la réalité historique et sociale de l'époque de sa création. Ceci revient à affirmer le primat du monde extérieur sur la conscience, de l'infrastructure sur la superstructure. Or il se trouve que, pour Lukács, il y a dans l'œuvre de Balzac une parfaite adéquation entre l'état de la société française et les formes littéraires à travers lesquelles le romancier a su saisir l'essence de son époque. Aussi le personnage balzacien est-il le pur produit de la réalité sociale dans laquelle il est immergé : « La base du réalisme balzacien est la révélation constante de la réalité sociale comme fondement de la conscience morale de chacun [32]. » Le personnage devient de ce fait le séismographe de la société qui l'a modelé, et dont il enregistre les crises. C'est pourquoi, par exemple, Lukács voit dans Lucien de Rubempré un nouveau type de poète bourgeois : « le poète comme harpe d'Éole pour les différentes sortes de vents et de tempêtes de la société, un paquet de nerfs sans consistance, sans direction, hypersensible ; un type de poète [...] qui deviendra extrêmement typique de l'évolution ultérieure de la poésie bourgeoise [33] » L'auteur considère l'évolution du personnage comme la résultante de toutes les interactions de forces et de tensions en présence à un moment donné. Parlant du rapport de Balzac à ses héros, Lukács constate : « il montre la dialectique objective de leur ascension ou de leur déchéance et motive toujours les deux par la totalité des caractères en interaction avec la totalité des conditions objectives [34]. » Tout se passe donc comme si le destin tragique du personnage, par exemple celui de Rubempré, était à la fois la résultante inéluctable de la réalité décrite, à savoir du capitalisme naissant, et le signe avant-coureur d'un nécessaire bouleversement social. Selon toute évidence, l'analyse lukácsienne tente ici de voir en Balzac un illustrateur de la dialectique marxiste à l'œuvre dans la société française.

14 À ce moment de notre analyse, il est intéressant de mettre en évidence les points de convergence et de divergence dans la conception du réalisme balzacien proposée par nos commentateurs. Tous deux se rejoignent sur les notions de totalité et d'exhaustivité. Il n'en reste pas moins que Zweig s'en tient à l'observation et à la description de la méthode quasi scientifique de l'écriture balzacienne, alors que Lukács superpose à une analyse similaire un commentaire

idéologique visant à orienter le décryptage du texte. Chez lui, l'œuvre totale revêt ainsi une dimension messianique.

15 Un autre aspect sur lequel les deux exégètes se retrouvent, sans pour autant fusionner, est la caractérisation du personnage. Partant de l'étude de Louis Lambert dans le roman du même nom, Zweig valide ses observations pour l'ensemble des individus de *La Comédie humaine*, et constate qu'ils « se tiennent en marge de la raison moyenne [35] ». Il s'agit de personnalités hors-normes dont le tragique réside dans le fait qu'ils « perdent tout contact avec la réalité » parce que ce sont tous des « Icares de l'esprit [...] engagés dans la recherche de l'Absolu [36] ». Tous sont, à l'instar de Balzac lui-même, obsédés par le désir de conquérir le monde. Il n'en reste pas moins qu'ils doivent être représentatifs de la société française de l'époque, raison pour laquelle Balzac met en scène, comme chacun sait, des types humains. Ceux-ci incarnent des vertus ou des vices qui seuls motivent leur action et, par leur monomanie, ils sont des condensés de groupes sociaux :

> Pour une œuvre qui ne veut dépendre que des types, [...] de tels monomanes sont seuls importants. [...] seulement les hommes tout entiers adonnés à une chose, qui avec tous leurs nerfs, avec tous leurs muscles, avec toutes leurs pensées s'attachent à une des illusions de l'existence [...] [37].

16 Lukács part lui-aussi de la même constatation, mais il ajoute une dimension sociale au concept de type. Pour lui, il est impossible de séparer l'homme privé de l'homme public et Balzac n'atteint à l'universalité qu'en créant des types dans lesquels « convergent et se rencontrent tous les éléments déterminants, humainement et socialement essentiels, d'une période historique ». L'œuvre réaliste est de ce fait envisagée comme une totalité close, une hiérarchie de types dont chacun est un résumé d'Histoire. Ainsi « cette représentation extrême des extrêmes [...] concrétise en même temps le sommet et les limites de la totalité de l'homme et de la période ». On retrouve au détour de l'analyse lukácsienne la théorie du reflet : le type véritable est en effet « le miroir révélateur dans lequel nous pouvons suivre aujourd'hui le chemin de Golgotha de la totalité humaine [38] ». Par le truchement d'une sécularisation de la Passion christique, Lukács fait du type balzacien non un rédempteur

dont les attributs hors du commun vont lui permettre de sauver le monde, mais une victime expiatoire des infrastructures dont il est le fruit. Le génie de Balzac consiste, dans ce domaine, à avoir néanmoins préservé l'individualité de ses personnages, tout comme la complexité du tissu social, évitant par-là l'écueil d'une schématisation réductrice : « Un caractère pleinement élaboré agit dans une réalité sociale concrètement variée : c'est toujours l'ensemble de l'évolution sociale qui est lié à l'ensemble d'un caractère [39]. » Ainsi conçu, le personnage-type fonctionne comme le reflet de la société dans la mesure où ses caractéristiques individuelles « sont le plus aptes à éclairer aussi diversement que possible [...] l'aspect du processus social déterminant dans le cas précis [40] ». Voué à sa perte dans un monde corrompu, il illustre une étape nécessaire vers l'avènement d'un homme nouveau dans un monde reconstruit sur des bases nouvelles. Génie monomane, figure mythique ou archétypale pour Zweig, individu emblématique d'un ordre social décadent voué à la ruine pour Lukács, le personnage balzacien est un résumé d'histoire, ce qui a grandement contribué à asseoir outre-Rhin, et dans les pays danubiens, la réputation du génie balzacien. Aussi est-il légitime de se demander dans quelle mesure Balzac a fait autorité dans le monde littéraire germanophone et de quelle façon sa réception par Zweig et Lukács a contribué à sa renommée

17 Les nombreuses éditions et rééditions des œuvres complètes de Balzac en langue allemande attestent de la grande notoriété du réaliste français dans l'espace germanophone depuis le milieu du XIX^{e} siècle [41]. Les deux grandes éditions de référence furent celle de l'éditeur Rowohlt en quarante-quatre volumes dès les années Vingt, puis, en RDA celle du Aufbau-Verlag en vingt volumes publiés de 1961 à 1985. Il apparaît donc que Balzac a toujours figuré en très bonne place parmi les auteurs français du XIX^{e} siècle les plus lus dans les pays germanophones, y compris de l'autre côté du Rideau de fer. Grâce à sa biographie rédigée par Zweig, on sait d'autre part que, de son vivant, il a été adulé par le public cultivé autrichien et allemand et qu'il avait son entrée dans tous les salons aristocratiques viennois et munichois. Sa sympathie déclarée pour les grands de ce monde, et ce que Zweig considère comme son snobisme, n'est certainement pas étranger à cela, mais ne suffit pas à expliquer l'admiration dont il a joui dans toute l'Europe.

18 Afin de mieux cerner à quel titre il a fait autorité dans ces pays, il conviendrait de se demander si son œuvre a fait école et influencé leur production littéraire, ainsi que celle des deux exégètes qui ont fait l'objet de notre étude. Pour ce qui est de Zweig, il ne saurait être question d'identifier un réalisme à la Balzac dans son œuvre qui voit le jour au début du XX^e^ siècle sur les ruines de l'Empire austro-hongrois. Pour lui, le Reich des Habsbourg fait désormais partie du *Monde d'hier*[42] et l'écrivain entend bien créer une œuvre qui s'inscrira dans la Modernité. Il est toutefois intéressant de constater que Zweig met systématiquement en scène des personnages dont la psychologie présente une ressemblance troublante avec ceux qui peuplent *La Comédie humaine*, à savoir des êtres souvent monomaniaques, en proie à des passions qui causent leur perte ou celle de leurs proches. On peut penser à l'impatience du cœur, à savoir, pour reprendre le titre courant de la traduction française du roman *Ungeduld des Herzens*, à la « Pitié dangereuse » du Lieutenant Hofmiller le poussant à se fiancer à une infirme qu'il n'aime pas réellement, ce qui conduira celle-ci au suicide. Dans plusieurs autres récits comme *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*, *Amok ou le Fou de Malaisie*, ou encore *La Confusion des sentiments*, Zweig dissèque la passion amoureuse et la passion du jeu pour en montrer les ravages et les conséquences tragiques. Son œuvre fictionnelle n'est cependant pas comparable à celle de Balzac, car chez l'écrivain autrichien, très influencé par les récents travaux de Freud, la peinture psychologique prend le pas sur la dimension sociale. Par contre, son projet de rédiger en plusieurs tomes une série d'essais intitulée *Les Bâtisseurs du monde*, dont *Les trois Maîtres* devait être le premier, s'inspire directement de l'architecture de *La Comédie humaine*. Il s'agissait pour Zweig de rassembler sous ce titre générique plusieurs trilogies dont chaque volume serait consacré à une catégorie de types d'intellectuels, d'écrivains, de poètes ou d'hommes de science dont l'œuvre avait contribué, selon lui, à la construction du monde de l'esprit. Par exemple, le second volume *Le Combat avec le démon* (1925) est dédié à trois poètes visionnaires que furent Kleist, Hölderlin et Nietzsche. La trilogie suivante *Trois poètes de leur vie* (1928) à Casanova, Tolstoï et Stendhal. De nombreux autres triptyques sont envisagés mais ne verront jamais le jour, si ce n'est celui intitulé *La Guérison par l'esprit*, consacré à Mesmer, Mary Baker-Eddy (fondatrice du mouvement de la Science chrétienne) et Freud, qui

paraîtra en 1931. Parallèlement à cela, Zweig projette d'insérer ses nouvelles dans un ensemble plus vaste et les regroupe dans des recueils illustrant différentes étapes de la vie ou différents types de caractères [43]. On voit donc, dans son souci presque obsessionnel de typologie et de classification, quelle influence décisive la stratégie littéraire de Balzac a eu sur lui. Cette quête humaniste quasi impossible de la totalité l'occupera toute sa vie, témoignant de son ambition de construire une arche de Noé susceptible de sauver la culture occidentale de la barbarie qui s'est déchaînée en Europe dans la première moitié du XX^{e} siècle.

19 Comme nous l'avons suggéré précédemment, la lecture de Balzac par Lukács revêt également une dimension messianique, mais d'une toute autre nature. *La Comédie humaine* a, pour le théoricien hongrois, valeur de témoignage réaliste sur une étape de l'évolution historique du monde occidental. Elle illustre le déclin du monde aristocratique et l'avènement du capitalisme bourgeois dont les ravages laissent pressentir une inéluctable faillite de ce système social autodestructeur. Aussi Lukács va-t-il puiser dans l'œuvre de Balzac les fondements de sa théorie du reflet basée sur une conception téléologique. Pour lui, la littérature tend vers l'avènement du réalisme. D'une démarche descriptive, il va passer à une étape prescriptive, voyant dans ce type inégalé qu'est à ses yeux le réalisme balzacien les prémices de ce qui deviendra plus tard le réalisme socialiste. À partir de cela, il va s'agir d'assigner à la littérature des pays du bloc soviétique l'objectif de contribuer à la construction d'un monde meilleur et d'une société plus juste capables de transformer l'individu en citoyen modèle. Pour ce faire, les deux genres romanesques prisés en RDA seront successivement l'*Entwicklungsroman*, une sorte de roman d'éducation dans lequel l'accent est mis sur l'évolution du héros au contact du monde, puis l'*Ankunftsroman* (roman de l'avènement) [44]. Dans l'*Entwicklungsroman* des années de construction du socialisme, on privilégie la description de l'évolution active du héros dans le domaine professionnel et de son intégration dans la société socialiste naissante. Puis, suite aux conférences de Bitterfeld qui fixent, à l'aube des années Soixante, une nouvelle ligne, les écrivains de RDA sont sommés, par le Parti, d'écrire des *Ankunftsromane* dans lesquels le personnage passe de la rébellion contre la société à une acceptation

épanouissante, à une intégration exemplaire dans le monde socialiste enfin advenu. Les intérêts individuels coïncident toujours, dans ce modèle, avec l'intérêt général. Le réalisme socialiste à l'œuvre dans cette littérature marque donc l'aboutissement de la théorie lukácsienne du reflet dans la mesure où la tension, omniprésente entre individu et société dans le réalisme balzacien, est enfin abolie.

20 Parvenus au terme de notre analyse, nous constatons qu'à la même époque, les conclusions de deux observateurs germanophones du réalisme balzacien convergent partiellement pour reconnaître et asseoir l'autorité littéraire de notre romancier dans leur espace linguistique. Cependant on ne peut ignorer leurs divergences liées à leur appartenance à des familles de pensée fondamentalement étrangères l'une à l'autre. Tandis que Zweig aborde l'œuvre de Balzac avec le regard d'un humaniste paneuropéen pacifiste, Lukács l'intègre dans la vision globalisante et dialectique de la marche en avant de l'histoire littéraire. Mais force est de constater que cette réception du réalisme balzacien est orientée, chez l'un comme chez l'autre, par l'attente utopiste d'un monde meilleur.

21 Qu'en est-il aujourd'hui à l'ère « postmoderne » du désenchantement dans laquelle toutes ces utopies se sont effondrées ? En fait, le monde germanique ne semble pas en avoir fini avec la réception de Balzac qui ne s'opère plus à travers une démarche systématisante, comme ce fut le cas au XX^{e} siècle. De nombreux écrivains contemporains font néanmoins leur miel du réalisme balzacien dont des études intertextuelles commencent à repérer des traces, par exemple, dans l'œuvre de Winfried Georg Sebald [45]. Aussi est-on en droit de penser que l'autorité de Balzac a, dans les pays germanophones, encore de beaux jours devant elle en notre siècle commençant.

NOTES

1 Nous employons ici ce terme dans son acception latine de *auctoritas* désignant le pouvoir de l'*auctor* de créer, de donner existence aux choses. À cette dimension s'ajoutent la reconnaissance d'une œuvre et la canonisation de son auteur dans un pays étranger.

2 Berlin, Aufbau-Verlag, 1952 ; ces textes avaient été tout d'abord rédigés en hongrois, puis traduits en allemand par leur auteur et publiés en 1952. Nous

utiliserons ici l'édition : *Balzac et le réalisme français*, trad. par P. Laveau, Paris, Maspero, 1967.

3 ZWEIG S., « Balzac », in *Drei Meister. Balzac. Dickens, Dostojewski*, Leipzig, Insel, 1920. Nous citerons l'édition française : S. ZWEIG III, *Essais, Les trois Maîtres*, trad. de H. Bloch et A. Hella, Paris, Le Livre de Poche, 1996.

4 *Balzac. Roman seines Lebens*. Hrsg. R. Friedenthal, Stockholm, Bermann-Fischer, 1946. Nous utiliserons ici l'édition ZWEIG S., *Balzac Le roman d'une vie*, trad. de Fernand Delmas, Paris, Albin Michel, 1950.

5 LUKACS G., *op. cit.*, p. 8.

6 ZWEIG S., *Balzac…*, cit., p. 68.

7 *Ibid.*, *p.* 140-141 ; une telle description nous renvoie immanquablement au célèbre portrait de Louis Boulanger (Musée des Beaux-Arts de Tours).

8 *Ibid.*, p. 68.

9 *Ibid.*, p. 111.

10 *Ibid.*, p. 137-138.

11 ZWEIG S., *Les trois Maîtres*, cit., p. 53.

12 *Ibid.*, p. 69.

13 ZWEIG S., *Balzac*, cit., p. 321.

14 ZWEIG S., Les *Trois Maîtres*, cit., p. 71.

15 *Ibid.*, *p.* 71.

16 *Ibid.*, p. 72.

17 *Ibid.*, p. 79.

18 LUKACS G., *op. cit.* p. 5.

19 *Ibid*, p. 19.

20 *Ibid.*, p. 20.

21 *Ibid.*, p. 47.

22 *Ibid.*, p. 50.

23 *Ibid.*, p. 50.

24 ENGELS F., Lettre à Margret Harkness, Avril 1888, in Marx K. and Engels F., *Collected Works*, London and Moscow, 1975, vol. 48, p. 166-168 ; c'est nous qui traduisons.

25 ZWEIG S., *Balzac*, cit., p. 110.

26 *Ibid.*, Respectivement p. 227, 133 et 419.

27 ZWEIG S., *Les trois Maîtres*, cit., p. 53.

28 *Ibid.*, p. 57.

29 Dans ce roman paru en 1809, Goethe joue sur l'analogie entre les destins des quatre personnages principaux et les phénomènes naturels que sont les affinités électives des corps chimiques.

30 *Ibid.*, p. 75.

31 *Ibid.*, p. 75-76.

32 LUKACS G., *op. cit.* p. 42.

33 *Ibid.*, p. 53.

34 *Ibid.*, p. 54.

35 ZWEIG S., *Balzac*, cit., p. 222.

36 *Ibid.*, p. 223-224.

37 ZWEIG S., *Les trois Maîtres*, cit., p. 61.

38 LUKACS G., cit., p. 13.

39 *Ibid.*, p. 56.

40 *Ibid.*, *p.* 57.

41 *Sämtliche Werke*, 82 Bände, Quedlinburg, Basse-Verlag, 1841-46 ; *Die menschliche Komödie*, 16 Bände, Leipzig, Insel, 1908-11 ; *Gesammelte Werke*, 44 Bände, Rowohlt, Berlin, 1923-26, Neuauflage Hamburg 1952-55. Teilreprint 40+1 Bände, Diogenes, Zürich 1977, Neuauflage 1998 ; *Die menschliche Komödie* Hg. Fritz-Georg Voigt, Dünndruckausgabe in 20 Bänden, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1961-1985 ; *Die menschliche Komödie*, Hg. Ernst Sander, 12 Bände, München, Goldmann, 1971-72 ; Berlin, Taschenbuchausgabe Btb, 1998.

42 Cf. *Le Monde d'hier, Souvenirs d'un Européen*, trad. de S. Niémetz, Paris, Le Livre de poche, 1996.

43 Pour plus de détails, ou peut se reporter à l'excellente biographie de NIEMETZ S., *Stefan Zweig. Le voyageur et ses mondes*, Paris, Belfond, 1996, p. 258-266.

44 Contrairement à l'*Entwicklungsroman*, qui constitue un genre quasiment classique, l'Ankunftsroman ne connaitra aucune postérité après la chute du mur de Berlin.

45 Cf. MASSOL C., « Austerlitz : la prose fictionnelle de W.G. Sebald au miroir du roman de Balzac », in *Insignis*, *Lectures : Fiction & Imaginaire*, *Hommages à Joëlle Gleize*, numéro spécial, juin 2011 ; http://s4.emonsite.com/2011/05/28/12157828insignis-hs-joelle-relu-vincent-pdf.pdf

AUTEUR

Jean-Pierre Chassagne
Université Jean Monnet / Saint-Étienne
IDREF : https://www.idref.fr/150102550
ISNI : http://www.isni.org/0000000121968326
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16252203

La traduction de Boiardo en France

Un problème de réception ?

Pascaline Nicou

DOI : 10.35562/celec.115

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Une mauvaise réception critique : une langue trop hybride
Les traductions de Boiardo en France
Jacques Vincent du Crest : dans la lignée d'Amyot ?

TEXTE

Une mauvaise réception critique : une langue trop hybride

1 Publié partiellement en 1483, puis intégralement en 1495 posthume, le poème chevaleresque de Boiardo *Inamoramento de Orlando* remporta un grand succès (seize éditions entre 1483 et 1544), auquel le duc d'Este a sûrement contribué. Inachevé, il a provoqué les continuations de Niccolò degli Agostini en 1505 (« un quarto, un quinto e un sesto libro, ultimo e fine de tutti i libri de Orlando innamorato »), et l'on peut dire que l'*Orlando Furioso* en fait partie, même si l'Arioste sut réécrire son texte selon les préceptes de Bembo (Les *Prose della volgar lingua* datent de 1525). En effet le texte de Boiardo fut vivement critiqué par les toscans en raison de l'hégémonie de Florence par rapport à Ferrare et au vu des dialectalismes présents, des graphies septentrionales et des gallicismes. La langue de Boiardo mélange le vulgaire illustre de Ferrare aux formes doctes latines ou toscanes et aux composantes populaires (gallicismes de tradition franco-lombardes). Lorsque Boiardo écrit son poème, le modèle toscan n'est pas encore dominant

partout et le genre chevaleresque à Ferrare est plurilingue : on lit les poèmes français, les romans toscans en prose, les « cantari » populaires. On retrouve donc des échos de ces différentes sources dans le tissu linguistique du texte, un mélange de langages et de codes linguistiques de genres littéraires différents. La langue vulgaire de Ferrare, ou « ferrarais illustre », est élégante et raffinée, mais c'est une langue hybride, une *koiné* où l'on trouve des niveaux différents. Avec le vulgaire toscan, qui devient la langue réglée vers le premier quart du seizième siècle, « la fortune de l'Amoureux est jouée et perdue sur le plan de la langue » [1]. Le *Roland Amoureux* constitue une « régression » par rapport à la langue des *Amorum libri*, comme l'affirme Mengaldo, selon qui, « le passage de la poésie pétrarquisante au poème épico-chevaleresque, qui a lieu dans un court laps de temps, comporte du point de vue linguistique une forte régression vers la langue padane, hybride » [2]. Boiardo veut, en effet, correspondre aux goûts plus concrets d'une société courtoise, à sa culture moyenne, basée sur la tradition « canterina ».

2 Cette évolution du goût donne naissance aux réécritures toscanisantes de Berni et Domenichi. La version du Berni a totalement modifié le *Roland Amoureux*, en enlevant ses « aspérités », en moralisant les « proemi », c'est-à-dire les premières strophes de chaque chant, et en jetant un regard ironique sur les valeurs chevaleresques, ce qui constitue des modifications en profondeur. Éditée pour la première fois en 1541, cette édition finit par s'imposer, se substituant même à l'original au XVIII[e] siècle et jusqu'en 1830, date à laquelle Panizzi, directeur général de la Bibliothèque du British Museum (future British Library) réédite une des versions originales. Domenichi, quant à lui, réécrit les trois livres de Boiardo et les trois de Niccolò degli Agostini, son continuateur – on en trouve quatorze éditions entre 1545 et la fin du XVI[e] siècle [3] –, surtout pour éliminer la composante populaire. Les modifications sont moindres, il s'agit surtout de corriger la graphie et les formulations prosaïques, mais l'*incipit* (la strophe 1 du chant 1) est un peu différent, ce qui nous permet de comprendre que la première traduction de Boiardo par Jacques Vincent suit Domenichi et non le texte original de Boiardo [4]. Le texte de Boiardo survit donc, mais transformé, métabolisé par ses « traducteurs » jusqu'à l'édition de Panizzi qui propose enfin un accès immédiat au *Roland Amoureux* (1830) ainsi qu'aux *Amorum libri*.

Pourtant, malgré la redécouverte de ses textes, la critique (Foscolo et De Sanctis par exemple) continue à lui reprocher ses idiotismes lombards et son style en général, par opposition au style de l'Arioste. Ce n'est qu'au début du siècle que Pio Rajna (1900) rétablit que Boiardo est bien l'inventeur du poème chevaleresque ou plutôt, son « véritable sommet ». Puis, la critique du XX^{e} siècle (surtout à partir des années Cinquante) étudie Boiardo pour lui-même et le centre de Scandiano réalise régulièrement des colloques sur son œuvre. Depuis 1999, une nouvelle édition en a été faite, reprenant une édition plus ancienne que le manuscrit trivultien milanais retenu par Foffano et ses continuateurs. Elle se caractérise par une langue plus municipale et graphiquement plus émilienne [5], plus proche de l'original. Cette édition épuisée a été reprise, en 2011, en édition de poche, par Andrea Canova qui en a seulement enlevé quelques marques graphiques jugées trop étranges : c'est à partir de cette édition que nous citerons désormais le texte de Boiardo [6].

Les traductions de Boiardo en France [7]

3 La première traduction complète de Boiardo en France date de 1549, c'est celle de Maître Jacques Vincent du Crest, elle est en prose. Dans sa dernière édition (1605, Lyon, Pierre Rigaud, rue Mercière), il effectue un découpage différent des chants de Boiardo, peut-être pour correspondre à des critères d'éditeur et masquer le fait que le livre est inachevé (Au lieu de « livre I, 29 chants ; livre II, 31 chants ; livre III, 9 chants » comme chez Boiardo, il redécoupe l'ouvrage en « livre I, 17 chants ; livre II, 25 chants ; livre III, 26 chants »). Nous connaissons uniquement les autres ouvrages qu'il a traduits, de l'espagnol [8] et de l'anglais. Certains avancent qu'il aurait contribué à la traduction de l'Arioste [9] . Jeanne Flore a traduit en 1574 deux chants de *l'Orlando Innamorato*, en les réadaptant sous la forme de *Comptes amoureux*. Le titre complet est *Comptes amoureux touchant la punition que fait Vénus de ceulx qui contemnent et méprisent le vray amour*. Denise Alexandre nous dit que la sixième nouvelle est une réécriture du chant 25 et 26 du livre II de Boiardo [10]. Brandimart prend le nom de Hélias le blond et Jeanne Flore nous raconte les aventures de celui-ci ainsi que le récit de la fée délivrée. Elle adapte

le texte pour en faire un récit amoureux, avec les réactions de la demoiselle qui accompagne Hélias et reconstitue aussi une nouvelle réaliste avec le récit de Daurine. Au siècle suivant on trouve celle de François de Rosset, 1619, toujours en prose.

4 François de Rosset est né en 1571 en Provence, c'est un poète qui a également traduit l'Arétin, l'Arioste et Cervantès. Il a fait publier un ouvrage intitulé *Histoires tragiques*, paru en 1614, « best-seller » de l'Ancien Régime (quarante éditions jusqu'en 1757). Enfin Alain-René Lesage traduit Boiardo en 1717 [11], il s'agit d'une véritable réécriture pour le public de son siècle habitué au roman de mœurs picaresque et qui fait ressortir les différents personnages et leur caractère psychologique. Ce dernier dit dans sa préface que la traduction de Boiardo n'est qu'une étude préalable à la traduction de l'Arioste, car « l'Arioste a plus de politesse. Sa diction est pure et châtiée. Il possède toutes les grâces de sa langue. Ses vers ont du son et de l'énergie. Ses descriptions sont admirables et souvent pompeuses. Le Boyard, au contraire, est toujours bas, rude et languissant » (préface du traducteur). On voit ainsi que la mauvaise fortune de Boiardo dans la critique italienne influence la réception française. Enfin, deux autres traductions, qui sont plutôt des résumés ou des extraits, ont été faites par le comte de Tressan (1780) et par Frénilly (1834). Marcello Spaziani nous dit qu'il existe aussi des traductions en anglais à la même période [12]. Boiardo est considéré assez vite, malgré le succès initial, comme ayant le mérite de l'invention, mais pas celui du style. On retrouve cette idée dans les préfaces des traducteurs du XVI^{e} siècle (Rosset) ou du XVIII^{e} siècle (Lesage).

5 Qu'en est-il ensuite ? Si jusqu'au XIX^{e} siècle Boiardo reste considéré comme un auteur mineur, prébaroque, au mieux un précurseur de l'Arioste, il faut attendre les travaux de Denise Alexandre (1980) et une traduction partielle d'André Rochon dans la pléiade (1994) pour que les lecteurs français puissent appréhender Boiardo. Mais étudions maintenant la première traduction existante, celle de Jacques Vincent, de 1549.

Jacques Vincent du Crest : dans la lignée d'Amyot ?

6 Avant d'étudier quelques aspects de la première traduction de Boiardo, celle de Jacques Vincent du Crest, de 1549, nous voudrions l'insérer dans une réflexion issue d'Antoine Berman [13]. Dans cet ouvrage, Berman rappelle qu'il existe deux courants traductifs en France, celui des belles infidèles, des traductions « adaptatrices et embellissantes » et celui des traductions « littéralisantes [14] » fondées sur l'oralité et la langue populaire. Avec Jacques Amyot, la traduction de textes de l'Antiquité permet à la langue française de s'affirmer comme langue classique culte. Ce projet royal est lié à Henri III et vise à s'approprier le savoir des *auctoritates* tout en créant la langue dont la France a besoin en adaptant et en s'appropriant les structures grecques, discursives et conceptuelles [15]. Amyot, traducteur de Plutarque, synthétise deux types d'écriture : une oralité populaire caractérisée par « une prose abondante, proliférante, longue, chargée d'incidentes, de ruptures, de digressions, une prose souvent lourde, obscure, mélangée, formellement négligée et non maîtrisée » comprenant beaucoup d'images et de figures et dominée par la « copia » (l'abondance) et une oralité noble « prose maîtrisée, organisée, claire, harmonieuse, coulante, moins abondante et plus homogène », régie par le principe de clarté et d'économie privilégiée par Amyot dans son projet royal. « Si les prédicats qui définissent les deux oralités sont opposés, il appartient néanmoins toujours à la grande prose française de les réunir [16]. » Berman souligne aussi le principe d'abondance ou copia en traduction : « écrire c'est amplifier un texte préexistant », « Selon le principe de la copia, tout texte ou même tout discours doit être riche en mots, en tournures », car « l'écriture traduisante est le lieu où une langue s'enrichit » [17]. Qu'en est-il de tout cela chez Jacques Vincent ?

7 Si nous ne savons pas grand-chose de lui, à part qu'il était le secrétaire de l'évêque du Puy, dans sa première édition de 1549, on trouve une première dédicace à Henri II (1519-1559), précédant la dédicace à Diane de Poitiers, qui était sa favorite, ce qui montre qu'il n'était pas étranger aux mécènes de l'époque et à leurs attentes culturelles. Dans cette première édition, des poésies latines sont

également placées en exergue à Diane de Poitiers. Puis, dans sa deuxième et troisième édition (que nous avons trouvées et consultées : Paris, 1570 et Lyon, 1605 ; il y a eu sept rééditions), il ne reste plus que la dédicace à Diane de Poitiers, sans les poésies, et la dédicace au roi Henri II décédé. Quoi qu'il en soit, en traduisant Boiardo, depuis la version de Domenichi (seule version qu'il devait avoir en sa possession), Jacques Vincent s'intègre dans le projet d'illustration de la langue française, dans ce mouvement des traductions de la Renaissance qui visent à forger une nouvelle langue française. Cela coïncide avec le mouvement de gestation du roman chevaleresque moderne, dans les années 1540-50, Arioste est traduit aussi et c'est le roman chevaleresque moderne qui voit le jour : par exemple *Amadis de Gaule* est traduit en 1540 par Nicolas Herberay des Essarts, à Paris. Les deux oralités, nobles et populaires, correspondent bien aux poèmes de Boiardo qui écrit dans une langue soutenue mais très marquée par l'oralité, car le poème chevaleresque de Boiardo s'adresse à un public de cour, des auditeurs habitués à ce genre.

8 Ainsi Vincent rend parfois compte du « pluri-stylisme » de Boiardo, grâce à l'utilisation des deux oralités, nous donnerons des exemples en vérifiant les différentes versions. Vincent ne réécrit pas comme le fera René Lesage au dix-huitième siècle, qui opère une véritable adaptation, sa traduction reste une traduction littéralisante de la version de Domenichi. Dans sa préface il nous livre sa vision de la traduction :

> avisant que par tout ne m'a été possible de le suivre de mot à mot, sinon d'autant que la phrase du langage françois l'a peu souffrir. Toutes fois là où je n'aurais rendu toutes les paroles, je pense y avoir gardé le sens, de sorte que vous y pourrez recevoir du plaisir, comme personne imitant la vertueuse vie de vos ancêtres les comtes du Valentinois

9 Il s'agit donc d'une traduction « littéralisante », même si parfois elle peut être « embellissante ». Prenons maintenant quelques exemples d'oralité populaire, qui correspond au registre bas du style de Boiardo, nous verrons ensuite des exemples d'oralité noble, tous ces exemples sont tirés du premier chapitre du premier livre de Boiardo.

Exemple 1 : Les sarrasins sont à la cour de Charlemagne pour un tournoi organisé par ce dernier et Renaud se dispute avec un païen :

> Al messagier diceva: -Raportate
> A Balugante, poi che egli ha diletto
> De aver le gente cristiane onorate,
> *Ch'e giotti a mensa e le puttane in letto*
> *Sono tra noi più volte acarezate* (*Inamoramento de Orlando*, I, 1, 18)[18]

> Dites au Roy Baligant vostre maistre que puis qu'il prend plaisir faire honneur à la nation Chrestienne, que je luy fais entendre nostre coustume estre telle : *qu'à la table, les Princes font caresses et faveurs aux flateurs et gloutons : & au lict, aux putains* (Vincent)[19].

10 La traduction respecte le ton bas et apporte une légère amplification (double adjectivation « caresses et faveurs », « aux flateurs et gloutons », au lieu de « caresses aux gloutons »). Exemple 2 : Angélique vient d'attraper Maugis, qui voulait prendre son plaisir avec elle et révèle son vrai visage, puisqu'elle est envoyée par son père pour capturer tous les chrétiens en les faisant tomber amoureux d'elle ; voici ce qu'elle dit :

> Dicendo a lui che, poi che questo è preso,
> Tutti gli altri baron non curo un ceso (*Inamoramento de Orlando*, I, 1, 52[20])

> et derechef ne faudrez l'affleurer que *puis que je tiens cestuy cy, que je ne donnerois du reste une pomme pourrie* » (Vincent)[21]

11 L'oralité populaire est conservée, le traducteur restitue une rime « cestuy cy / pomme pourrie ». Mais si l'oralité populaire est bien respectée, on trouve aussi l'oralité noble. Exemple 3 :

> Quivi si stava con molta alegrezza
> Con parlar basso e bei ragionamenti.
> Re Carlo, che si vede in tanta altezza,
> Tant ire, duci e cavalier valenti,
> Tuta la gente pagana disprezza,
> *Come arena de il mar denanti ai venti.*

> Ma nova cossa che ebe ad aparire
> Fé lui con li altri insieme isbigotire.

> Però che in capo dela sala bella
> Quatro giganti grandissimi e fieri
> Intrarno, e lor nel megio una dongella,
> Che era seguita da un sol cavalieri.
> *Essa sembrava matutina stella*
> *E ziglio d'orto e rosa di verzeri:*
> Insoma, a dir di lei la veritate,
> Non fu veduta mai tanta beltade (*Inamoramento de Orlando*, I, 1, 20-21)[22].

> Et là se rejouissait humainement entre ses chevaliers, voyant sa majesté estre accompagnée de tant de Roys, Ducs & Seigneurs, pleins de prouesse & vertu : *si que sentant la grandeur de son courage, ne faisoit non plus d'estime de la nation Payenne, que du fablon de la mer, & poussière, lors qu'elle est agitee du vent impetueux.* Car fubitement en ceste grande falle Royalle entrerent quatre grands Geans, de stature *fiere & hideuse*, & au milieu d'iceux une Damoifelle fuyvie d'un feul Chevalier, douee de Fi *excellante & finguliere beauté que par fon feul regard elle eust eu pouvoir ofufquer la fplandeur des estoilles, blancheur du Lys & couleur de la Rofe vermeille.* Et *n'estoit que ie protefté ne me vouloir conftituer Iuge fur le different de la beauté des Dames, oferois affeurer que tout autre beauté pourroit donner lieu à la fienne* » (Vincent)

12 La traduction de Vincent est plus copieuse et explicite les métaphores italiennes. Dans la traduction de Lesage, la métaphore est développée, la dame n'est plus une étoile et l'amplification s'incarne dans une phrase entière :

> on vit entrer dans la salle quatre géants d'une mine fière et d'une stature prodigieuse. Ils s'ouvrirent pour laisser voir au milieu d'eux une dame et un chevalier, tous deux parfaits dans leur sexe. *La dame surtout était au-dessus de tout ce que l'imagination la plus vive peut se représenter de plus beau. Ses yeux brillaient plus que l'étoile du matin et ses joues avaient tout le coloris du lys et de la rose*[23]

13 Nous avons vu, à travers quelques exemples, que la traduction de Vincent respecte les deux oralités, qu'elle est « littéralisante », proche du texte de Boiardo réécrit par Domenichi, lequel s'éloigne peu de son prédécesseur. Cette traduction copieuse s'insère dans le projet de création d'une langue française et dans le renouvellement du genre chevaleresque qui voit son apogée à la Renaissance et qui se construit entre deux cultures, française et italienne, voire entre trois cultures, française, italienne et espagnole. Malgré cette attention à Boiardo, ce poème chevaleresque n'est toujours pas traduit intégralement au XX^{e} siècle, ce qui reflète l'écho de sa mauvaise réception en Italie du seizième au dix-neuvième, le fait qu'il ait été éclipsé par l'Arioste dont la traduction a été sans cesse renouvelée (par André Rochon et Michel Orcel, entre autres). La langue plurilingue dans laquelle a écrit Boiardo a contribué à sa disparition pendant plusieurs siècles et a empêché les traducteurs français de s'en emparer. Le succès de l'Arioste l'a recouvert même si l'on trouve en 1549 la traduction de Vincent de Boiardo reliée avec celle de l'Arioste, les deux livres étant vus l'un par rapport à l'autre [24], au détriment de Boiardo. Un travail ultérieur nous permettra de comparer les différentes traductions de Boiardo aux XVI^{e}, XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, pour voir si Vincent est le seul à garder l'oralité noble et l'oralité populaire, c'est-à-dire si le « pluri-stylisme » de Boiardo est restitué après lui.

NOTES

1 ZOTTOLI, *Discorso di Matteo Maria Boiardo*, Firenze, Sansoni, 1937, p. 154 ; c'est nous qui traduisons.

2 MENGALDO Vincenzo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963, p. 35 ; c'est nous qui traduisons.

3 MASI Giorgio, « La sfortuna dell'Orlando Innamorato: cultura e filologia nella "riforma" di Lodovico Domenichi » in Anceschi-Matarrese, *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*. Atti del convegno internazionale di studi. Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 1994, Padova, Antenore, 1998, 2 vol., p. 966 et suiv.

4 Strophe 1 et 2 de Domenichi : « E come mostra il taciturno aspetto, / Signori e cavallier sete adunati / Per haver dal mio canto alcun

diletto / Piacciavi di silentio essermi grati, / Che dirvi cose nuove io vi prometto, / Prove d'arme e affetti innamorati, / D'Orlando in seguitar Marte e Cupido, / Onde n'è gionto al secol nostro il grido. / Forse parrà di meraviglia degno / che ne l'alma d'Orlando entrasse amore / Sendo egli stato a più d'un chiaro segno / Di maturo saper, di saggio core; / Ma non è al mondo così scaltro ingegno, / Che non s'accenda d'amoroso ardore, / Testimonio ne son l'antiche carte / Dove ne son mille memorie sparte ». Strophe 1 et 2 de Vincent : « Ainsi que demonstre votre regard paisible, Seigneurs & Chevaliers, ie vous voy assemblez pour avoir quelque delectation de ce mien chant, lequel s'il vous plaist, de grace, escouter, & y estre atentifz, ie vous prometz dire choses nouvelles des prouesses d'armes, & desirs amoureux de Roland, à la suyte de Mars, 1 Cupido, dont le bruit a esté tel, qu'il est parvenu jusques à nostre siecle. Il vous semblera estre chose digne d'admiration, qu'Amour ayt peut faire entrée en l'âme de Roland, ayant doné certains & clers signes de son saige cueur, & meur sçavoir. Mais il n'y a au monde esperit tant retrait, froid &solitaire, qui ne s'alume d'ardeur amoureuse : tesmoins sufisans en sont les anciens livres, ou sont escrites mille semblables histoires. » ; la strophe de Boiardo est un peu différente, nous renvoyons au texte.

5 Edition de Venise, Piero de' Piasi, 1487, pour le premier et le deuxième livre ; Venise, Giorgio de' Rusconi, 1506, pour le troisième, établi par Antonia Tissoni Benvenuti et Cristina Montagnani.

6 *Inamoramento de Orlando*, a cura di A. Canova, Milano, Rizzoli, « BUR », 2011.

7 Le travail effectué sur ce sujet reste celui de Marcello Spaziani, « L'Orlando Innamorato in Francia », in *Boiardo e la critica contemporanea*, 1969, Atti del convegno, Firenze et Traduzioni e riduzioni francesi dell'*Orlando Innamorato*, in « Rivista di letterature moderne », Firenze, Casa Editrice Arethusa, vol. 5 (1954), p. 281-297.

8 Traductions de J. Vincent (données tirées de : CIORANESCO Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du seizième siècle*, Paris, Klincksieck, 1959) : Le premier livre du preux chevalier Palmerin d'Angleterre auquel seront récitées ses grandes prouesses et semblablement la chevaleureuse bonté de Florian du désert son frere avec celle du prince Florendos fils de Primaleon, traduit du castillan, 1553 ; La complainte et avis que fait Luzindaro, prince d'Aethiopie à l'encontre d'amour et d'une dame, continuées jusques à leur fin. Mise de grec en castillan puis translatée par JV, 1554 ; Histoire amoureuse de Flores et Blanchefleur sa mye avec la

complainte que fait un amant contre amour et sa dame. Le tout mis d'espagnol en françois par JV, 1554 ; La pyrotechnie ou l'art du feu contenant dix livres ausquels est amplement traicté de toutes sortes et diversité de minières, fusions et séparations des métaux, des formes et moules pour getter artillerie, cloches et toutes autres figures. Composée par le seigneur Vanoccio Biringuccio et traduite d'italien par feu maitre JV, 1556.

9 « La véritable réception française du *romanzo* de l'Arioste passa donc en premier lieu par sa traduction, imprimée à Lyon [...] Sa version, en prose, éditée par Jean des Gouttes, a été attribuée à Jehan Martin, seul ou en collaboration avec Denis Sauvage [...]. L'intervention d'un autre italianisant, Jacques Vincent, qui traduira *l'Orlando Innamorato* de Boiardo en 1549, demanderait-elle aussi à être prise en compte » (BALSAMO Jean, « L'Arioste et le Tasse. Des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français », in *L'Arioste et le Tasse en France au* XVI*e siècle*, Cahier Saulnier n° 20 [2003], rue d'Ulm).

10 ALEXANDRE D., *Un conte de Jeanne de Flore, première adaptation française du Roland Amoureux de Boiardo*, Mélanges en l'honneur d'Etienne Fournial, Saint-Etienne, PUSE, 1978.

11 LESAGE A.-R., Traduction de *Roland l'Amoureux* de Boiardo, Texte établi, présenté et annoté par D. Alexandre-Gras, Saint-Etienne, PUSE, 2001, « Lire le Dix-huitième siècle ».

12 SPAZIANI M., in *ibid.*

13 BERMAN A., *Jacques Amyot, traducteur français. Essai sur les origines de la traduction en France*, Paris, Belin, 2012.

14 *Ibid.*, p. 20-21.

15 AMYOT J., *Projet d'Eloquence royale*, Paris, Les Belles lettres, « Le corps éloquent », 1992.

16 BERMAN A., *op. cit.*, p. 221.

17 *Ibid.*, p. 186-187.

18 « Il disait au messager : -Répondez / A Balugant, puisqu'il prend du plaisir / A honorer tout le peuple chrétien, / Que gloutons à table et putains au lit / Sont parmi nous bien souvent dorlotés » ; c'est nous qui traduisons et soulignons.

19 Il faut rappeler aussi que ce passage est une traduction d'une citation de Dante : « « mais à l'église / les saints, à la taverne les gloutons » (*Inferno*,

XXII, 15-16, Traduction Jean-Charles Vegliante, *La Comédie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1995) ; c'est nous qui soulignons.

20 « En disant que, puisque celui-ci est pris, / Je cueillerai les autres comme des prunes » ; c'est nous qui traduisons.

21 Le proverbe est respecté dans la traduction. Et pourtant, dans la version de Domenichi on a : « Dicendo a lui che poi che questo è preso, / Tutti gli altri baroni ho vilipeso ». La traduction de Vincent semble suivre plutôt Boiardo, ce qui nous fait nous interroger : aurait-il eu les deux versions, la version originale et celle de Domenichi ? Notre travail ultérieur nous permettra de savoir si Vincent ne traduit qu'à partir de Domenichi ou aussi d'après Boiardo.

22 « On se tenait là en grande allégresse, / Tenant beaux propos et parlant doucement : / Le Roi Charles se vit si bien entouré / D'autant de rois, ducs et vaillants chevaliers, / Qu'il méprise toute la gent païenne / Comme des grains de sable face au vent, / Mais une nouveauté vint à paraître, / Qui le bouleversa, lui et tous les autres. // Car au fond de cette magnifique salle, / Quatre géants féroces et gigantesques / Entrèrent, encadrant une demoiselle / Qui était suivie par un seul chevalier. / Elle était telle une étoile du matin, / Lys de jardin ou rose des vergers : / Bref pour dire d'elle la vérité, / On n'avait jamais vu tant de beauté. » ; c'est nous qui traduisons. Le texte de Domenichi est identique à l'exception d'un vers (« Come l'arena in mar spezzano i venti »). Le vers « Essa sembrava matutina stella » renvoie à Dante, « e ne la faccia quale / Par tremolando mattutina stella » (Purgatorio, XII, 90) et à Boccace, « Ella sembrava matutina stella » (Teseida, I, 125, 3).

23 *Op. cit.* p. 23 ; c'est nous qui soulignons.

24 « La traduction de l'*Orlando* connut un succès public […]. L'exemplaire de la bibliothèque municipale de Caen est relié avec la version de Roland l'amoureux » (Paris, V. Gaultherot et E. Groulleau, 1549-1550, in *L'Arioste et le Tasse en France au* XVI^{e} *siècle*, cit., p. 18).

AUTEUR

Pascaline Nicou
Université Jean Monnet / Saint-Étienne
IDREF : https://www.idref.fr/084251522
ISNI : http://www.isni.org/0000000371552067

La relation Glissant-Faulkner

Évelyne Lloze

DOI : 10.35562/celec.117

Droits d'auteur
CC BY 4.0

TEXTE

1 D'évidence, l'œuvre de Faulkner rayonne d'un plein éclat dans l'univers littéraire européen et américain, œuvre éblouissante, « révolutionnaire [1] » même, par sa force de rupture et d'invention, œuvre matricielle, tissant en sillages multiples son emprise de phare-modèle, pour un devenir comptable dans la littérature dont on ne saurait mesurer la portée tant, depuis les années 30, ses romans troublent et fascinent, foisonnante alchimie de creuset d'un « Écrire-ouvert [2] », ou, si l'on fait référence à Glissant, véritable « écho-monde », « (travaillant) dans la matière du monde, la (prophétisant) ou l'(éclairant), la (détournant) ou à l'opposé, y (prenant) force [3] »… En tout cas, il y a là, chez Faulkner, une concrétion inouïe de tragique, symbolique et prosaïque, une nouée extrême de vertiges temporels de toutes sortes, le maelström de consciences torturées, nourries de leur seule démesure intérieure et le génie d'un style et d'un imaginaire qui déportent loin normes, catégories et registres – qu'il s'agisse du récit réaliste traditionnel, de l'épique, du poétique… –, nous immergent dans un tourbillon de hantises visionnaires et parvient à nous livrer, avec une acuité critique sans égale et dans une polyphonie de phrasé toujours arachnéen tout le dévoilé de violence du travail de fondation de la nation américaine. Sans oublier de surcroît que l'œuvre de celui qui s'estimait « poète raté [4] », juste « un fermier qui raconte des histoires de fermier [5] », chroniqueur d'emblée pourtant anthropologue inspiré, s'échine à revisiter, à interroger sans fin les malédictions, les fatals arcanes, les parts d'ombre insondables et les manières de logique implacables de son Sud américain, avec sa saisissante touffeur de tourments sans issue, de racisme, de haine, brutalité et déréliction mêlés.

2 Rien d'étonnant dès lors qu'un des plus grands auteurs caribéens, Glissant, dont toute l'entreprise scripturale, des essais aux recueils poétiques comme aux textes romanesques, se consacre à ce qu'il appelle « le forcènement de la mémoire [6] », « conscience rebelle [7] » fouillant et pensant l'obscur de l'Histoire – colonisation et esclavage notamment, mais sans exclusive aucune – en espérant « changer les imaginaires des humanités [8] » et raviver l'ambition « d'une poétique relationnelle [9] » ; rien d'étonnant dès lors à ce qu'il en revienne toujours à Faulkner, travaillant en connivence et proximité, dialogue constamment maintenu, repris et réinventé de livre en livre, ni anabase, ni déférente ou mimétique entropie, plutôt une pratique de vis-à-vis, d'échanges éclairants, comme autant de gestes de résonance accordés à un pair, un autre « écrivain-frontière [10] », « visionnaire » (FM, 68) et « archiviste » (FM, 69) lui aussi, et plus encore, « poète pythique et abyssal, titubant au gouffre de la Connaissance en compagnie de ceux qu'il a rameutés là » (FM, 137)…

3 À vrai dire, monumentale et dissidente à la fois, reconfigurant le champ littéraire en ouvrant des voies, en déployant des espaces réflexifs, un pouvoir, des ressources jusqu'alors inexplorés, l'œuvre de Faulkner active et sédimente une nouvelle intelligence du monde, ce qui sans doute permet de comprendre et son ascendant et sa charge de rémanence chez Glissant. Car, si ce dernier chante avec ferveur le Divers segalenien, les flambées césairiennes et l'exultation génésique de l'épellement persien, désignant ainsi l'aura de trois auteurs aux tracées profondes dans son travail d'écriture, Glissant n'a, de fait, consacré un livre entier qu'au seul Faulkner, y débrouillant ses remous de mystères et violences, ses déraillés de conscience, et surtout « l'inextricable (vertigineux) de ces relations féroces entre races, familles, personnes, les refus damnés de tout ce qui approcherait la mixité » (FM, 305)… Si l'on considère néanmoins ce qui trame et nourrit le texte glissantien dans son ensemble, la chorégraphie cauchemardesque et funèbre du romanesque faulknérien apparaît *a priori* plus exogène, plus étrangère à Glissant que les échappées lyriques de Segalen, Perse ou Césaire, aussi dissemblables soient-elles.

4 Sans se départir bien sûr, étant donné la teneur du sujet, de l'exigence nécessaire ici d'agréger au débat, autant que faire se peut, la matière même de chacune des deux œuvres, c'est donc ce « trouble »-là que

nous tenterons de circonscrire, à cette question que nous essaierons d'apporter des éléments de réponse, avec pour point de repère dans la réflexion *Faulkner*, *Mississipi* de Glissant.

5 Hérétique, clairement a-générique, à l'instar d'ailleurs de la plupart des ouvrages de Glissant, *Faulkner*, *Mississipi*, publié en 1996, est un livre dense et touffu, recueilleur d'une parole erratique, cadencée malgré tout en sept séquences, comme autant de haltes obéissant à certains amers emblématiques de l'univers faulknérien, qu'il s'agisse de « Rowan Oak » (FM, 11), de « La Trace » (FM, 148), de « La frontière » (FM, 306) ou du paradigme absolument central, fatal, geôlier même, du « noir-et-blanc » (FM, 148) et de leurs rapports. Procédant certes d'un travail spéculatif, sans allégeance cependant à quelque modèle que ce soit, s'écartant tout autant de la fausse neutralité ou de l'apparente objectivité de l'essai que des rituels inventaires et passages obligés de la biographie, *Faulkner*, *Mississipi* s'élabore, sans systématisme ni volonté d'exhaustivité, dans un jeu d'exploration progressive, tant aventureuse qu'analytique, poétique qu'inventive et théorique. Autrement dit, il y a mise en regard réciproque, allers retours constants de l'autre à soi et de soi à l'autre, aux autres, et une façon de sonder, comme un dévisagement presque, dans un parti pris de côtoiement heuristique de ce fait hors surplomb ou apriorisme stérile, parti pris favorisant l'émergence d'une expérience de pensée assurément plus opaque et plus labile – pour le lecteur – dans sa complexité baroque, mais tellement plus généreuse, plus « habitée » surtout. Ce choix du vis-à-vis comme autre cadre d'écoute et de réflexion, entre lyrisme, philosophie, analyse littéraire, questionnement politique, historique et anthropologique, s'il a une fonction génératrice dans *Faulkner*, *Mississipi*, ne saurait en vérité rendre compte de l'ampleur polyphonique de l'ouvrage, qui s'aventure à mailler l'art poétique à l'autobiographie intellectuelle, le livre de bord d'un voyage dans le Sud des USA à l'éclat magistral de l'intelligence, la description précise d'un paysage et l'étude de toutes les strates d'Histoire qui l'ont constitué en lieu, l'égrenage, sans glose ni benoîte imagerie, de la plupart des romans de Faulkner, de ce qu'ils creusent et découvrent, de leur devenir aussi, et l'étrangeté de contact – pensons par exemple à l'arrivée de « trois antillais et (d')une française » dans un restaurant de Natchez, « où tout se fige à (leur) entrée », regards qui les « (pétrifient) eux-mêmes » (FM, 30-31) –

l'effraction d'événements anecdotiques qui prennent également souche ici, ne serait-ce que parce qu'ils ouvrent à d'autres dispositifs de compréhension du monde faulknérien et donnent alors une teneur encore plus évocatrice et signifiante au propos… Bref, il y a là tout le tohu-bohu d'émotion et de pensée mêlées d'une rencontre, jusqu'au fortuit, jusqu'à la part de contingence qui la régit toujours, nouant indubitablement l'effort théorique à l'expérience commune. Un livre d'hommage certes, mais qui s'anime et s'exhausse même, dans l'audace insolite du débat : on « dispute » (FM, 346) à l'ancienne, on « dévire » (FM, 14) et dérade apparemment sans chemin préconçu, engrangeant et déclinant au gré de leur survenue l'amplitude variée des élans réflexifs, les jeux multiples de conjonctions, le raidissement des désaccords, les pistes ouvertes par les hasards alentour, en somme, la relation incertaine et créatrice du parler avec, du parler ensemble – les interlocuteurs sont divers d'ailleurs : collègues, amis, bibliothécaires, sa femme… La scénographie énonciative, pour « preuve », s'abstrait de tout ce qui ne relève pas de l'art du dialogue, et ce, de la première ligne : « Elle me fait remarquer… […] Je rappelle… » (FM, 11) ; jusqu'aux dernières (avec tirets cette fois-ci) : « Mais, oui, dis-je… […] Mais, oui, dit-elle… » (FM, 347). Rapporté à la bibliographie critique faulknérienne, si on a plus l'impression parfois d'être initié à l'imprévisible d'un processus et d'une structuration éminemment théâtraux, il n'en reste pas moins que ce discours pérégrin, oscillant entre régime de savoir et régime de connivence se défait bel et bien ainsi de toute paresse intellectuelle et déjoue l'économie figée des genres et normes. Discours rhapsodique au demeurant, mais mettant à chaque fois en tension le vouloir d'élucidation du geste spéculatif et combinant l'exercice oratoire, pleinement rhétorique et les vertus de l'imaginaire, l'aléatoire de la rêverie comme de l'espace de la conversation ou des circonstances, au point de donner à saisir, de la meilleure manière possible, du « vécu au pensé [11] » la puissance de divination tout autant que *le génie du lieu* [12] de l'univers faulknérien. Voilà au juste un livre qui témoigne d'une « (étonnante rencontre), […] (ouvrant) au grand large [13] », et qui installe au cœur de son questionnement l'Histoire, le Lieu, et les modalités les plus concrètes comme les plus obscures des situations et de la construction sociale. Voilà un livre d'enquête, et, comme souvent chez Glissant, il opère en englobant les registres les plus divers, narratif, abstrait, lyrique, polémique…, aiguisant ainsi leurs

fécondités respectives, un livre dans lequel en outre, à force de dépaysement(s) et d'avancées inventives, Glissant sert Faulkner en affûtant sa pensée à la sienne, voyage – d'échanges – d'un extraordinaire raconteur d'histoires vers un autre, essai avec plutôt que sur, sans pourtant aucune adhésion acritique, chantier d'analyse approfondie et plongée au vif de l'œuvre d'un « écrivain de génie [14] », « (passeur) d'écritures autres [15] », autant qu'autographie rétrospective, doublée, considérablement amplifiée même par la remontée de formulation conjointe d'une poétique, d'une ambition utopique et d'une vision pénétrante et pleinement anthropologique, de l'inextricable de la Relation humaine. Ajoutons que la dimension orale, pourrait-on dire, de *Faulkner*, *Mississipi*, si elle nous ramène à la démesure de l'enroulé de voix baroque cher à Glissant, à la dynamique marronne du conteur créole, se fait plutôt ici exigence de clarté opératoire, ou mieux encore, affaire d'hospitalité et de transitivité, incarnant et accroissant sans équivoque la portée éthique et politique de la pensée de la relationalité glissantienne.

6 En réalité, il n'y a pas seulement arrachement à la composante strictement rhétorique et idéelle de l'essai, car ce dialogue, s'il semble s'égarer, d'une part, dans les méandres d'un parcours le long du Mississipi, et d'autre part ramener Glissant à son travail propre – avec toujours cette confiance renouvelée dans les pouvoirs de l'écriture –, ce dialogue s'avère en définitive promoteur d'une interrogation qui pointe la grandeur, l'audace, l'extrême richesse de profondeur mais aussi toutes les ambiguïtés d'un des incontestables monuments de la littérature occidentale, et c'est ce sur quoi nous voudrions maintenant nous attarder.

7 La lecture de l'œuvre de Faulkner d'abord, nous le savons tous, dérange, fascine, force à penser en tout cas par son étrangeté, son inédite capacité de dépassement épique et tragique des situations et sujets – « thèmes » comme personnages – évoqués : le « timbre-poste » du Yoknapatawpha se dilate à la mesure de l'univers et s'impose radicalement à nous dans l'actif d'un questionnement aux enjeux les plus essentiels. La relation Glissant-Faulkner, que *Faulkner*, *Mississipi* met d'ailleurs clairement en exergue, privilégie bien sûr, sans toutefois s'y cantonner, ces amers-là, avec pour horizon la question du vivre et de véritables perspectives anthropologiques et métaphysiques. Le cheminement réflexif

convoque à ce titre comme foyers de concrétion de l'analyse des « notions » que l'on peut lister ici pêle-mêle : l'Histoire, la filiation, la violence, la damnation, le métissage, le Noir et/ou l'intrus, l'obscur inextricable des rapports Noirs / Blancs, l'épique, le mythe, le style et l'oralité…

8 Il faut avouer qu'en écho résonnent bien ici les voies / voix de l'univers de Glissant, la même orchestration de déchiffrage autour de l'obsession centrale du passé le plus tragique, la même mesure / démesure de projet et de vision, les mêmes interrogations majeures, la même impérieuse autorité d'un écrire mythifiant l'insu et « dépassant » l'épique en le « prosaïsant » (cf. FM, 140) et le « réhumanisant », la même « pratique (enfin de) dévoilement » (FM, 141) prophétique. Assurément, pas de dépropriation de soi dans ce dialogue – n'est-ce pas à cette seule condition du reste que l'entretien peut connaître cette tension inventive qui en conforte le déploiement ?… –, mais pas non plus en vérité de jeux de transfert solipsiste ni de logique d'exégèse insulaire, le rapport demeure d'un tout autre ordre et se trouve doté plutôt d'un mode de présence qui, s'il témoigne d'un attachement manifeste à l'intensité de la relation, s'émancipe néanmoins de tout atavisme d'assignation trop modélisée, récuse tout privilège tutélaire, ne délaisse pas, bien au contraire, une extrême vigilance critique et réactive continûment, dans le cadre d'une authentique expérience existentielle, la houle vivante de la rencontre comme les affairements d'arabesque de l'échange, avec toujours, dans l'emmêlée des discours, le point de tangence essentiel du questionnement et de sa pénétrante rigueur. L'exorde de *Faulkner, Mississipi* est à cet égard, révélateur, par son dispositif mobilisant d'emblée tout le vif d'inspiration du face-à-face, décliné ici au pluriel : celui de Glissant et de sa femme en route pour Rowan Oak, celui de Saint-John Perse et de Faulkner, ces « deux békés » (FM, 11) « auteurs de Plantation » (FM, 11) qu'un « magazine » (FM, 11) réunit en présentant leurs photos respectives, et celui enfin de Faulkner et de Glissant, ce dernier « (auscultant) » (FM, 11) le plein-sens d'une « intelligence » (FM, 11) du monde, le donnant à lire – il ne cesse en effet de le citer, de retourner à « l'émerveille[16] » lancinante de cette voix –, en traquant les résonances jusqu'à nous, en mesurant la force d'irradiation et tout l'impact de celui qui, bien qu'ayant « (choisi) de se carrer dans (une) situation » a « (laissé) pourtant (son) œuvre aller

par-delà, si loin dans le monde » (FM, 12)… Et dans cette « divagation » (FM, 46) en pays faulknérien au cours d'un voyage autant littéraire que géographique, historique que poétique ou philosophique, ce qui va retenir Glissant, c'est bien ce vrac fabuleux, torturé et tragique du « par-delà », l'opacité de secret et de souffrance convoquée, « (consultée) (même) avec des yeux de voyant » (FM, 40) par Faulkner, et la « question en vertige » (FM, 37) surtout, de la violence d'« accaparement de la terre » (FM, 37), de « cette « damnation » du Sud » (FM, 37), le fardeau « de sa tourmentée histoire » (FM, 37), comme les béances, la part de glauque, la folie et tous les abîmes d'inconcevable qu'il découvre en « (fouillant) (le) terreau » (FM, 56) du Yoknapatawpha, débusquant les logiques archaïques – et encore bien actuelles… – dans lesquelles on s'enferre résolument, sans pourtant jamais « expliciter (le) pourquoi » (FM, 197), « (dissociant) (même) causes et effets » (FM, 197), ne dévoilant que par « traces incertaines, obstinées » (FM, 197), d'autant plus saisissantes ainsi pour le lecteur… Ce dévoilé-là, liant le conjectural au prophétique, jouant de l'emboîtement de plans divers, de la transversalité des temps, des paroxysmes d'éclatement des strates narratives et des points de vue fait socle chez Faulkner, lui qui, à vrai dire, a « inventé de fond en comble une nouvelle littérature [17] ». Mieux encore, il en exhausse la faculté de « dérangement », de « dépaysement », de tension dans et par l'énigme, cette dernière demeurant constamment prégnante, opérante, matrice ou motif préservant des lointains, de l'inassignable, aux consciences, aux situations, aux actes comme aux paysages d'ailleurs ou au temps « éperdu [18] » dès lors, tout s'imbibant d'une sorte de « métaphysique du vertige » qui « absout » « le peuple faulknérien » « de toute convention dite romanesque et l'amasse en dehors des normes du récit à plat » (FM, 100). Mais ce n'est certes pas seulement le styliste de génie auquel s'attache Glissant, même s'il reconnaît en lui « le plus grand écrivain de ce siècle » (FM, 54), notamment parce qu'il a compris « la quasi-nécessité d'un chaos d'écriture dans le temps où l'être est tout chaos [19] », et surtout parce qu'on peut lui attribuer d'avoir accompli pleinement, et l'un des premiers, cette aventure-là… Car s'il ne cesse pas d'être fasciné par l'art de ce véritable « technicien-sorcier de la littérature » (FM, 192), par ces extraordinaires échappées de soliste, Glissant se trouve plutôt comblé par l'immersion continue de Faulkner dans le tohu-bohu de

l'Histoire, l'insondable qu'il en fait surgir à profusion en « se (consacrant) au dur travail de divination du réel » (FM, 53). Désenfouir l'insu de l'Histoire, ses principes moteurs qui irriguent et régissent l'existence humaine, sa dynamique à la fois tragique et métaphysique, sa « circularité vertigineuse » (FM, 345) et son indécence de « parchemin calamiteux » (FM, 345), en capter l'inobjectivable empêtrement en nous, il y a là un talent, une ambition rejoints sans retenue par Glissant, d'autant que cela le relie indubitablement à ses propres vouloirs. « Quereller l'Histoire [20] », « (mettre) en question » son « orgueilleux récit » (FM, 312) reste bien en effet l'un des engagements de découvrement les plus fondamentaux de Glissant, et il est sûr que dans les romans de Faulkner tout apparaît rivé à l'Histoire, on s'y englue même jusqu'à l'égarement, présence séminale autant qu'intangible, Histoire dont il lève, on a l'impression, les scellés sans toutefois chercher à tirer au clair son extrême amplitude d'inextricable. Il ne s'agit pas d'ailleurs ici d'ériger l'Histoire en position de sujet ou d'objet – de ou du discours –, ni de la réduire à l'accessoire d'un décor, d'un arrière-plan ou d'un pur repère chronologique, elle n'est pas simplement porteuse d'une atmosphère, aussi lourde de déréliction soit-elle, non, elle a « forme » concrète et se révèle être l'unité constitutive du « tableau » narratif, matérialité sensible de phénomène élevant le Yoknapatawpha au rang de scène mythologicoreligieuse : faute, malédiction et damnation sont en effet autant de « motifs » qui régissent la cartographie des « passions » faulknériennes, avec de surcroît une absence d'adossement sotériologique créant assurance de « vision nouvelle » (FM, 133) d'une profondeur sans égale… Affranchie de toute base de représentation trop mimétique, ré-envisagée sous un angle faisant fi des évidences trop faciles ou des postures morales abusivement fades ou « lisses », incarnée dans l'exacerbation des consciences et leur comble de violence, on mesure mieux avec Faulkner cette part tourmentée et insondable de l'Histoire dont il défait du dedans les linéaments les plus obscurs, nous portant au cœur de l'énigme tragique de « cette mémoire impossible, qui parle plus haut et plus loin que les chroniques et les recensements [21] ».

9 Davantage, la peinture faulknérienne – et celle de Glissant apparaît manifestement attachée aux mêmes principes –, se prévaut toujours du rejet de tout registre anecdotique, de tout désobscurcissement ou

explicitation avec son devenir-cliché, et surtout de tout assujettissement aux truismes psychologiques, car l'âpreté de vertige des aliénations contraint ici à d'autres exigences, et « l'enracinement de Faulkner dans le *deep South* [22] » comme « la hantise du passé [23] », ce passé de désolation « référent essentiel de la production littéraire dans les Amériques [24] » instaurent d'autres choix, qu'il s'agisse notamment de la dynamique centrifuge de l'allégorie, de l'amplification maximale de résonance accordée par l'épique ou de la puissance d'ébranlement du tragique, l'ensemble concourant en définitive à « remonter aux principes les plus abstraits et les plus idéels d'une civilisation, […] à ses ressorts les plus cachés, pour les soumettre […] à critique » (FM, 163) dans « une démarche qui appartient donc, et de plein droit, au territoire de questionnement de l'anthropologie sociale et culturelle [25] »… Car avec ses deux grands romanciers, il ne s'agit de rien de moins que de porter à la conscience la teneur triviale autant que funeste de l'avant, que de creuser les traces de la prédation conquérante et de l'obscène même, qui l'a accompagnée : l'esclavage, ce « péché », pire, cette « damnation des Blancs du Sud [26] », « le système de Plantation […] perverti » (FM, 124), « Thèbes pestiférée » (FM, 135), « royaume pourri » (FM, 135) ou « voué à la perdition » (FM, 134)…, tout ce qui fait de ce Sud – ou des Antilles – l'« opéra tragique » (FM, 135) d'un « réel […] délité dans la malédiction » (FM, 73). Dans cette recension quasi clinique, dans ce regard des plus aigus centré sur les pires travers de la civilisation occidentale, il y a effectivement comme une force décisive d'arrachement à cette espèce de quiétude autant naïve que coupable des fourriers d'un prétendu indicible devenu ferrement d'indignation aveuglément vertueuse, et l'expression, sans crispation idéologique ni didactisme aucun, dans le syncopé, le décentré et le spiralé si caractéristiques de l'écriture faulknérienne – et de l'écriture glissantienne – de ce que l'on a voulu enfouir et oublier : des mémoires, minorées, acculturées, frappées de nullité ou radicalement reconfigurées, gangrenées même, devrait-on dire, par la toute-puissance d'imagerie de la geste colonisatrice. Mémoire telle une « source oblitérée » (FM, 156) masquant la rapacité criminelle des défricheurs, l'illégitimité de la fondation, les vertiges de déréliction du monde inique de la Plantation avec sa structure esclavagiste, et plus encore, cette sorte de tare originelle : « l'obscur de la relation entre les Noirs et les Blancs » (FM, 99) que Faulkner, « à toutes

forces » tente de « fonder en métaphysique » (FM, 99). On observe, on recrée, on donne à voir, on témoigne donc, et hors schématisation hagiographique ou catéchisante, de toute l'étendue du déshumain, de ces terres dénaturées de « racisme » profondément « animal » (FM, 94), théâtres de « crime(s) victorieux [27] », de la puissance d'irruption de ces paysages et du « mal-être qui s'y attache » (FM, 75), romans faulknériens comme glissantiens caractérisés alors par le tournoiement des régimes de temps, d'actions et de pensée, par des jeux continuels d'enchâssements de tableaux hallucinés et de monologues tourmentés, romans placés sous le signe d'une poétique de la tension, de l'équivoque également des voix, des identités et des référents, personnages d'une protéiforme opacité, destinées insaisissables – et chez Faulkner, sans avenir – et « ontologie flottante [28] » de ces Noirs et Blancs du Yoknapatawpha notamment, « inconciliables par la race, le sang, l'atavisme, le milieu » (Faulkner cité par Glissant, FM, 134)…

10 Davantage, l'interrogation sans fin de l'Histoire, avec son tramé chaotique et monstrueux chez Faulkner, plus polyphonique encore chez Glissant et surtout noué à des horizons de devenirs possibles, l'intensité de magnétisme de l'espace, toujours comme soudé au passé, l'entour tragique et/ou lyrique qu'il figure, le souffle prophétique qu'il détermine, espace ouvert néanmoins chez Glissant parce que toujours Lieu en Relation, la teneur novatrice et critique de l'épique – conscience et travail de l'Histoire dans le texte littéraire – Faulkner et Glissant désignant la violence de fondation d'une communauté et « (détruisant) hérétiquement le sacré de la filiation [29] » « sans catharsis » ni « retour (final) à l'équilibre » (FM, 137), l'énigme et les obscurs déraillages de la psyché des êtres faulknériens, tous pétris « de la même boue inachevée » (FM, 206), devenus chez Glissant inextricable opacité, mais justifiée, célébrée parce qu'elle « ne favorise aucune essence » et même « agrandit (la) liberté [30] », et la fonction essentielle allouée enfin à la parole jazzée du conteur, à la « synthèse de la syntaxe écrite et de la rythmique parlée [31] », aux « techniques de l'oralité (l'accumulation, la répétition, la circularité par exemple) » (FM, 270) « par où l'incertain, l'indéterminé surviennent » (FM, 276)…, voilà autant de paris structurants propres aux œuvres de Faulkner et Glissant, autant de gageures aussi bien esthétiques et poétiques que philosophiques ou

anthropologiques. Sans compter que l'invention de cet « opéra tragique » (FM, 135) faulknérien à la configuration quasi inédite, avec son « dévoilement » (FM, 137) de passions d'une irréductible équivocité et surtout son éviction de toute « résolution (finale) du dissolu » (FM, 180) et son refus du « héros victimaire » (FM, 181) projeté ici en « (traces souffrantes) de personnes » (FM, 181), « énigme noire » (FM, 181) et « masses d'ombres déroutantes » (FM, 98), se voit relayée dans les romans de Glissant en chaos tragique, en sarabande baroque même, certes rapportés à une semblable expérience de « vision prophétique du passé » (FM, 115) [32], mais Glissant, lui, réhabilite continûment le « vœu de l'Autre [33] » et la tâche d'alliance, dans l'ensemble de l'œuvre, demeure toujours à la fois balise, tension et fondation…

11 Sans doute alors devrions-nous clore ce parcours en soulignant combien deux autres « caractéristiques » de la cartographie faulknérienne font emprise et levain chez Glissant, bien qu'il les réactive et déporte vers d'autres impénétrables : il s'agit, pour l'essentiel, de ces Noirs dont il a « emblématisé le rôle » (FM, 41), les muant en « (témoins irrécusables) » (FM, 115) ayant « pour fonction absolue de […] souffrir une «damnation originelle » (FM, 85), et enfin son choix de « dire sans dire tout en disant [34] », privilégiant un mode d'écriture de la « révélation différée » « qui engendre (une) technique, non pas d'élucidation […], mais […] d'amassement d'un mystère et d'enroulement d'un vertige » (FM, 20). Néanmoins, encore une fois, si Faulkner fut découvreur, initiateur, Glissant, dans ses questionnements, lui qui a indiscutablement « (pris) la force de mélanger, […] de trouver. […] La Vision [35] », sollicite d'autres vocations car « cette brisure d'obscurités » « qu'il (poursuit) avec des mots », « (met) (bien) en relation [36] »…

NOTES

1 GLISSANT É., *Mémoires des esclavages*, Gallimard / La Documentation française, 2007, p. 62. Terme que nous avons déjà d'ailleurs dans *Faulkner, Mississipi*, Stock, 1996, p. 193. Notons que nous donnerons dorénavant, pour toute citation de cet ouvrage, les initiales du titre en majuscules suivies du numéro de page entre parenthèses.

2 CHAMOISEAU P., *Écrire en pays dominé*, Gallimard, « Folio », 2002, p. 293. Chamoiseau souligne notamment que c'est bien la lecture de Rabelais, Joyce, Faulkner et Glissant qui l'a « éveillé » et « porté »…

3 É. GLISSANT, *Poétique de la Relation*, Gallimard, 1999, p. 107.

4 Cité par E. Glissant, *L'Imaginaire des langues, Entretiens avec Lise Gauvin (1999-2009)*, Gallimard, 2010, p. 115.

5 Cité par J. Jamin, *Faulkner, Le nom, le sol et le sang*, CNRS Éditions, 2011, p. 75.

6 In *Poétique de la Relation*, cit., p. 86.

7 *Ibid.*, p. 153.

8 *Id.*, *L'Imaginaire des langues*, cit., p. 85.

9 *Id.*, *Poétique de la Relation*, cit., p. 153.

10 *Id.*, in *Poésie*, n° 93, juin 2002, Association Maison de la Poésie de la ville de Paris, propos recueillis par É. Vliegen, p. 113.

11 *Id.*, *Philosophie de la Relation*, Gallimard, 2010, p. 97.

12 Pour reprendre le titre d'un livre essentiel de M. Butor…

13 GLISSANT É., *Philosophie de la Relation*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

14 *Id.*, *Mémoires des esclavages*, cit., p. 62.

15 CHAMOISEAU P., *Écrire en pays dominé*, cit., p. 102.

16 Pour reprendre un terme cher à nombre d'écrivains caribéens, et notamment à Chamoiseau…

17 É. GLISSANT, *Mémoires des esclavages*, cit., p. 61.

18 *Id.*, *Le Discours antillais*, Gallimard, « Folio », 1997, p. 436. Plus précisément, Glissant oppose ici Proust et sa *Recherche du temps perdu* au romancier américain qui « se débat, (lui), dans un temps éperdu ». Et il souligne en outre combien, « de Faulkner à Carpentier, on est en présence de sortes de fragments de durée qui sont engloutis dans des amoncellements ou des vertiges ».

19 *Id.*, *Soleil de la conscience*, Gallimard, 1997, p. 20.

20 *Id.*, *Le Discours antillais*, cit., p. 228.

21 *Id.*, *Poétique de la Relation*, cit., p. 86.

22 *Id.*, *Le Discours antillais*, cit., p. 443

23 *Ibid.*, p. 435.

24 *Ibid.*, p. 435.

25 JAMIN J., *Faulkner, Le nom, le sol, le sang*, cit., p. 22.

26 GLISSANT E., *Mémoires des esclavages*, cit., p. 87. Notons que ces formulations sont présentes dans nombre d'autres pages de l'ouvrage…

27 CHAMOISEAU P., *De la mémoire obscure à la mémoire consciente*, Gallimard, « Folio », 2010, p. 12.

28 JAMIN J., *Faulkner, Le nom, le sol, le sang*, cit., p. 79.

29 GLISSANT E., *Poétique de la Relation*, cit., p. 71.

30 *Id.*, *Philosophie de la Relation*, cit., respectivement p. 70 et 69.

31 *Id.*, *Le Discours antillais*, cit., p. 439.

32 Notons que cette expression « rythme » nombre des « essais » glissantiens et correspond clairement à l'un des enjeux essentiels qu'il se donne pour et dans son œuvre tout entière.

33 GLISSANT E., *L'Intention poétique*, Seuil, 1969, p. 222.

34 *Id.*, *Mémoires des esclavages*, cit., p. 61. Formule là aussi reprise dans maints autres ouvrages de Glissant…

35 *Id.*, *Tout-Monde*, Gallimard, « Folio », 2002, p. 555.

36 *Ibid.*, p. 305.

AUTEUR

Évelyne Lloze
Université Jean Monnet / Saint-Étienne
IDREF : https://www.idref.fr/026992140
ISNI : http://www.isni.org/0000000115565395
BNF : https://data.bnf.fr/fr/11913176

À propos de la lettre ouverte de Mahmoud Messadi à André Malraux

Moncef Khémiri

DOI : 10.35562/celec.119

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Le contexte politique de la lettre ouverte de Messadi
Le texte traduit de la lettre ouverte de Mahmoud Messadi à André Malraux
Double culture et ambivalence

TEXTE

> Le sens de l'œuvre n'est pas intemporel,
> mais « se constitue dans l'histoire même »[1].

1 La communication que nous présentons ici traite moins du statut de l'auteur et de sa fonction dans la société occidentale[2] que de sa réception par un lecteur vivant sur l'autre rive du monde méditerranéen, dans un contexte historique précis. Elle devrait prendre sa place dans une vaste étude que nous consacrons à l'analyse de la réception[3] des grands noms de la littérature française au Maghreb (Molière, Voltaire, Hugo, Vallès, Malraux, Sartre, Simone de Beauvoir, Camus, Le Clézio, etc.), et ce à travers les manuels scolaires, les études universitaires, les traductions, les articles de presse et les émissions radiophoniques et télévisées. Elle est destinée à jeter la lumière sur la place de la littérature française dans la culture des élites maghrébines, et sur le rôle qu'elle a joué dans l'émergence d'un espace interculturel franco-maghrébin, favorisant le dialogue et les échanges entre les deux rives de la méditerranée[4], malgré les conflits qui ont pu les opposer. Second volet d'un diptyque, elle

viendrait ainsi compléter toutes ces études [5] menées ces dernières années sur la réception du texte maghrébin en France, et en Europe en général.

2 Nous estimons, en effet, avec Jauss [6], que le sens de l'œuvre est aussi le fait du lecteur qui le construit en fonction de son propre « horizon d'attente social [7] », et que la véritable histoire de la littérature serait peut-être plus le résultat de ces lectures spécifiques [8] et passionnées [9] que le produit des analyses savantes et pondérées de la critique universitaire. Ainsi par exemple, la lecture qu'un maghrébin fait de l'œuvre d'un grand auteur [10] français inscrit cette dernière dans une *autre* sphère culturelle, l'entraîne dans une *autre* histoire, et y dévoile une signification que le lecteur de l'Hexagone n'y aurait pas nécessairement vue.

3 L'une des « figures d'auteur [11] » qui a le plus marqué les intellectuels maghrébins est André Malraux. Son engagement en faveur des « damnés de la terre », selon la formule de Frantz Fanon, son écriture très moderne et sa volonté de ne jamais séparer l'action politique de la méditation sur le destin tragique de l'homme, lui ont valu le respect et l'admiration de l'intelligentsia maghrébine. Rachid Boudjedra [12], Mohamed Khaïreddine [13], Yasmina Khadra ont souvent souligné, leur dette à l'égard de l'auteur de *La Condition humaine*, sans toutefois manquer l'occasion de formuler des réserves, sinon des critiques au sujet son engagement gaulliste [14].

4 En Tunisie, dans les années 40, alors que le pays est encore sous le protectorat français, l'image de Malraux auprès des intellectuels tunisiens avait commencé à pâlir : ceux-ci lui reprochaient son silence sur l'oppression que leur faisait subir l'administration coloniale française. L'un des premiers à avoir dénoncé ce silence est le célèbre écrivain et homme politique tunisien Mahmoud Messadi.

5 Maître incontesté de la littérature tunisienne de langue arabe, auteur, entre autres, du célèbre poème dramatique As-Sud [15] (*Le Barrage*), Mahmoud Messadi a été aussi un homme politique important dans la Tunisie indépendante : il fut, tout à tour, ministre de l'Education nationale, ministre de la Culture et Président du Parlement tunisien.

6 En 1945, alors que la Tunisie était encore sous le protectorat français, il publie dans la 19ème livraison de la revue *Al-Mabahith* [16] (*Recherches*)

qu'il dirige, une « Lettre ouverte à son Excellence André Malraux, l'écrivain et le Ministre [17] », en guise d'éditorial. Cette lettre, écrite en arabe, en même temps qu'elle témoigne de l'admiration que Messadi portait à André Malraux dont il s'avère qu'il connaissait d'une manière approfondie et la vie et l'œuvre, retient cependant l'attention du lecteur par l'attitude critique et le ton ironique adoptés par l'intellectuel tunisien vis-à-vis de son aîné français.

7 Par quoi pourrait s'expliquer la position de Mahmoud Messadi, dont l'œuvre demeure pourtant profondément malrucienne par le souffle héroïque et l'interrogation métaphysique qui la traversent ?

Le contexte politique de la lettre ouverte de Messadi

8 En 1945, après la Libération, le Général de Gaulle avait appelé André Malraux à faire partie de son gouvernement d'abord comme « Conseiller technique à la culture » (16 août 1945), puis comme Ministre de l'information (le 21 novembre 1945). Mais cette première expérience ministérielle d'André Malraux fut particulièrement brève : il devait en effet quitter ce poste, moins de deux mois après, exactement le 20 janvier 1946, suite à la démission du général de Gaulle.

9 En dépit de ce Ministère éphémère, la nomination d'André Malraux à ce poste semble avoir fait naître des espoirs démesurés dans les milieux nationalistes tunisiens qui étaient victimes dans ces années 43-45 d'une répression féroce de la part des autorités coloniales.

10 Les forces militaires germano-italiennes qui avaient occupé une grande partie de la Régence de Tunis entre le 9 novembre 1942 et le 13 mai 1943, placée sous Protectorat français depuis 1881, avaient favorisé le développement du mouvement nationaliste tunisien. Le nouveau souverain, Moncef Bey [18], qui accéda au trône le 19 juin 1942, avait alors pris l'initiative de constituer un gouvernement d'union nationale (le gouvernement Chenik) qui comprenait parmi ses membres des figures du Néo-Destour [19], le parti nationaliste de Bourguiba : « Durant quelques mois, écrit Béchir Tlili, tout paraissait possible : l'indépendance du pays, l'affirmation de l'identité, voire la reprise des terres et de ce qui a été accaparé par les colonisateurs.

Bref, c'était la revanche du colonisé, opprimé et humilié [20]. » Mais, en mai 1943, l'entrée à Tunis du Général Juin à la tête des troupes alliées devait changer la donne. Les autorités françaises, décidées à restaurer leur pouvoir dans leur « Protectorat », déposent [21] Moncef Bey qui est exilé en Algérie le 14 en mai 1943, et le remplacent par son cousin Lamine. Des poursuites sont également engagées contre les Destouriens, accusés de collaboration avec l'ennemi nazi. Cette accusation est sans fondement et ne représente qu'un prétexte pour étouffer le mouvement nationaliste tunisien, car, rappelons-le, c'est l'administration coloniale elle-même qui, sous l'autorité du régime collaborationniste de Vichy, avait invité le souverain tunisien, Moncef Bey, malgré toutes ses réticences, à se montrer bienveillant avec les officiers allemands et italiens [22]. Il convient aussi de rappeler à ce propos que les positions du leader du Né-Destour, Habib Bourguiba, sur ce sujet étaient sans ambiguïté. Dès 1942, bien que victime de la répression française et emprisonné à Haut-Fort Saint Nicholas, Bourguiba avait demandé aux militants du Néo-Destour, dans sa fameuse lettre au docteur Thameur, datée du 8 août 1942, de prendre le parti des Alliés contre les forces de l'Axe : « Notre soutien aux Alliés doit être inconditionnel [23] », écrivait-il. Et malgré sa libération de sa prison française par les troupes allemandes, et l'accueil que lui avait réservé le gouvernement italien [24], Bourguiba avait repoussé avec beaucoup de diplomatie leur offre. De retour à Tunis, en avril 1943, il se prononçait dans un tract « pour un bloc franco-tunisien [25] ». Dans l'audience que lui avait accordée le souverain tunisien, Habib Bourguiba rapporte en ces termes les échanges qu'il a eus avec Moncef Bey : « Je ne lui ai pas caché que j'ai eu à subir les pressions des puissances de l'Axe… Il m'a confié qu'il avait eu à subir, lui aussi, des pressions analogues et qu'il s'était constamment refusé à les suivre dans la voie où elles voulaient l'entraîner [26]. »

11 La destitution du « Bey destourien » a été très mal accueillie par le peuple et les élites qui se sont mobilisées dans une protestation collective. Une pétition à De Gaulle a circulé alors, recueillant, aux dires de Soustelle, « 40.000 signatures [27] ». Par ailleurs, une « campagne légitimiste » s'est organisée : elle a été soutenue aussi bien par l'ancien Destour et le Néo-Destour que par la Zitouna [28] et les communistes. C'est que le « moncéfisme » est devenu le lien commun de toutes les parties et un slogan rassembleur de tous les

activistes. Inquiète, la Résidence réagit avec violence : le 5 juin 1943, « une vague de terreur déferle sur les notables de la Régence » et prend la forme d'arrestations, d'amendes collectives et même d'exécutions à mort [29]. Des camps de concentration sont implantés dans le sud tunisien, à El Guéttar et à Tataouine, et près de 4 000 nationalistes y sont internés. Cette répression déclenche une résistance armée menée par les combattants nationalistes, les *fellaghas*, dans le sud de la Régence, et contre lesquels l'armée recourt aux grands moyens comme les bombardements du 28 mai 1944, qui ont fait des centaines de victimes.

12 Heurté par l'intransigeance des autorités coloniales qui, au dialogue avaient préféré l'épreuve de force, Bourguiba, pour ne pas perdre la face vis-à-vis des militants nationalistes et du peuple tunisien dans son ensemble, décide de changer de stratégie : il quitte clandestinement le territoire tunisien, le 26 mars 1945, pour aller chercher des « appuis extérieurs » [30] dans le monde arabe et auprès de ses amis américains [31].

13 Quant aux militants nationalistes qui n'ont pas été arrêtés, ils poursuivent le combat par la voie de la presse. Mais le « Service de Propagande et du contrôle des informations en temps de guerre » veille : la censure intervient sous toutes les formes pour entraver la liberté d'expression et empêcher que les cadres du parti communiquent avec le peuple : suspension de journaux comme *El Hilal*, *El Kifah* et *El Ittihad* ; fermeture d'imprimeries ; arrestation de journalistes. « Devant une censure rigoureuse et tatillonne, les militants publient des feuilles ronéotypées, rédigées à la hâte sur les tables des cafés, des tracts rapides et vengeurs qui pénètrent non seulement dans la Médina mais jusque dans les campagnes éloignées et servent à réchauffer le zèle des militants » [32], écrit Annie Rey Goldzeiguer

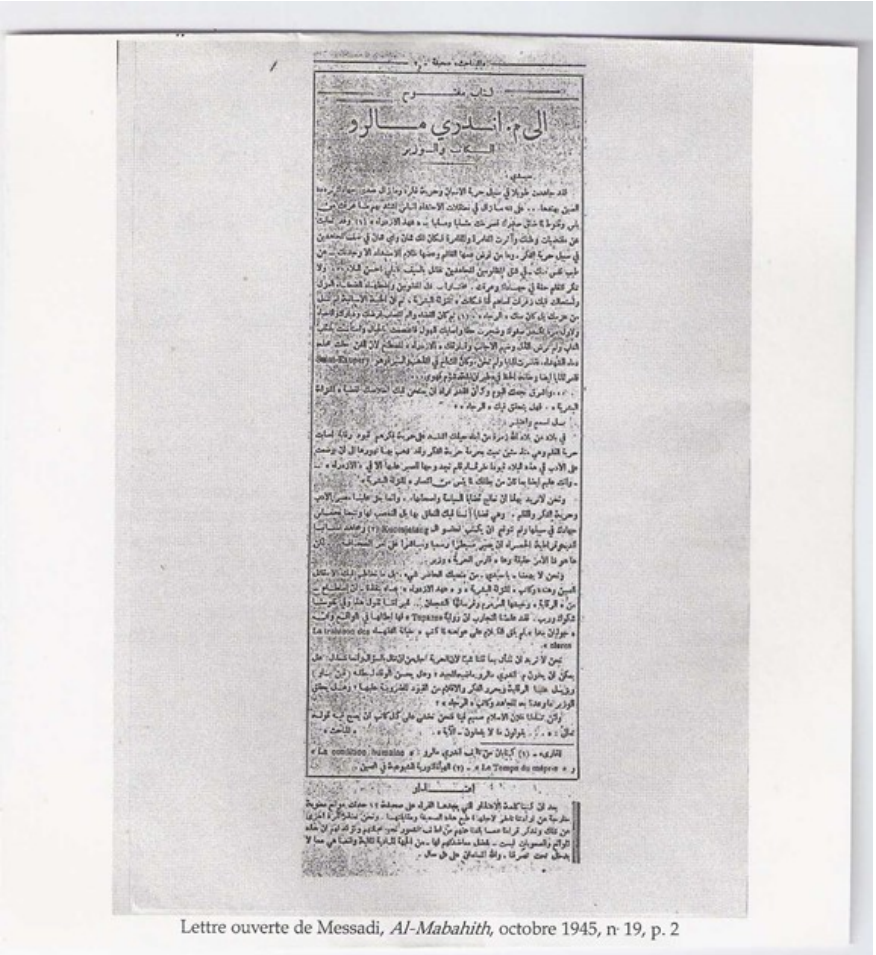
14 Même une revue littéraire comme *Al-Mabahith* dont Mahmoud Messadi est le rédacteur en chef, est affectée par ces mesures de contrôle. Dans le numéro 19 de cette revue, où paraît la lettre ouverte de Messadi à André Malraux, nous voyons le rédacteur en chef s'excuser, à deux reprises – à la page 2 et à la page 12 – auprès de ses lecteurs du retard de publication qu'il impute non pas à des « causes matérielles ou techniques », mais à des « raisons morales

indépendantes de notre volonté ». Ce qui laisse entendre que les autorités du Protectorat, et en particulier le service de la censure, ont mis beaucoup de temps avant d'autoriser la publication de ce numéro et de cette lettre ouverte.

15 C'est donc dans un contexte politique difficile marqué par la répression des milieux nationalistes tunisiens, la rupture du dialogue avec les autorités coloniales et le renforcement des mesures de contrôles contre la presse que le militant et syndicaliste Mahmoud Messadi, qui connaît le combat d'André Malraux pour la liberté et la justice, tant en Asie qu'en Europe, lui écrit cette lettre ouverte où il formule, comme le veut le genre, les doléances des intellectuels tunisiens dont la liberté d'expression et la liberté de pensée sont désormais en danger.

16 À la différence de la lettre privée dont le statut est personnel et confidentiel, la lettre ouverte est destinée à être publiée [33]. Même si elle porte le nom d'un destinataire précis, elle est adressée surtout à de nombreux lecteurs virtuels constituant l'opinion publique. Le destinataire de la lettre ouverte n'est pas l'ami auquel on se confie comme dans la lettre privée, mais l'adversaire contre qui l'on proteste, en prenant à témoin l'ensemble des lecteurs et l'opinion publique en général. L'épistolier ou l'auteur épistolier, comme le désigne Roger Duchêne [34], ne mentionne son destinataire que pour le récuser.

17 La publication de cette lettre ouverte par Messadi et le choix de l'écrire en arabe sont révélateurs de la rupture du dialogue entre les Tunisiens et les autorités coloniales.



Lettre ouverte de Messadi, *Al-Mabahith*, octobre 1945, n° 19, p. 2

18 Comme cette lettre n'est pas connue des lecteurs francophones, nous nous proposons dans cette communication de la traduire, avant d'en commenter la teneur.

Le texte traduit de la lettre ouverte de Mahmoud Messadi à André Malraux

> Lettre ouverte à son Excellence M. André Malraux, l'écrivain et le Ministre

> Monsieur,

> Vous avez longuement milité pour la liberté de l'homme et sa liberté de pensée, et l'écho de vos combats résonne encore en Chine et en Indochine… Comme il restait encore beaucoup d'hommes dans les camps d'internement, profondément atteints par le désespoir et le découragement, sentiments que vous ne connaissiez que trop, alors, exaspéré, vous avez proclamé, sur un ton plein de dérision, à l'avènement du « Temps du mépris [35] ». Vous avez transcendé les intérêts de votre patrie et vous avez préféré l'aventure et le défi, conquérant ainsi une place de choix dans les rangs des combattants de la liberté de pensée. Il n'est aucune terre qui ait été gagnée par l'injustice ou sur laquelle se soit abattue la nuit de la tyrannie qui n'ait trouvé en vous, un combattant volontaire vaillamment engagé dans la bataille. Vous n'avez pas dénié à la plume son droit dans votre combat. Vous avez connu, en en faisant le choix, l'humiliation des opprimés et l'oppression des faibles sans défense. En vous, leurs gémissements désespérés se sont transformés en armes de combat, et ce fut alors *La Condition humaine*. La défaite espagnole n'a pas atteint votre volonté ; elle suscita plutôt *L'Espoir* [36]. Puis le destin et la cruauté du malheur s'abattirent sur votre pays, sur les vôtres et sur ceux que vous aimez. Ce fut la première fois que votre sérénité a été troublée et que vous fûtes gagné par l'inquiétude et la peur. Vous prîtes alors le maquis et les loups devinrent vos seuls compagnons. Vous n'aviez pas accepté l'humiliation et l'injustice pratiquées par l'occupant étranger. Le « mépris », que vous aviez simulé, vous quitta alors et le sang des martyrs se substitua au dilettantisme. Vous avez affronté le trépas sans jamais trahir. Et vous eûtes un frère d'armes dans cette doctrine et dans cette conduite, c'était Saint-Exupéry [37] qui défia lui aussi le sort, mais qui fut trahi par le destin dans un malheureux « vol de nuit », et ce fut la chute…

> Votre étoile brille aujourd'hui comme si le destin voulait mettre à l'épreuve votre fidélité à la cause de la « condition humaine ». Notre « espoir » en vous sera-t-il comblé ?

> Ecoutez plutôt ceci et tenez en compte :

> Dans l'un de ces pays du Bon Dieu, un groupe de jeunes gens de votre génération dont la liberté de pensée était déjà accablée par les chaînes de la censure, voient leur liberté d'écrire atteinte par le même mal. Depuis des années, la censure tourne en dérision le caractère sacré de la liberté de pensée et pousse l'extravagance

> jusqu'à soumettre les Lettres dans ce pays à de misérables règlements que nous n'avons plus la patience de supporter qu'en leur opposant « le mépris ». Et vous savez ce qu'il est advenu de votre héros quand il désespéra de « la condition humaine ».

> Notre but ici n'est pas de traiter de questions politiques ni des politiciens, mais nous sommes jaloux de l'avenir des Lettres, de la liberté de pensée et de la liberté d'expression. Ce sont là des questions – nous le savons – qui vous tiennent à cœur et auxquelles vous êtes particulièrement attaché. Nous avons suivi avec enthousiasme votre action en leur faveur. Mais nous avons du mal à croire que celui qui fut membre du « Kuomintang », et le combattant de la République espagnole rouge soit devenu le maître officiel et direct de la presse. Mais c'est la vérité, et le « chevalier de la liberté » est maintenant « Ministre [38] ».

> Votre fonction actuelle, Monsieur, nous importe peu, et c'est plutôt au combattant de la Chine et de l'Indochine, et à l'auteur de *La Condition humaine* et du *Temps du mépris* que nous nous adressons afin qu'il nous sauve – s'il peut – de la censure et de « son armée nombreuse et de ses braves chevaliers »…

> Cependant, nous disons cela et dans notre âme persistent le doute et le soupçon. Car l'expérience nous a appris que l'histoire de Topaze a ses héros dans la réalité et que Julien Benda n'a pas parlé à tort quand il écrivait *La Trahison des clercs* [39].

> Il n'entre pas dans notre propos de solliciter quoi que ce soit, car la liberté est trop noble pour être l'objet d'une demande, mais nous nous interrogeons : Est-il possible que Malraux trahisse son passé glorieux ? Restera-t-il fidèle à son héros Kyo ? Nous débarrassera-t-il de la censure et nous libérera-t-il des chaînes qui pèsent sur notre pensée et sur nos plumes ?

> Le Ministre réalisera-t-il ce que le combattant et l'auteur de *L'Espoir* nous ont promis ?

> Si nous nous sommes posé la question, c'est parce que l'islam est profondément ancré en nous et que nous craignons que ne

> s'appliquent aux écrivains les paroles du Très-Haut : « … ils disent ce qu'ils ne font pas [40] ».

Double culture et ambivalence

19 Cette lettre témoigne de la connaissance approfondie que Mahmoud Messadi avait de la vie et de l'œuvre d'André Malraux, et de l'ensemble de la littérature française en général. Cela n'a rien de surprenant de la part de cet intellectuel qui est très représentatif de « la génération de Bourguiba », cette génération à laquelle appartiennent la plupart des dirigeants du Néo-Destour, comme Mahmoud Matri ou Habib Thameur, et qui jouit d'une solide culture franco-arabe. Messadi n'a-t-il pas fait ses études secondaires au collège Sadiki [41], qui est un collège franco-arabe dans lequel ont été formées les élites tunisiennes dans l'entre-deux-guerres ? Et n'a-t-il pas poursuivi ses études supérieures à la Sorbonne où il fut reçu au concours de l'agrégation de Lettres arabes, en 1947 ?

20 Cette double formation explique le dédoublement du système référentiel dans lequel s'inscrit sa lettre. L'auteur, fortement imprégné de culture occidentale, y renvoie à des faits historiques qui concernent l'Europe et la France comme la guerre d'Indochine, la guerre d'Espagne, l'occupation nazie, la Résistance, et se réfère à de nombreux titres de romans de Malraux et au récit de Saint-Exupéry, *Vol de nuit* (1931). Pour illustrer l'idée de la trahison des intellectuels, il se réfère à la pièce de théâtre de Marcel Pagnol, *Topaze* (1928) qui montre la métamorphose d'un modeste professeur, honnête et travailleur en un homme d'affaires peu scrupuleux sous l'influence de la femme aimée. Il mentionne aussi l'essai de Julien Benda *La Trahison des clercs* (1927) qui fustige, au nom des valeurs spirituelles, les idéologies matérialistes auxquelles se sont convertis les intellectuels. À ces références occidentales, s'ajoutent des références à la situation politique dans laquelle se débat la jeunesse tunisienne et au *Coran*, dont Messadi cite la sourate 61, « Le Rang », verset 3. Soulignons aussi a qu'il a mobilisé dans cette lettre ouverte toutes les ressources de la rhétorique arabe pour toucher et persuader ses lecteurs. Bannissant le style didactique, Messadi a habilement inséré toutes ces références, dans un discours riche en allusions et en suggestions.

21 Ainsi les références occidentales sont convoquées à l'occasion de l'évocation des principaux épisodes de la vie de l'écrivain engagé, auréolé à la fois de ses combats mais aussi des exploits héroïques de ses personnages. Procédant comme un hagiographe ou un poète épique, Messadi évoque la vie exemplaire de ce « chevalier de la liberté » qui a combattu sur tous les fronts, n'ayant d'autre souci que de défendre la justice et la liberté des peuples, tant en Chine et en Indochine qu'en Espagne ou en France :

> Vous avez longuement milité pour la liberté de l'homme et sa liberté de pensée, et l'écho de vos combats résonne encore en Chine et en Indochine… Vous avez transcendé les intérêts de votre patrie et vous avez préféré l'aventure et le défi, conquérant ainsi une place de choix dans les rangs des combattants de la liberté de pensée. Il n'est aucune terre qui ait été gagnée par l'injustice ou sur laquelle se soit abattue la nuit de la tyrannie qui n'ait trouvé en vous, un combattant volontaire vaillamment engagé dans la bataille.

22 Suivant la légende que Malraux a lui-même accréditée depuis 1928, Messadi le présente comme un membre du « Kuomintang [42] », ce que réfutent aujourd'hui la plupart des biographes de l'auteur, de Jean Lacouture à Olivier Todd.

23 On note aussi que Messadi ne retient de « l'aventure indochinoise [43] » de Malraux que son action en faveur des Annamites, passant ainsi sous silence la déplorable expédition d'Angkor. Faut-il rappeler qu'en 1923, Malraux s'était en effet rendu en Indochine en compagnie de sa première femme, Clara, pour une expédition archéologique. Arrêté pour avoir dérobé des statues dans un site archéologique khmer à l'abandon, il a été acquitté grâce au soutien des intellectuels et des artistes français. Revenu au Cambodge dès 1925, sensibilisé aux problèmes de la colonisation, il prend alors part à la lutte que menaient les révolutionnaires annamites. Il fonde successivement avec Paul Monin *l'Indochine* et *l'Indochine enchaînée*, où il dénonce les pratiques odieuses des autorités coloniales.

24 Par ailleurs, n'ayant sans doute pas à l'époque le recul nécessaire pour juger en toute objectivité l'épisode de l'engagement de Malraux dans la Résistance – ce dernier avait déclaré avoir participé à la Résistance « à partir de décembre 1940 [44] » –, Messadi affirme que l'engagement

de Malraux a été immédiat, et qu'il aurait alors mené un combat solitaire, n'ayant que « les loups pour compagnons », ce qui est destiné à dramatiser cet épisode du combat du héros contre l'occupation nazie et à mettre l'accent sur les sacrifices qu'il a consentis

> Puis le destin et la cruauté du malheur s'abattirent sur votre pays, sur les vôtres et sur ceux que vous aimez. Ce fut la première fois que votre sérénité a été troublée, et que vous fûtes gagné par l'inquiétude et la peur. Vous prîtes alors le maquis et les loups devinrent vos seuls compagnons. Vous n'aviez pas accepté l'humiliation et l'injustice pratiquées par l'occupant étranger.

25 Il convient ici de noter qu'il a été démontré aujourd'hui [45], et d'une manière irréfutable, que si Malraux s'est engagé en 1940 comme volontaire pour servir dans les chars, qu'il a été capturé par les Allemands et qu'il a réussi à s'évader pour se réfugier en zone libre, il n'est entré cependant dans la Résistance qu'en 1943 sous le pseudonyme de colonel Berger pour commander la brigade Alsace-Lorraine.

26 Cette lettre ouverte montre ainsi que la réception de la vie et de l'œuvre du grand auteur est largement tributaire en 1945 de la légende qui s'est formée autour de la vie et de l'œuvre de Malraux dans la période de l'entre-deux guerres. Messadi s'est conformé à cette légende, non pas seulement par méconnaissance de l'histoire véritable et de l'aventure indochinoise de Malraux et des péripéties qui ont précédé son engagement dans la résistance, mais aussi parce que cette légende s'inscrit tout à fait dans sa propre stratégie discursive qui consiste à opposer l'activisme de l'auteur pour tout ce qui concerne l'Asie et l'Europe à sa relative passivité, voire son indifférence au sort des Tunisiens. C'est peut-être cette stratégie argumentative qui explique pourquoi Messadi a cherché à simplifier l'aventure scripturale de Malraux en omettant de signaler les œuvres romanesques antérieures à *La Condition humaine*, comme *Les Conquérants* et *La Voie Royale* qui mettent en scène des héros problématiques [46], animé par la volonté de puissance et entretenant avec les autres un rapport de domination.

27 C'est sur l'exemplarité de l'engagement de l'écrivain et du militant infatigable intervenant sur tous les fronts, en Asie comme en Europe, que Messadi a axé son propos quand il cite les grandes œuvres révolutionnaires de Malraux. En effet, pour scander les temps forts de la geste malrucienne, Messadi mentionne *La Condition humaine* (1933), *Le Temps du mépris* (1935) et *L'Espoir* (1937), et met l'accent sur la puissance transfiguratrice de l'écriture romanesque du grand auteur. Pour lui, l'écriture malrucienne se caractérise par sa capacité à changer le sens de l'histoire, comme en témoigne *La Condition humaine* où la scène tragique des militants communistes jetés dans la chaudière de la locomotive, est métamorphosée en une scène de fraternité héroïque. De même qu'il a transformé dans *L'Espoir* la défaite des forces de gauche en victoire. S'adressant à Malraux, Messadi lui déclare : « En vous, leurs gémissements désespérés se sont transformés en armes de combat, et ce fut alors *La Condition humaine*. La défaite espagnole n'a pas atteint votre volonté ; elle suscita plutôt *L'Espoir*. »

28 Cette exemplarité de la vie et de l'œuvre de Malraux lui permet de mettre en valeur par contraste, ce qu'il estime être le silence assourdissant et l'immobilisme que montre le romancier devenu Ministre de l'information, en ce qui concerne la jeunesse tunisienne subissant l'oppression coloniale et « dont la liberté de pensée et la liberté d'expression » sont « accablées par les chaînes de la censure ». Le ton exalté de l'aède qui célèbre le geste du « chevalier de la liberté » cède alors la place au persiflage et à l'ironie du militant nationaliste, révolté et accusateur :

> Depuis des années, la censure tourne en dérision le caractère sacré de la liberté de pensée et pousse l'extravagance jusqu'à soumettre les Lettres dans ce pays à de misérables règlements que nous n'avons plus la patience de supporter qu'en leur opposant « le mépris ».

29 Messadi attire ainsi l'attention de Malraux sur le fait que la presse nationaliste tunisienne a souvent fait l'objet de mesures de rétorsion de la part des autorités du Protectorat, représentées par le Résident général : ainsi *l'Action Tunisienne* a été suspendue par arrêté le 31 mai 1933, puis carrément supprimée en 1938. En 1944, c'est l'ensemble de la presse tunisienne qui eut affaire à la censure : suspension, saisie, fermeture d'imprimerie et arrestation des journalistes.

30 Citant l'essai de Julien Benda, *La Trahison des clercs* (1927), Messadi accuse indirectement Malraux d'avoir renié ses idéaux de jeunesse et d'être passé du côté des oppresseurs :

> Cependant, nous disons cela et dans notre âme persistent le doute et le soupçon. Car l'expérience nous a appris que l'histoire de Topaze a ses héros dans la réalité et que Julien Benda n'a pas parlé à tort quand il écrivait *La Trahison des clercs*.

31 Pour appuyer ses soupçons quant à la duplicité qu'il a cru déceler dans l'attitude de Malraux, il invoque aussi un argument d'autorité, s'il en est, le texte coranique qui fustige les mauvais croyants dont les actes jurent avec les paroles : « […] nous craignons que ne s'appliquent aux écrivains les paroles du Très-Haut : « …ils disent ce qu'ils ne font pas » » (*Le Coran*, Sourate 61, « Le Rang », verset 3.)

32 Malraux a-t-il pris connaissance de la lettre ouverte de Mahmoud Messadi [47] ? Comment y a-t-il réagi ? Nous aurions sans doute aimé pouvoir répondre à ces questions, mais les archives que nous avons pu consulter sont restées silencieuses sur ce sujet. De toute façon, ces questions peuvent paraître superflues quand il s'agit d'une lettre ouverte [48] qui est davantage adressée à l'opinion publique qu'au destinataire dont elle porte pourtant le nom. S'inscrivant dans une stratégie argumentative, voire polémique, elle vise à alerter l'opinion publique sur des faits considérés comme abusifs ou scandaleux, et dont le destinataire de la lettre est tenu sinon pour responsable, du moins pour complice.

33 Notons cependant que Messadi, en dépit de ces critiques et en dépit de l'épreuve de la déportation dans le Sahara tunisien qu'il allait subir du 6 décembre 1952 au 2 juin 1953, est resté fidèle, après l'indépendance de la Tunisie (1956), à la culture française. En tant que Ministre de l'éducation nationale (1958-1968), il a fait une place de choix [49] à la langue française dans la Réforme de l'enseignement tunisien dont il a été le maître d'œuvre en 1958, et il y a privilégié les œuvres de Malraux. De larges extraits des trois romans évoqués dans cette lettre figurent dans les Manuels du premier et du second cycle de l'enseignement secondaire, en usage dans les années Soixante et Soixante-dix.

34 Homme de grande culture arabe et française, Messadi a su construire une œuvre d'une grande richesse dans laquelle se croisent le rythme altier de la prosodie coranique et l'humanisme sans concession d'un Malraux, mêlés à une interrogation inquiète sur le destin de l'homme. Le héros par exemple du *Barrage*, Ghaylan, défiant les dieux de la soif et de la terre stérile, cherche à édifier un barrage, symbole de l'aspiration de l'homme à changer l'ordre du monde et à lui imposer la marque de sa volonté, n'est pas sans rappeler le Garine des *Conquérants*.

35 La littérature française et les œuvres de Malraux en particulier resteront une référence constante dans la pensée de Messadi comme en témoigne la finale de la conférence qu'il a prononcée en novembre 1990, à l'Institut Charles-de-Gaulle sur « Empire et francophonie [50] », où il évoque les *Chênes qu'on abat*, (1971), le récit que Malraux a consacré à ses derniers dialogues avec le général de Gaulle. S'exprimant sur un ton mélancolique, Messadi, paraphrasant François Villon, déplore ce qu'il ressent comme le déclin de la francophonie qu'il associe à la disparition de ces « chênes », de ces figures emblématiques qui s'appellent Charles de Gaulle et André Malraux, décédés respectivement en 1970 et 1976 :

> Mais où sont les « Alliances françaises d'antan ! [51] »
> Immense est l'espace laissé par *les chênes qu'on abat*.

36 Nous aurons tenté dans cette étude d'illustrer par un exemple précis la réception d'un grand auteur français dans l'espace culturel tunisien, à un certain moment de son histoire. Suivant Jauss, nous estimons que l'acte de lecture ne s'accomplit pleinement qu'à travers un « lecteur réel », en fonction d'un « horizon d'attente historique et social », bien particulier. Car « seule la médiation du lecteur fait entrer l'œuvre dans l'horizon d'expérience mouvant d'une continuité [52]. »

Œuvres de Mahmoud Messadi

En arabe :

• *As-Sud* (*Le Barrage*), drame en 8 tableaux, Tunis (1955), Maison Tunisienne d'Édition, 1974. Traduction de Ezeddine Guellouz, Préface de Jacques Berque, Ed. Naâman, 1981. Trad. anglaise par J. F. Jarrow, The Dam, Carthage nº 4, déc. 1966.
• *Haddatha Abû Hurrayra qal* (*Ainsi parlait Abû Hurrayra*), Maison Tunisienne d'Édition, 1973.
• *Mawlid An-Nisyân* (*La genèse de l'oubli*), Maison Tunisienne d'Édition, 1974. Traduction française de Taoukik Baccar, Bayt Al Hikma, Tunis, 1993.

En français :

• *Sinbad et la pureté*, in *Œuvres complètes*, tome IV, Textes réunis et présentés par Mahmoud Tarchouna, Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Loisirs. Réalisation : Sud Éditions 2004, p. 425-434.
• *Le Rêve oriental*, Ibid., p. 435-439.
• *Errance d'une plume*, Ibid., p. 441-468.
• *Essai sur le rythme dans la prose rimée arabe*, in *Œuvres complètes*, tome IV, Textes réunis et présentés par Mahmoud Tarchouna, Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Loisirs. Réalisation, Sud Éditions 2004, p. 11-244.

NOTES

1 TADIE Jean-Yves, *La critique littéraire au XX^e siècle*, 1987, « Esthétique de la réception », p. 180.

2 Voir à ce sujet FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Dits et Écrits*, Gallimard, 1994, t. I ; COUTURIER Maurice, *La Figure de l'auteur*, Seuil, 1995 ; LAVIALLE Nathalie et PUECH Jean-Benoît, *L'Auteur comme œuvre. L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*, Presses

universitaires d'Orléans, 2000 ; « Qu'est-ce qu'un auteur ? », cours d'Antoine Compagnon- www.fabula.org/compagnon/auteur.php.

3 « Les études sur la réception s'intéressent au rôle structurant, dans l'œuvre, du destinataire. Qu'il soit lecteur ou spectateur, celui-ci permet d'actualiser ce qui, sans lui, ne pourrait exister qu'à l'état latent. Seule la réception permet à l'œuvre de s'inscrire dans l'histoire. Qu'il la rejette, l'oublie, la réhabilite ou l'encense, le destinataire détermine donc sa postérité. » Article « Réception, art, littérature ». *Encyclopaedia universalis.*

4 Voir *L'Invention de la Méditerranée dans la France du XIX^e siècle*, C. Saminadayar-Perrin (dir.), MSH-M, Geuthner, 2012.

5 Voir en particulier *Œuvres et critiques. La littérature de maghrébine de langue française devant la critique.* IV, 2. Editions Jean-Michel Place, 1979 ; BONN Charles, *Problématiques spatiales du roman algérien*, ENAL, Alger, 1986, p. 68 ; BOUGHUEBINA RIAG Fouzia, « Lecture et réception du texte maghrébin de langue française », in *Revue académique des Études sociales et humaine*s, 3, 2010, Université Hassiba Ben Bouali. Chlef. Algérie. p. 3-8.

6 Voir JAUSS Hans Robert, in *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.

7 Jauss a traité de ce concept dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 21-80. Il en a donné deux définitions, l'une qui est littéraire et l'autre qui est historique et sociale. D'abord, « l'horizon d'attente » a été défini comme « le système de références objectivement formulable qui pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (p. 49).Cette première conception ne prend en compte que des aspects intra-littéraires. Elle sera plus tard modifiée et remplacée par une notion plus complexe dans la conférence présentée à l'Université de Constance en 1972, traduite en français sous le titre « Petite apologie de l'expérience esthétique » (in *Pour une théorie de la réception*, p. 257-262). Jauss y reconnaît les limites du concept, tel qu'il l'avait introduit et ajoute que la reconstitution du code des normes esthétiques du public « devrait être modulé sociologiquement, selon les attentes spécifiques des groupes et des classes, et rapporté aussi aux intérêts et aux besoins de la situation historique et économique qui déterminent ces attentes » (p. 258). Jauss propose alors d'introduire une distinction entre deux types d'horizon d'attente : « l'horizon d'attente

littéraire » impliqué par l'œuvre, et « l'horizon d'attente social » ou extra-littéraire, qui dépend du lecteur, de son code esthétique, de sa disposition d'esprit et son expérience de vie. C'est de ce dernier que nous tiendrons compte dans cette étude.

8 « […] l'historicité de la littérature repose uniquement sur l'expérience que les lecteurs font d'abord des œuvres » (*Ibid.*, p. 257).

9 « Quant à la critique proprement dite, j'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire : pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partiale, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons. » (Baudelaire, Salon 1846, in *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Garnier, 1986, p. 101).

10 « Le nom d'auteur, ainsi que le rappelle Foucault, est, comme tout nom propre, à la fois une désignation (une simple indication, un indice, un doigt levé), et l'équivalent d'une description définie (il subsume une biographie). Il diffère toutefois d'un nom d'individu, ou n'est pas un nom propre comme les autres, car ce qu'il désigne est une œuvre (…) », écrit Antoine Compagnon dans sa deuxième leçon : « La fonction auteur », in « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Cours d'Antoine Compagnon – Fabula www.fabula.org/compagnon/auteur.php.

11 Voir COUTURIER M., *La Figure de l'auteur*, cit.

12 Voir « Entretien avec Rachid Boudjedra. Propos recueillis par Michel Lantelme » in *André Malraux Review*, vol. 33, n 1, 2006, University of Oklahoma, USA, p. 102-107.

13 Voir CHAMI Anissa, « Malraux, un modèle pour Mohammed Khaireddine », in *Awael*, n° 35-23, 2008.

14 « J'en voulais beaucoup à Malraux ministre, en contradiction totale avec le Tchen de la *Condition humaine*. » écrit Boudjedra dans les *Lettres algériennes*. Cité par Michel Lanteme, *op. cit.*, p. 103.

15 *As-Sud* (*le Barrage*), pièce de théâtre écrite en arabe 1939 et publiée en 1955, est considéré comme le chef-d'œuvre de la littérature tunisienne de langue arabe du XX^{e} siècle. Traduction française de Ezeddine Guellouz, Préface de Jacques Berque, Ed. Naâman, 1981 ; traduction anglaise de J. F. Jarrow, *The Dam*, Carthage n° 4, déc. 1966. Voir à propos de cette œuvre Jean Fontaine, *Histoire de la littérature tunisienne par les textes*, tome II, Ministère de la Culture, 1994, p. 182-187.

16 Fondée par Mohammed Bachrouch en 1938, *Al-Mabhith* est une revue mensuelle « littéraire, historique, artistique et scientifique ». Mahmoud Messadi en a été le rédacteur en chef entre de 1944 à 1947. Outre les articles consacrés à la littérature, à l'histoire, à la médecine et au théâtre arabes et tunisiens en particulier, *Al-Mabahith* a publié de nombreuses traductions d'extraits d'œuvres littéraires françaises ou européennes, comme *Andromaque* de Racine, des poèmes de Verlaine, de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, et des études sur Alain, Valéry, Eschyle ou Nietzsche.

17 « Lettre ouverte à son Excellence M. André Malraux, l'écrivain et le Ministre », *Al-Mabahith*, octobre, 1945, n° 19, p. 2.

18 « Petit-fils de M'hamed Bey, auteur du Pacte fondamental (1857), et fils de Naceur Bey, dont la Tunisie retiendra qu'il avait ouvertement patronné les revendications du Premier Destour (1922), Sidi Moncef Bey ne pouvait manquer de continuer la tradition de ses illustres ascendants, et de montrer, à leur exemple, et avec autant de fermeté réfléchie, sa résolution, de hâter, par tous les moyens en son pouvoir l'émancipation du peuple tunisien. » Sadok Zmerli, *Espoirs et déceptions en Tunisie* 1942-43, Maison Tunisienne d'Édition, 1971, p. 9.

19 « Destour » signifie en arabe « constitution ». Le « destour » était la principale revendication des Tunisiens sous le protectorat. Ils demandaient à être gouvernés selon une constitution qui leur reconnaît leurs droits et leur assure la liberté. Le Néo-Destour est le parti fondé par Habib Bourguiba le 1er mars 1934, au Congrès de Ksar Hellal. Bourguiba s'était séparé des anciens dirigeants de l'ancien Destour auxquels il reprochait leur attentisme et leur manque d'engagement.

20 TLILI Béchir, « Mouvement national et occupation germano-italienne de la Tunisie (novembre 1942-mai 1943), in *La Tunisie de* 1939 *à* 1945. Actes du Séminaire sur le mouvement national, 5-7, Sidi Bou-Saïd, Tunisie, Centre National universitaire de Documentation scientifique et technique, 1989, p. 157.

21 « La destitution de Moncef Bey, organisée par les services du général Giraud, dès mars 1943, s'opère avec brutalité et rapidité. La décision prise le 12 mai, est exécutée le 13 mai, par le Général Juin. Moncef refuse d'abdiquer. Le 14 à 5 h du matin, l'acte de déposition lui est notifié et il quitte Tunis pour Laghouat. Le rapport du Général Juin, en date du 18 mai, tranche par son admiration non dissimulée pour l'attitude du Bey sur la note des services de renseignements, et il conclut : « Il faut tenir compte de la dignité de son

attitude et aussi de celle qu'il semble avoir prise pendant l'occupation. Il a évité de se compromettre trop ostensiblement avec l'Axe et a su résister à certaines pressions. » (REY-GOLDZEIGUER Annie, « L'opinion publique tunisienne / 1940-1944 », in *La Tunisie de 1939 à 1945*. Actes du Séminaire sur le mouvement national, 5-7, Sidi Bou-Saïd, Tunisie, Centre National universitaire de Documentation scientifique et technique, 1989, p. 149). Voir aussi ZMERLI Sadok, *Espoirs et déceptions en Tunisie 1942-43*, Maison Tunisienne d'Édition, 1971, p. 57-60.

22 C'est par exemple le Maréchal Esteva qui avait invité le Bey à remettre la plus haute des décorations de la Régence, « Nichan Iiftikhar » à des personnalités germano-italiennes. Voir à ce propos la correspondance entre le Bey et l'amiral Esteva, in Zmerli S., *op. cit.*, p. 37-38.

23 BOURGUIBA Habib, *La Tunisie et la France, Vingt-cinq ans de lutte pour une coopération libre*, [Julliard, 1954], Maison Tunisienne d'Édition, s.d., p. 179.

24 « Le gouvernement italien met à la disposition de Bourguiba la palais Piacentini et engage avec lui des pourparlers pour l'amener à collaborer avec l'Axe. Mais Bourguiba, connaissant les visées italiennes sur la Tunisie pose comme condition préalable à toute négociation la reconnaissance par l'Italie de l'indépendance de la Tunisie et renvoie le Gouvernement à S. A. Le bey et au gouvernement tunisien qui sera constitué à l'indépendance. » Voir BOURGUIBA H., *op. cit.*, *p.* 176.

25 *Ibid.* « Mai 1943 / Pour un bloc franco-tunisien », p. 184-187. Voir aussi REY GOLDZEIGUER A., *op.cit*, p. 140.

26 Cité par REY-GOLDZEIGUER A., *op. cit.*, p. 147.

27 *Ibid.*, p. 150.

28 La Zitouna est le nom de la vieille Université de théologie de Tunis, qui regroupe les élites conservatrices.

29 154 condamnations à mort en juin 1943 (*Ibid.*, p. 152, note 37).

30 *Ibid.*, p. 188.

31 « (Bourguiba) préféra s'exiler au Caire dans la crainte qu'on ne l'arrêtât de nouveau et sans nul doute avec la complicité de son ami Doolittle dont le général Mast avait demandé peu de temps l'éloignement et qui avait été nommé au Caire », écrit le Général Juin dans ses Mémoires. Cité par Juliette Bessis, dans « Les États-Unis et le protectorat de Tunisie dans la deuxième guerre mondiale », in *La Tunisie de 1939 à 1945*. Actes du Séminaire sur le

mouvement national, 5-7, Sidi Bou-Saïd, Tunisie, Centre National universitaire de Documentation scientifique et technique, 1989, p. 213. Hooker Doolittle, consul des USA en Tunisie, était connu pour ses positions en faveur des nationalistes tunisiens.

32 *Ibid.*, p. 138.

33 La définition que nous lisons dans *Le Trésor de la langue française* « Opuscule présenté sous la forme d'une lettre adressée à un ou plusieurs destinataires », nous paraît insuffisante, car elle ne précise pas que le but d'une lettre ouverte est moins d'obtenir une réponse de son destinataire, que de propager ses opinions auprès du public. Texte à visée polémique, elle est destinée à être publiée.

34 DUCHENE R., « Réalité vécue et réussite littéraire : le statut particulier de la lettre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, mars-avril, 1971, p. 177.

35 De retour en Europe, Malraux se mobilisa contre la montée du fascisme et du totalitarisme. Il participa aux mouvements d'intellectuels anti-fascistes, publia *le Temps du mépris* (1935) et apporta en Allemagne une pétition en faveur du militant bulgare Dimitrov, injustement accusé d'avoir provoqué l'incendie du Reichstag.

36 Malraux s'engagea aux côtés des républicains dans la guerre d'Espagne, fondant l'escadrille España dès les premiers jours du conflit. Dans l'ardeur de l'action, il conçut un vaste roman épique, *L'Espoir* (1937), où il rapportait son expérience sur le mode épique et lyrique, mais dans un style à la fois journalistique et cinématographique. Il réalisa lui-même pour le cinéma une adaptation libre de la fin de ce roman (*Sierra de Teruel*, 1938). *L'Espoir* reprend la méditation et les thèmes des romans antérieurs de Malraux, ainsi que sa réflexion sur la valeur de l'art. Cependant, l'action individualiste, incarnée par les anarchistes, est mise ici au second plan, au profit de la fraternité des hommes et surtout de la préoccupation d'efficacité, incarnée par les communistes : au-delà de l'« illusion lyrique », ces derniers ont conscience qu'il faut « organiser l'apocalypse ».

37 Réfugié aux États-Unis, il ne put se résoudre à la passivité et, dès 1943, il rejoignit les Forces françaises libres en Algérie. C'est dans des circonstances mystérieuses qu'il disparut, probablement le 31 juillet 1944, au cours d'une mission de reconnaissance aérienne qu'il effectuait dans le Sud de la France.

38 Nommé membre du Gouvernement provisoire de la République française en tant que ministre de l'Information.

39 Julien Benda (1867-1956), romancier et essayiste français, auteur notamment de *la Trahison des clercs*. Né à Paris, J. Benda prit vigoureusement parti pour le capitaine Dreyfus dans *la Revue blanche* (*voir* Dreyfus, affaire). Il collabora par la suite aux *Cahiers de la Quinzaine* de Charles Péguy, puis à la *Nouvelle Revue française*. Profondément démocrate, il fut un militant antifasciste dès 1936. *Avec la Trahison des clercs* (1927), il s'illustra dans le genre de l'essai, devenu en France un mode privilégié d'expression dans la seconde moitié du XX^{e} siècle. Cet ouvrage dresse le procès des intellectuels qui ont, selon Benda, failli à leur tâche : « Les hommes dont la fonction est de défendre les valeurs éternelles et désintéressées, comme la justice et la raison, et que j'appelle les clercs, ont trahi cette fonction au profit d'intérêts pratiques ! »

40 *Le Coran*, Sourate 61, « Le Rang », verset 3.

41 Ce collège est considéré par Messadi lui-même comme « non seulement l'inépuisable pépinière de l'élite intellectuelle moderne et le foyer ardent du nationalisme en Tunisie, mais aussi et par là même, le creuset où, par une rencontre rare de l'histoire, se sont trouvé associées, deux langues et deux cultures, rapprochés deux peuples et deux civilisations, et formées des générations d'hommes riches des trésors d'un double humanisme, à la fois arabe et français, islamique et occidental ». « De l'empire à la francophonie », Conférence prononcée au colloque *De Gaulle en son siècle*, Journées internationales organisées par l'Institut Charles-de-Gaulle, in Mahmoud Messadi, *Œuvres complètes*, tome IV, *Écrits en langue française*. Textes réunis et présentés par Mahmoud Tarchouna, Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Loisirs, Réalisation : Sud Éditions 2004, p. 271.

42 « Il est vrai que la légende d'un André Malraux militant de la révolution chinoise, héros de la révolution de Canton de 1925 (sinon du soulèvement de Shanghai de 1927) a la vie dure et qu'il a contribué à la créer », écrit Jean Lacouture, dans : *André Malraux*, *Une vie dans le siècle*, Seuil, 1973, p. 112. Il signale plus loin que la traduction allemande des *Conquérants* (1928), précisait que l'écrivain était « commissaire du Kuomintang pour la Cochinchine » (p. 113). De telles affirmations ont été démenties par la plupart des biographes. Voir aussi Olivier Todd, qui parle de la mythomanie de Malraux (*Malraux*, *une vie*, Gallimard, p. 607-608).

43 Voir LANGLOIS Walter, *L'Aventure indochinoise d'André Malraux*, Traduit de l'américain par J.-R. Major, Paris, Mercure de France, 1967.

44 TODD O., *op. cit.*, p. 368.

45 *Ibid.*, p. 370-372.

46 Voir GOLDMANN Lucien, « Introduction à une étude structurale des romans d'André Malraux », in *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », nº 93, 1964 ; réédition : Paris, Gallimard, coll. « Tel », nº 101, 1986.

47 Les recherches que nous avons menées à la Bibliothèque Nationale de Tunis et à l'Institut Supérieur du Mouvement National sont demeurées infructueuses. Les archives de Malraux, déposées à Paris III et à la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet n'ont pas non plus fourni de réponse à nos questions. Seule la consultation des Archives de la Résidence générale de France à Tunis, conservées au Centre des Archives diplomatiques de Nantes pourrait peut-être nous éclairer sur cette question. Les démarches que nous avons entamées dans ce sens, n'ont pas encore abouti.

48 « Une lettre ouverte est un texte rédigé en forme de lettre et adressé à une personne (ou à un groupe de personnes) en particulier, mais qui est volontairement rendu public, généralement par sa diffusion dans la presse. L'exemple le plus célèbre est le *J'accuse* d'Émile Zola, une lettre ouverte au Président de la République Félix Faure, publiée le 13 janvier 1898 en première page du journal l'Aurore. », *Virgule* nº 51, p. 2.

49 « Cette réforme apparaît comme nettement marquée par une option francophone indéniable, explique Messadi, dans la mesure où elle maintient le français comme langue véhiculaire de tout l'enseignement scientifique et technique, comme langue étrangère privilégiée et comme voie d'accès à la civilisation moderne. » (*Ibid*, p. 272).

50 MESSADI M., « De l'empire à la francophonie », in *Œuvres complètes*, tome IV, Textes réunies et présentés par Mahmoud Tarchouna, Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Loisirs, Réalisation, Sud Éditions 2004, p. 277.

51 Paraphrase du refrain de *la Ballade des dames du temps jadis* de François Villon : « Mais où sont les neiges d'antan ? »

52 JAUSS H. R., *L'histoire de la littérature comme provocation*, cit., p. 169.

AUTEUR

Moncef Khémiri
Université de la Manouba, Tunis

IDREF : https://www.idref.fr/081515138
ISNI : http://www.isni.org/0000000079389792

Folengo et la France

La fortune du modèle macaronique entre Rabelais et la Provence

Mirco Bologna

DOI : 10.35562/celec.121

Droits d'auteur
CC BY 4.0

TEXTE

> [...] Rabelais found the *Baldus* extremely congenial for a number of reasons: it is a fictional humanist encyclopedia; it combines likeable characters, suspenseful narration, and a deliberate flouting of *vraisemblance*; its tone and language vary from episode to episode, often disconcertingly; it plays with language inventively and with a kind of gratuitous gusto, while at the same time respecting the hexameter and spoofing Virgil[1].

1 La littérature « macaronique », qui fleurit dans le Nord de l'Italie entre la fin du XV^e^ et la première moitié du XVI^e^ siècle, et qui fut perfectionnée par le moine bénédictin mantouan Teofilo Folengo (1491-1544), tire son nom de la langue que ses représentants utilisaient, le latin macaronique, un étrange amalgame de termes latins, vulgaires et dialectaux insérés dans une structure

morphosyntaxique et métrique rigoureusement classique. À son tour, le latin macaronique est ainsi nommé en vertu de ses liens avec les procédés culinaires. Dans son acception originelle, l'adjectif « macaronique » signifie en effet « fruste », « grossier », « informe » : pour nous en tenir à l'étymologie, il s'agit précisément d'une langue qui ressemble aux gnocchis, les « maccheroni » qui prêtent leur nom à ce latin. Comme « nouille » en français, « gnocco » – ainsi que ses équivalents « macaron » et « macaronus » – indique en même temps, par analogie, un homme stupide, d'une grossièreté obtuse et naïve. Respectant l'origine alimentaire de sa langue, Folengo en donne une définition que l'on pourrait trouver dans un livre de recettes :

> Ars ista poetica nuncupatur ars macaronica a macaronibus derivata, qui sunt quoddam pulmentum farina, caseo, botiro compaginatum, grossum, rude et rusticanum ; ideo macaronices nil nisi grassedinem, ruditatem et vocabulazzos debet in se continere [2].

2 Malgré ses traits quotidiens et corporels, la langue macaronique de Folengo n'est pas du tout une version pauvre et malmenée du latin classique, mais une langue nouvelle et indépendante, dans laquelle la contribution du latin (le latin des écrivains archaïques, médiévaux et des humanistes) est essentielle, mais les autres ingrédients, qui ne lui sont pas fonctionnellement subordonnés, font partie d'un mécanisme bien huilé. Comme l'a affirmé Ettore Bonora, un des plus grands interprètes de Folengo, « les *Maccheronee* laissent peu de place au gratuit et à l'improvisation. [Chaque élément], latin classique, latin humaniste, dialecte, etc. […] n'est qu'une des traditions linguistiques par lesquelles l'invention macaronique existe [3] ». Dans la culture de Folengo, Virgile et les « vocabolazzi » (des vocables de pacotille), Cicéron, Quintilien et la poésie rustique bergamasque et padouane ne sont pas des objets d'étude distincts, ni des produits littéraires antithétiques comme ils pouvaient apparaître après le triomphe du classicisme vulgaire proposé par Bembo dans les *Proses de la langue vulgaire* (1525), mais les composantes d'une expérience unitaire et variée au cours de laquelle elles se juxtaposent et interagissent.

3 Ces deux ingrédients, à savoir l'universalité du latin et l'excentricité des éléments qui l'accompagnent et qui tempèrent son sérieux rendent « foudroyante » la diffusion européenne de la littérature

macaronique et de l'œuvre de Folengo. Bien que le succès du modèle italien soit décrété par Érasme, qui emprunte des syntagmes à Folengo pour ses *Colloquia*, la fortune de l'auteur du *Baldus* est particulièrement précoce en France, où le prototype macaronique offre des enseignements stylistiques enrichissants et des indications méthodologiques très efficaces. Le signe le plus éclatant de cette fortune est l'admiration de François Rabelais, qui, à partir de 1532, cite plusieurs fois les *Macaronées* dans le premier volume de ses œuvres en vulgaire, *Pantagruel*. Quelques années plus tard, le provençal Antoine de La Sablé, connu sous le pseudonyme d'Antonio Arena, s'inspire des *Macaronées* pour son *Meygra Entepriza catoliqui imperatoris*, petit poème sur l'expédition de Charles V en Provence, et pour *Ad suos compagnones*, une sorte de traité facétieux sur la danse. Peu après, en 1573, c'est au nom de Folengo que l'auteur dramatique Florent Chrestien, bibliothécaire du futur Henri IV, écrit un pamphlet contre Pierre Ronsard en l'accusant d'avoir copié du poète mantouan les *Hymnes des Saisons* :

> Et quoy, les quatre saisons de l'an, dont tu as fait quatre hymnes, d'où sont elles puisees ? à qui en est l'invention ? On sçait bien que tu as escorché tout le povre Latin des Macaronnees de Merlin, pour faire l'ouvrage plus long. [Merlin Coccaie est le pseudonyme que Folengo choisit pour sa production macaronique] [4].

4 Ces lignes nous apprennent que le « prince des poètes » lisait Folengo, que cette lecture était répandue aussi parmi les poètes de la Pléiade, et que, toutefois, l'art macaronique était nommé « povre latin » par un des humanistes les plus célèbres, traducteur des classiques parmi les premiers en France.

5 L'anonyme *Histoire macaronique de Merlin Coccaie, prototype de Rablais*, première traduction française des livres de Folengo, parue en 1606, a, malgré de nombreuses altérations textuelles, le double mérite de souligner les dettes rabelaisiennes envers l'écrivain italien et d'aider ultérieurement à la diffusion du modèle macaronique en France. Ce modèle influencera d'une manière plus ou moins directe les jeunes artistes romantiques de la génération hugolienne. Si Théophile Gautier tire le nom de *Capitaine Fracasse* du géant homonyme du *Baldus*, Gérard de Nerval, dans sa nouvelle *La*

main enchantée, située précisément en 1606, décrit un lecteur passionné de Folengo,

> qui, à demi renversé dans un grand fauteuil à oreillettes, faisait une lecture réjouissante. Il tenait à la main l'ancien poème de Merlin Coccaie et se délectait singulièrement du récit des prouesses de Balde, le vaillant prototype de Pantagruel et plus encore des subtilités et larronneries sans égales de Cingar, ce grotesque patron sur lequel notre Panurge se modela si heureusement. Maître Chevassut en était à l'histoire des moutons, dont Cingar débarrasse la nef en jetant à la mer celui qu'il a payé et que tous les autres suivent aussitôt, quand il s'aperçut de la visite qui lui venait et, posant le livre sur une table, se tourna vers son drapier d'un air de belle humeur [5].

– 2 –

6 Après avoir indiqué les coordonnées essentielles de la fortune de Folengo en France, il pourra être utile de résumer rapidement l'intrigue du *Baldus*, le poème héroïcomique qui constitue la partie la plus grande et la plus connue des œuvres en langue macaronique publiées par Folengo [6]. Les événements de la première moitié du poème se déroulent dans le petit village mantouan de Cispade. Né de l'amour entre Guy de Montauban et Baldovine, la fille du roi de France, contraints à fuir en Italie, Balde y est élevé par le paysan Bertin Panade, qui le préfère à son demi-frère Jean-Bel. Folengo raconte l'enfance et la jeunesse de Balde, qui commence à faire preuve d'un courage et d'une générosité hors du commun. Il devient le chef d'une bande de canailles qui imposent leur loi dans les campagnes de la province mantouane : Boumian, partiellement modelé sur le Margoutte de Pulci, le géant Fracasse et le monstrueux Fauconnet, mi-homme et mi-chien. À partir du livre XI, Balde entreprend un voyage qui l'amènera, ainsi que ses amis, dans des lieux magiques et grotesques qui constituent une sorte de mystérieux parcours d'initiation. Après avoir rencontré le poète en personne, les protagonistes descendent en Enfer et anéantissent les forces maléfiques qui font obstacle à leur mission. Dans l'antre de la Phantasie, ils atteignent la citrouille dans laquelle sont punis tous ceux qui mentent, y compris les chantres et les poètes ; c'est ici que

l'auteur interrompt son poème et délègue à quelqu'un d'autre le récit de la lutte de Balde contre le roi de l'Enfer.

– 3 –

7 Nous voudrions maintenant attirer l'attention sur deux aspects particuliers de la fortune de Folengo, avec les œuvres de l'émule Antonio Arena, son premier imitateur hors d'Italie, et les livres de Rabelais, dans lesquels il est possible de reconnaître des procédés formels d'expérimentation linguistique, des éléments d'organisation structurelle et des trouvailles thématiques d'inspiration macaronique évidente.

8 La *Meygra Entepriza*, poème héroïcomique dans lequel Arena tourne en dérision l'expédition désastreuse de Charles V en Provence contre François I, est publiée en 1536, après la sortie des deux premières éditions des *Macaronées*. La lecture du poème révèle que la source d'Arena est la plus ancienne de ces éditions, dite Paganini du nom de son imprimeur et publiée en 1517 : par exemple, les vers 305 et 677 ont des clausules (« tacito sub pectore crebbat » et « Femina, quando facit quae vult, post facta retornat ») qui calquent sans aucun doute celles de deux vers de Folengo, respectivement XVII, 364 (« omnes de risu tacito sub pectore creppant [tous éclatent de rire dans leurs cœurs silencieux] ») et IV, 227 (« Hae quodcumque volunt faciunt, post facta retornant [Celles-ci font ce qu'elle veulent, et reviennent sur leurs pas] »), que l'auteur du *Baldus* supprimera dans les rédactions suivantes. Nous pouvons citer quelques-uns des nombreux *loci paralleli* qui démontrent la connaissance du texte macaronique de la part du poète provençal[7] :

Macaronées (éd. Paganini)	*Meygra Entepriza*
Scis quoque quam stricte nostri groppantur amores (III, 69 ; Tu sais combien nos amours sont étroitement liées).	Scis, Caesar, stricte nostri groppantur amores (1668).
Proh superi, qualem iusisti morte necari (XII, 351 ; Dieux du ciel, à qui tu ordonnas de tuer).	Proh superi ! qualem iussisti morte necari ! (1774).

Si retrovant mangiant, si non, « patientia » dicunt (XV, 201 ; S'ils [les paysans] trouvent à manger, ils mangent, sinon, ils disent « Tant pis »).	Si trovant, mangehant : si non, « paciensia » dicunt (833).
Mandrittos tirat, stoccatas atque roversos (VIII, 132 ; il tire des estocades et des coups d'épée de droite et de gauche).	mandrictos […] atque reversos […]estocadas (1039).
[Fracasse] menat inumeras squadras de gente todesca (VI, 327 ; Fracasse conduit plusieurs escadrons d'Allemands).	et menat innumeras squadras de gente tudesca (781).
Nunquam vista fuit gens tam crudelis ad arma (VI, 329 ; On ne vit jamais des gens si cruels avec des armes).	Nunquam vista fuit gens tam crudelis ad escas (783).
Sassinant homines, robbant, sforzant mulieres ; / heu pietas, nostrum monasterum sachezaverunt (VI, 331-332 ; Ils tuent les hommes, ils volent, ils violent les femmes ; hélas, pitié, ils ont pillé notre monastère).	Sassinant populum, raubant, forsantque vielhas ; / heu ! pietas nulla est, pullulat omne malum (785-786).
Interea magnus fit campanonus ab alto / culmine pulsatus, don don roboante bagiocco. / Pro tali sonitu cunctorum corda tremiscunt : / ad campanoni martellum quisque caminat. (VII, 1114 ; Entre temps, le grand bourdon fut sonné de son haut faîte […]. Les cœurs de tous tremblent à cause de ce son : chacun court au battant de la cloche).	Interea magnus fit terignonus ab alto / culmine, scadrula quando venit ; / cum rabido sonitu din don campana sonabat, / et lou toccacenum maxima clocha sonat. / Pro tali sonitu cunctorum corda tremescunt, / currere non cessant, per dubitando malum. / Tunc ad martellum campanae turba caminat. (1151-1157).

9 Ces exemples montrent l'attitude d'Arena envers son autorité macaronique. Son œuvre ne prétend être ni un rétablissement astucieux ni une parodie sagace du texte d'origine ; l'auteur ne semble même pas soucieux de devoir cacher ou camoufler sa source italienne, au contraire, il l'étale avec la complaisance qui caractérisait alors habituellement l'imitation des auteurs grecs et latins. Si l'on fait exception pour quelques douzaines de mots provenant des dialectes lombards, émiliens et vénètes, remplacés par leurs équivalents provençaux (par exemple, « terignosus », de « terignoun », « carillonnement », ou « toccacenum », de « tòca-senh », « tocsin »), on voit qu'Arena réalise une sorte de centon dans lequel l'originalité fait place à la volonté d'importer le modèle macaronique d'une façon quasi servile.

10 L'autre livre d'Arena que nous avons mentionné, *Ad suos compagnones*, est un recueil de mémoires de guerre, d'aperçus de l'épidémie de peste dans le Comtat ; il comprend aussi un petit

traité sur la danse et des chansons estudiantines que l'auteur connaissait grâce à sa fréquentation de l'université d'Avignon. Une lecture sommaire du texte permet de découvrir d'autres ressemblances et points de contact avec les *Macaronées* [8] :

Macaronées	*Ad suos compagnones*
Spontones, lanzas, alebardas ac giavarinas (II, 166 ; Espontons, lances, hallebardes et javelots).	Espasas, picas, alabardas et gevelinas (497).
spingardas ferri, colubrinas, passavolantos (VII, 10 ; espringales en fer, couleuvrines, lances).	courtados, scopetos, colobrinas […] passavolantes (531-533).
alter corazzam fert nunquam sole vedutam (II, 159 ; un autre porte une cuirasse que le soleil n'a jamais vue).	Espasam valde roylhosam quisque ferebat, / quae nunquam solem viderat usque modo (967-968).
dantque focum […] tuf taf sborrante balotta (II, 167 ; par la balle qui jaillit en faisant « tuf taf » ils mettent le feu).	Tif taf tof et tif, dum la bombarda bisognat (19).
brachia cernebas, gambas testasque volare (VIII, 106 ; tu pouvais voir voler des bras, des jambes et des têtes).	[…] videbam / testas et brassos atque volare pedes (21-22).

11 Comme Folengo, Arena recourt aussi au *topos* de la rudesse des paysans et de leur passion pour la danse, qui est un des motifs traditionnellement liés à la représentation des habitants de la campagne. Sans entrer dans le vif du sujet, il suffira de remarquer que le texte français souligne les éléments placés en premier plan dans les descriptions de Folengo, c'est à dire les mouvements débraillés des danseurs, qui agitent convulsivement leurs jambes, leurs bras et leurs derrières, ainsi que leur manque absolu de coordination : la *rustica progenies* (« race paysanne »), danse mantouane « cum tanto strepitu quod tellus tota tremabat / et polverinus magnus volitabat ad astra [si bruyamment que toute la terre tremblait et le cache-poussière virevoltait jusqu'aux étoiles] [9] », tandis que les paysans provençaux « tam bene dansando reverensam de pede lansant, / pallatam terrae quod pede, crede, movent [font une révérence de leurs pieds dansant si bien que, crois-moi, ils remuent la terre donnant un coup de pied] [10] ». Ces faits linguistiques et thématiques, auxquels nous pouvons ajouter la présence, dans les

deux textes, d'autres thèmes très courants dans la littérature macaronique, des listes d'armes aux similitudes bestiales, du motif alimentaire à l'insistance scatologique sur les détails anatomiques humains et animaux, sont d'autant plus révélateurs, étant donné que l'infrastructure universitaire commune (Folengo était en contact avec le milieu étudiant padouan) et l'analogie des situations linguistiques rendaient plausibles des expérimentations macaroniques provençales indépendantes des précédents italiens. À cette époque, la langue provençale, désormais réduite par l'hégémonie française au rang de patois, partage en effet avec les dialectes du Nord de l'Italie, menacés par l'affirmation du toscan, un destin de marginalité culturelle que le succès de la langue macaronique rachète en faisant exploser l'opposition entre la sévérité de la structure métrique latine et l'expressivité du lexique vulgaire. Autrement dit, elle montre les possibilités littéraires du contraste entre l'orthodoxie et l'hétérodoxie linguistique.

– 4 –

12 Passons à notre second exemple. La lecture par Rabelais de l'œuvre de Folengo reste le témoignage le plus notable de la fortune française du poète mantouan. À partir de 1935, alors qu'un jeune critique italien, Cesare Federico Goffis, reconnaissait dans le titre que Rabelais donne au livre de Merlin Coccaie, *De patria diabolorum* (*La patrie des diables*), celui qui avait attribué aux aventures de Balde son préfacier Aquario Lodola (littéralement Verseau Alouette, un autre pseudonyme de l'auteur), la discussion sur les liens qu'entretiennent Folengo et Rabelais a été de plus en plus animée et a attiré la participation de spécialistes italiens, français et américains, tels que Carlo Cordié, Louis Thuasne, Marcel Tetel et Barbara Bowen [11]. Les traces de la présence des *Macaronées* dans l'œuvre de Rabelais commencent à partir du premier chapitre de *Pantagruel*, où, parmi les ancêtres gigantesques du héros, l'auteur mentionne « Morguan, lequel premier de ce monde joua aux dez avecques ses bezicles / qui engendra Fracassus duquel a script Merlin Coccaie [12] ». « Morguan » est évidemment Morgante, le géant protagoniste du poème de Luigi Pulci, mais la caractéristique que Rabelais lui attribue appartient au Fracasse que l'on trouve chez Folengo : « super frontem potuisses ludere dadis [sur son front tu aurais pu jouer aux dés] » (IV, 59). La

généalogie pantagruelienne continue avec « Gayoffe [13] », nom dans lequel on peut reconnaître celui d'un juge mantouan du *Baldus*, un personnage qui n'est toutefois pas un géant, pas plus qu'il ne possède les attributs énumérés par Rabelais. Nous trouvons deux autres traces de l'influence du poème de Folengo dans le catalogue de la bibliothèque de Saint-Victor, que Pantagruel visite au cours de ses études parisiennes ; en effet, parmi les livres de ce catalogue, le protagoniste tombe sur deux livres qui ont attiré l'attention de la critique, le « Marmotretus, de Babouynis et Cingis, cum commento Dorbellis », dont le titre contient – renversé – le syntagme tiré de Folengo « baboinos et mamotrettos [babouins et cercopithèques] » (*Baldus*, XIX, 527), dont la présence textuelle ne saurait pas être fortuite ; et le « Merlinus Coccaius de patria diabolorum [14] », auquel nous avons déjà fait allusion.

13 Dans le *Tiers Livre*, sorti en 1546, Rabelais mentionne une deuxième fois l'œuvre de Folengo. Sur la question de son mariage, Panurge propose de consulter « troys beaulx dez » ; Pantagruel, qui voudrait recourir à ses doctes citations, y consent à contrecœur. Panurge sort ses dés, dont il a toujours « pleine gibessiere », et il ajoute : « c'est le verd du Diable, comme expose Merl. Coccaius libro secundo de patria Diabolorum. Le Diable me prendroit sans verd, s'il me rencontroit sans dez [15]. » Le sens de l'expression « verd du Diable » n'est pas très clair. Il pourrait s'agir d'une adaptation euphémique de « merda diabli » (qui se passe de traduction), syntagme que Folengo utilise très souvent dans ses livres [16], mais l'élément à souligner est que Panurge évoque le poète mantouan et son œuvre macaronique pour fixer ses propres règles de comportement. Panurge lui-même est, à l'évidence, formé sur le modèle d'un personnage du *Baldus*, Cingar (littéralement « tzigane », mais Boumian dans la traduction française moderne du poème), qui est le bras droit de Balde et le protagoniste des épisodes de *beffa* des livres VI-X. Comme Brunel dans le *Roland furieux* et Margoutte dans le *Morgante* de Luigi Pulci, Cingar et Panurge sont des canailles qui vivent au jour le jour, en volant et tuant ; ils appartiennent à une race sous-humaine, monstrueuse et folklorique, composée non seulement de nains et de géants, mais plus généralement d'êtres monstrueux, de toutes les créatures anormales énumérées dans les bestiaires médiévaux. Nous pouvons lire et comparer les descriptions des deux personnages :

> Un autre compagnon de Balde s'appelait Cingar, Cingar madré, sauce du diable, voleur très malin, toujours prêt à gruger, un peu bossu, [...] jamais il n'y eut plus grand voleur que lui sur toute la terre ; [...]. Larron parfait, nerveux et très gaillard. Il portait toujours une escarcelle qui lui pendait dans le dos, pleine de rossignols et de tenailles sourdes, avec lesquels il dévalisait, à la nuit noire, les boutiques. O combien, combien de fois a-t-il crocheté le tronc où les hommes déposent dévotement de l'argent pour offrande [17].

> Panurge était de stature moyenne [...], il avoit soixante et troys manieres d'en [de l'argent] trouver tousjours à son besoing, dont la plus honnorable et la plus commune estoit par façon de larrecin furtivement faict, malfaisant, bateur de pavez, ribleur s'il y en avoit à Paris. [...] En son saye avoit plus de vingt et six petites bougettes et fasques tousjours pleines [...]. En l'autre, ung daviet, ung pelican, ung crochet, et quelques aultres ferremens, dont il n'y avoit porte ny coffer qu'il ne crochetats [18].

14 Rabelais emprunte donc à Folengo la plupart des traits physiques et moraux, ou, plus exactement, amoraux, qui caractérisent Panurge, comme la stature et la prédisposition naturelle au vol. Bien que cette attitude n'épargne aucun lieu, même pas les églises et les autels, la kleptomanie des deux personnages ne les empêche pas d'être des amis de prédilection, respectivement de Balde et de Pantagruel, ce qui est un autre élément commun révélateur. Si « Balde aimait toujours [Boumian] plus que les autres compagnons [19] », Pantagruel affirme : « par ma foy, je vous ay jà prins en amour si grand, que, si vous condescendez à mon vouloir, vous ne bougerez jamais de ma compagnie, et vous et moy ferons ung nouveau pair d'amytié telle que fut entre Enée et Achates [20]. »

15 Si l'on en vient au *Quart Livre*, on voit qu'il contient la plus ancienne attestation en français de l'adjectif « macaronique », d'origine « folenguienne », que Rabelais met dans la bouche de François Villon : « Il apperceut Tappecou, qui revenoit de queste, et leurs dist en vers Macaroniques [21]... ». Ce livre accueille aussi un épisode dont l'origine a été liée plusieurs fois à Folengo. Il s'agit de l'épisode, devenu proverbial, des moutons de Panurge. J'en rappelle très rapidement les événements saillants. Pantagruel et ses amis, qui naviguent depuis cinq jours, croisent un navire de compatriotes qui

viennent de la ville de Xantonge (le narrateur les définit comme « François xantongeois ») et qui transportent un troupeau de moutons. Un marchand de Taillebourg, nommé Dindenault, commence à discuter avec Panurge : il l'appelle « coqü », et Panurge répond ironiquement : « Comment diable seroys-je coqü, qui ne suis encore marié, comme tu es, scelon que juger je peuz à ta troigne mal gracieuse ? ». Panurge déjoue la bataille, il offre à boire à Dindenault et le prie de lui vendre un de ses moutons. Après avoir choisi l'animal le plus beau et le plus grand du troupeau, Panurge le jette à la mer et toutes les autres brebis le suivent et se noient, parce que « comme vous sçavez du mouton le naturel, tousjours suyvre le premier, quelque part qu'il aille. Aussi le dict Aristoteles [...] estre le plus sot et inepte animant du monde ». Les marchands essaient de les retenir à bord, mais ils subissent le même sort que leurs animaux : « Le mouton feut si puissant qu'il emporta en mer avecques soy le marchant [...]. Autant en feirent les aultres bergiers et moutonniers, les prenens uns par les cornes, aultres par les jambs, aultres par la toison. Lesquelz tous feurent pareillement en mer portéz et noyéz misérablement ». Rabelais tire de Folengo les coordonnées essentielles de l'épisode. Dans le livre XII du *Baldus*, en effet, Balde, Boumian et leurs compagnons se trouvent dans le port de Chioggia, près de Venise, mais le navire sur lequel ils voudraient s'embarquer a été loué par des bergers des vallées du Trentin qui voyagent avec leurs moutons. Ceux-ci menacent Boumian, qui apaise leur colère par l'achat du mouton : comme chez Rabelais, tous les animaux se précipitent dans la mer et se noient.

16 En fait, la *beffa* des moutons est plutôt prévisible. Son noyau narratif appartient à la tradition des *exempla* médiévaux, et des récits identiques existent dans nombreux textes, du *Digeste* au *Banquet* de Dante, jusqu'aux prédications de Bernardin de Sienne. Nous pouvons citer le passage dantesque qui souligne l'attitude imitative des moutons et le désespoir du berger qui essaie de les retenir : « Et j'en vis jadis une bande sauter en un puits pour une qui sauta dedans [...], encore que le pâtre, pleurant et criant, au-devant d'elles fît barrière des bras et de la poitrine [22]. » Malgré l'existence de cette tradition, les textes de Folengo et de Rabelais partagent des traits bien précis, comme par exemple les armes des deux personnages, une lance pour Boumian (« hasta ») et un aviron pour Panurge, et le fait qu'ils payent

les moutons par de la fausse monnaie : Folengo souligne explicitement que Boumian « débourse huit fausses pièces brillantes, qu'il avait frappées lui-même sous terre [23] », tandis que le personnage rabelaisien demande le mouton « monstrant son squarcelle plene de nouveaulx Henricus » – les commentateurs ont des difficultés à identifier cette monnaie, ce qui montre que Panurge suit à la lettre son prototype italien, et que Rabelais récupère aussi les détails de la narration macaronique. De plus, la figure de Dindenault, le berger stupide et ignorant pris au piège par Panurge, est clairement inspirée par les stéréotypes contre les paysans énumérés par Boumian après la *beffa*, en particulier en ce qui concerne leur orgueil démesuré : « L'orgueil est un mal aussi dans les cœurs des nobles, mais l'orgueil des vilains est un péché plus grave et on ne peut pas trouver un plus mauvais crime dans le monde entier [24]. » Comme l'a écrit Laura Kreyder dans sa postface à l'édition française du *Baldus*, « [...] c'est l'ensemble et la proximité des narratèmes qui porte à conclure que la source principale est folenguienne : [...] ces éléments sont tous ensemble présents seulement dans le poème de *Baldus*, en un mot la structure même de l'épisode qui couvre plusieurs chapitres du *Quart Livre* [25]. »

17 La présence et le succès de Folengo dans les lettres françaises passent donc par l'auteur du *Pantagruel*, dont l'autorité influence profondément la fortune du modèle macaronique en général. Malgré les hauts et les bas de la faveur rabelaisienne au fil des siècles, et même pendant les périodes où Rabelais n'est pas en vogue, Folengo continue à jouir d'un prestige qui dépend justement de cette première lecture illustre. Il faut toutefois réfléchir aux citations rabelaisiennes. Il est vrai qu'au XVI^{e} siècle la citation et l'imitation obéissent normalement au principe de l'autorité, étant donné que l'originalité n'est pas la qualité la plus appréciée et que l'invention correspond souvent à une disposition différente d'éléments trouvés dans d'autres textes, mais ce discours n'est valable que pour les classiques. Si Rabelais cite un contemporain comme Folengo, c'est pour suivre un prédécesseur, mais aussi pour s'assurer la complicité du lecteur, autrement dit, il veut indiquer un précédent qui est, en même temps, une clé de lecture, une « référence à un livre qui a eu assez de succès pour garantir la compréhension et l'adhésion du lecteur à son projet, tout en se démarquant du plagiat [26] ». Dans la

bibliothèque de Saint-Victor, non seulement la référence à un livre de succès, les *Macaronées* de Folengo, est présente, mais elle conclut la liste des livres comme une sorte de signature. C'est la signature d'un auteur révolutionnaire, Rabelais, qui, tout en bouleversant son monde par les aspects les plus hétérodoxes et les plus carnavalesques, d'après la célèbre interprétation bakhtinienne, choisit de s'inspirer de l'inventeur d'une langue tout aussi révolutionnaire, qui mine tout ce qu'elle touche, l'autorité du latin aussi bien que les pratiques imitatives des humanistes.

NOTES

1 BOWEN Barbara C., *Rabelais and Folengo Once Again*, in Ead. (éd.), *Rabelais in Context: Proceedings of the 1991 Vanderbilt Conference*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 1993, p. 133-146.

2 « Cette manière de composer s'appelle poésie macaronique, et son nom provient des macaronis ; ceux-ci sont une pâte de farine, fromage et beurre, une nourriture fruste propre aux paysans ; en conséquence, le parler macaronique ne doit contenir que des choses grossières et frustes et des mots mal dégrossis. » (Nous citons le texte macaronique de Merlin Cocai [Folengo], *Le Maccheronee*, éd. A. Luzio, Bari, Laterza, 1928, vol. II, p. 284).

3 Ettore Bonora, *L'incontro di tradizioni linguistiche nel maccheronico folenghiano*, in *Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Milan, Rizzoli, 1970 [1958], p. 88.

4 CHRESTIEN F., *Apologie, ou Deffense d'un homme chrestien pour imposer silence aux sottes reprehensions de M. Pierre Ronsard, soy disant non seulement poëte, mais aussi maistre des poëtastres. Par laquelle l'aucteur respond à une epistre secretement mise au devant du recueil de ses nouvelles poësies*, Gibier, MDLXIIII, f. Aiij r., in Laura Kreyder, *Folengo en France*, postface à Teofilo Folengo, *Baldus*, éd. P. Larivaille, M. Chiesa et G. Genot, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 347. « Coccaius », en latin macaronique, est le bouchon du tonneau dont la mère du poète aurait bu le vin durant sa grossesse.

5 NERVAL G. (de), *Œuvres complètes*, éd. J. Guillame et C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, vol. III, p. 382-383.

6 La première édition de l'*Opus* de Folengo fut publiée à Venise par l'imprimeur Paganini, en 1517 ; la deuxième parut à Toscolano sur Garde, toujours par Paganini, en 1521 ; la troisième, *sine data*, indique comme lieu de publication Cispade, le petit village près de Mantoue dans lequel se déroulent les événements de la première moitié du *Baldus* ; la quatrième édition, posthume, sortit à Venise en 1552 avec la préface de Vigaso Cocaio, un autre pseudonyme de l'auteur. Font aussi partie de la *Macaronea* la *Zanitonella*, une élégie rurale en distiques, la *Moscheis*, un poème héroïcomique inspiré de la *Batrachomyomachie* pseudo-homérique, qui raconte la guerre entre les mouches et les fourmis, et un recueil d'élégies et d'épigrammes.

7 C'est nous qui traduisons. Pour tous ces exemples, voir LAZZERINI Lucia, *Merlin Cocai in Provenza (echi folenghiani in Antonio Arena)*, in *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita (1491-1991)*, Atti del Convegno Mantova-Brescia-Padova, 26-29 septembre 1991, éd. G. Bernardi Perini et C. Marangoni, Firenze, Olschki, 1993, p. 378-386.

8 C'est nous qui traduisons.

9 *Macaronées*, éd. Paganini, cit., VI, 19-20.

10 *Ad suos compagnones*, 989-990.

11 Voir GOFFIS C. F., *Teofilo Folengo. Studi di storia e di poesia*, Turin, Bona, 1935 ; Id., *Merlinus Coccaius de patria diabolorum*, in « L'Italia che scrive », XXXIV, mars-avril 1943, p. 50 ; CORDIÉ C., *Merlinus Coccaius de patria diabolorum*, in « L'Italia che scrive », XXX, janv.-fév. 1947, p. 4-7 ; Id., *Sulla fortuna di Teofilo Folengo in Francia*, in « Acme », II, fasc. 3, juin-déc. 1949, p. 88-124 ; THUASNE L., *Études sur Rabelais*, Paris, Bouillon, 1904 ; TETEL M., *Rabelais and Folengo*, in « Comparative Literature », 15, 1963, p. 357-364 ; Id., *Rabelais et Folengo.« De patria diabolorum »*, in *Rabelais en son demimillénaire*. Actes du colloque de Tours (24-29 septembre 1986), publiés par J. Céard et C. Margolin, Genève, Droz, 1988, p. 203-211 ; BOWEN B. C., *Rabelais's Unreadable Books*, in « Renaissance Quarterly », 48, 4, p. 742-758 ; Ead., *Rabelais and Folengo Once Again*, cit.

12 *Pantagruel*, I, in RABELAIS François, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 220.

13 *Ibid.*, p. 221.

14 Rabelais, *Pantagruel*, édition critique sur le texte original (de 1532) par V. L. Saulnier, Genève, Droz, 1959, XXIII, p. 37 et 40.

15 RABELAIS F., *Tiers Livre*, XI, éd. M. Huchon, cit., p. 383.

16 Selon l'interprétation de Carlo Cordié, *Merlinus Coccaius de patria diabolorum*, cit.

17 « Alter erat Baldi compagnus nomine Cingar, / Cingar scampasoga, cimarostus, salsa diabli, / accortusque, ladro, semper truffare paratus, / […] corpore nervax, / praestus in andatu, parlatu, praestus in actu, / non fuit in toto quisquam latronior orbe […]. Portabat semper scarsellam nescio qualem, / de sgaraboldellis plenam, surdisque tenais, / cum quibus oscura riccas de nocte botegas / intrabat, caricans pretiosa merce sodales. / […] Sgardinat o quoties cassettam destriter illa, / qua tirat offertam pretus pro alzare capellam. » (*Baldus*, IV, 81-100 *passim*, éd. E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1989, p. 118-120).

18 RABELAIS F., *Pantagruel*, XII, cit., p. 90-95 *passim*.

19 « Baldus eum socios super omnes semper amavit. » (*Baldus*, IV, 129).

20 RABELAIS F., *Pantagruel*, IX bis, cit., p. 54.

21 Id., *Quart Livre*, XIII, éd. M. Huchon, cit., p. 569.

22 DANTE, *Banquet*, I, XI, in *Œuvres complètes*, éd. A. Pézard, Paris, Gallimard, 1965, p. 303 (« E io ne vidi già molte in un pozzo saltare per una che dentro vi saltò […] nonostante che il pastore, piangendo e gridando, colle braccia e col petto dinanzi si parava. »). Pour saint Bernardin, voir *Le prediche volgari. Predicazione del 1425 a Siena*, éd. C. Cannarozzi, 2 vol., Florence, Rinaldi, 1952, II, p. 94.

23 *Baldus*, XII, 162-164 : « Tunc Cingar, facto mercati foedere, sborsat / octo ramezantes […] barillos / quos sub terreno falsos stampaverat ipse. » (c'est nous qui traduisons).

24 *Baldus*, XII, 243-245 : « Stat male nobilium sub corde superbia semper, / pessima sed culpa est villanos esse superbos, / nec toto in mundo reperitur abusio maior. » (c'est nous qui traduisons).

25 KREYDER L., *op. cit.*, p. 355 ; pour la *beffa* des moutons et les liens entre l'épisode du *Baldus* et la réécriture rabelaisienne, voir l'originale interprétation de Paolo Valesio, *Origini narrative: dal macaronico al cosmico*, in *La novella la voce il libro. Dal «cantare» trecentesco alla penna narrativa barocca*, Naples, Liguori, 1998, p. 37-78.

26 *Ibid.*, p. 358.

AUTEUR

Mirco Bologna
Université Jean Monnet / Saint-ÉtiennePost-doctorant EA 3069-CELEC
IDREF : https://www.idref.fr/187381984
ISNI : http://www.isni.org/0000000454113270
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16988337

Les nazaréens à Rome

Une *auctoritas* en terre étrangère

Patricia Desroches-Viallet

DOI : 10.35562/celec.123

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Le chemin de la (re)connaissance
Rome et l'Allemagne jusqu'au XVII^e^ siècle : un « tour d'horizon »
Rome dans la première décennie du XIX^e^ siècle : un « chantier ouvert »
Les nazaréens « hors les murs »
Les fresques de la Casa Bartholdy : la percée nazaréenne
Le « testament spirituel » du Casino Massimo
La promotion d'un « art chrétien »
Le choix d'Overbeck
Overbeck à Assise

TEXTE

1 La présence sur le sol italien, à partir de 1810, d'un groupe de jeunes peintres allemands – les futurs nazaréens – en rupture avec l'Académie de Vienne peut être envisagée sous deux angles différents. Caractérisé à ses débuts, comme le rappelle très justement Élisabeth Décultot [1], par une « insularité culturelle, linguistique et intellectuelle » que marque, à la fois concrètement et symboliquement, le refuge dans le couvent de San Isidoro [2], le mouvement nazaréen se construit en opposition avec le mode de vie et de création romaines. Se pose alors spontanément la question du rôle joué par l'Italie dans la construction identitaire de ces peintres allemands volontairement exilés [3], eux-mêmes nourris de l'héritage de Dürer : à la lecture des *Effusions d'un moine ami des arts* (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*), l'ouvrage-culte conjointement publié en 1796 par Wilhelm Heinrich Wackenroder et Ludwig Tieck, naît le projet d'opérer une fusion

idéale entre le Sud et le Nord – entre « Italia et Germania » pour reprendre le titre du célèbre tableau de Johann Friedrich Overbeck.

2 Toutefois, on peut également changer de perspective et, en quelque sorte, la renverser, en cherchant cette fois à mesurer la portée de l'esthétique nazaréenne sur le sol romain, essentiellement à partir des années 1818-1820, au moment où l'isolement monacal prend fin – la mort de Franz Pforr, chef de file du mouvement avec Johann Friedrich Overbeck, en juin 1812 l'avait pour ainsi dire programmée – et où la « Confrérie de Saint Luc » (*Sankt LukasBruderschaft*) est dissoute, en 1818 précisément. Une quête de reconnaissance accompagne logiquement cette nécessaire et volontaire ouverture au monde qu'opèrent les anciens « frères », bientôt regroupés sous l'appellation de nazaréens (*Nazarener*), un terme qui apparaît pour la première fois, à l'écrit, entre 1816 et 1817, dans un usage ironique se référant à la manière particulière qu'avaient ces peintres de porter les cheveux, « alla nazarena », c'est-à-dire longs jusqu'à l'épaule et séparés au milieu par une raie, à l'exemple du Christ. Une première étape décisive est franchie en 1816, lorsque le Consul Bartholdy demande aux nazaréens de décorer l'une des pièces de sa résidence romaine.

3 Avant de centrer l'analyse sur cette première commande officielle, puis sur celle que passe dans la foulée le Marchese Massimo, il paraît nécessaire de revenir, ne serait-ce que brièvement, sur l'histoire des échanges artistiques entre l'Allemagne et l'Italie, nourrie de longue date par les séjours d'une foule de peintres désireux de se faire un nom dans cet « asile de l'art [4] ». Au début du XIX^{e} siècle, Rome est un « chantier ouvert », selon l'expression d'Olivier Bonfait [5], qui offre à la petite colonie allemande regroupée autour du Lübeckois Johann Friedrich Overbeck l'opportunité de laisser une empreinte durable dans le paysage artistique italien.

4 Que l'autorité progressivement affirmée sur le sol romain serve finalement à valider le retour des nazaréens dans leur pays natal, sauf dans le cas d'Overbeck resté seul à Rome, n'est pas la moindre des contradictions inhérentes à l'aventure nazaréenne : soustraite aux ambitions nationales et (ré)inscrite dans la continuité de la tradition romaine, plus précisément ombrienne, sans être privée pour autant de possibilités de renouvellement formel, l'esthétique nazaréenne

trouve sa place en Italie, comme l'illustre de manière emblématique la dernière fresque qu'Overbeck réalise à Assise, sur la façade de la petite chapelle enchâssée dans la Basilique Sainte-Marie-des-Anges, la célèbre *Porziúncola* ou Portioncule. De Rome à Assise, de la « Confrérie des frères de Saint Luc » à l'Ordre des Frères mineurs, une histoire semble s'écrire, qui est, aussi, celle de l'affirmation d'une *auctoritas* en terre étrangère.

Le chemin de la (re)connaissance

Rome et l'Allemagne jusqu'au XVII^{e} siècle : un « tour d'horizon »

5 L'histoire des échanges germano-italiens, vue sous l'angle artistique, est relativement récente. Comme le souligne d'emblée Friedrich Noack dans son vaste panorama, parfois apologétique, de la *Vie allemande à Rome, de 1700 à 1900* [6], c'est au XVI^{e} siècle seulement que commence à s'affirmer le rôle de Rome comme pôle d'attraction intellectuel et artistique. Le caractère international de la ville des arts se développe ensuite au siècle suivant, dès lors que s'offre la possibilité pour des peintres venant du Nord de s'y installer durablement, grâce aux commandes passées par la cour papale, les églises ou d'influentes personnalités de l'époque.

6 La Réforme puis la Guerre de Trente ans ayant provisoirement mis un frein aux échanges entre artistes italiens et allemands, ce sont essentiellement les Hollandais et leur chef de file, le peintre et graveur Paul Bril (1554-1626) dont l'apport est novateur en matière de peinture de paysage, qui dominent la scène artistique ; à l'époque, seul le peintre allemand Adam Elsheimer (1578-1610) parvient à se faire un nom à Rome, dans le domaine, là encore, du paysage, comme l'attestent son entrée à l'Académie de Saint Luc et la formation d'une petite école autour de son atelier. La manifestation la plus probante de la présence créative des Hollandais sur le sol romain est la *Schilderbent*, une ancienne association de peintres à laquelle se joignent des Allemands – dont Joachim von Sandrart (1606-1688), l'auteur de la célèbre *Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild-*

und Malereikünste (1675-1679) – et des Français. Au nombre de ses membres (les *Bentvögel*) de renom figure le Néerlandais Pieter van Laer (1599-1642), établi à Rome dès 1625 : *il Bamboccio*, comme on le surnomme en italien, ou le Bamboche en français, se démarque de l'enseignement académique privilégiant la peinture d'histoire en intégrant à ses paysages italiens des scènes de la vie populaire typiquement néerlandaises. Son influence ne se limite pas à la création d'un genre nouveau, « breveté » sous le nom de « bambochade » en français ; il est possible en effet, toujours selon Friedrich Noack, que la « sécession naturaliste [7] » initiée par van Laer ait contribué à la révision des statuts de l'Académie romaine en 1627. Toutefois, cet écart de style par rapport au canon académique fait exception : à cette époque, l'Académie de Saint Luc, confirmée dans son statut par Grégoire XIII en octobre 1577, ainsi que l'influente Confrérie des Artistes au Panthéon, instituée en 1543, donnent le ton, celui d'un art essentiellement mis au service de l'Église.

7 À partir du XVII[e] siècle, le nombre d'artistes allemands venus tenter leur chance à Rome augmente considérablement, à tel point qu'aux deux siècles suivants la colonie d'artistes allemands occupe une position dominante, notamment dans le secteur spécifique de la frappe des monnaies et de l'art des médailles. Dans le domaine pictural, la renommée des Allemands repose sur deux noms – les deux fées penchées sur le berceau du classicisme allemand –, Anton Raphaël Mengs (1728-1779) et Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) :

> Quand vint le temps de Mengs et de Winckelmann, la vie des Allemands à Rome devint signifiante en elle-même : la renommée allemande *in situ* ne se fondait plus essentiellement sur les fastes déployés à la cour par des émissaires et dignitaires impériaux, mais sur la valeur du travail accompli par des Allemands, sur leur esprit, leur savoir et leur adresse [8].

8 L'admission de Mengs à l'Académie de Saint Luc le 30 juillet 1752, son élection comme *Principe* en 1771 sont autant de signes d'une reconnaissance acquise sur le sol romain et cultivée encore après la mort de l'artiste, à Rome « peut-être plus longtemps qu'en Allemagne », comme le relève justement Friedrich Noack [9] : en 1782, le buste de Mengs entre au Panthéon. Plus marquant encore est le

parcours italien de Winckelmann, entré dans le « monde érudit de Rome » après avoir mené une « vie de bohème » au sein de la colonie allemande [10] : bibliothécaire du cardinal Albani (à partir de 1759), membre des Académies de Cortone et de Saint Luc, finalement Commissaire papal des Antiquités, les fonctions et titres ne manquent pas pour justifier de l'autorité d'un critique et théoricien de l'art d'origine allemande, dont la carrière italienne fut brutalement et tragiquement interrompue à Trieste en 1768.

9 La présence et l'action conjointes de Mengs et Winckelmann à Rome marquent ainsi un tournant dans l'histoire des échanges artistiques entre l'Italie et l'Allemagne : elles intensifient le rayonnement de la colonie allemande organisée autour de la Place d'Espagne et nourrissent les débats des habitués du *Caffé Greco* (ou *Caffé Tedesco*), un des hauts-lieux de la vie artistique des *Deutsch-Römer*. Leur revient alors un « rôle de guide [11] » comparable à celui qu'eurent un siècle plus tôt les membres de la « Schilderbent », à ceci près qu'ils étaient plus portés à l'étude de leur art, plus enclins aussi à une forme de 'rêverie idéale' à l'allemande, que leurs exubérants prédécesseurs néerlandais.

10 La Révolution française donne un coup d'arrêt à cette évolution : l'exil ou les dangers d'une existence comme étranger à Rome est l'alternative devant laquelle sont placés les artistes allemands, contraints de surcroît à assister au spectacle du transfert de la plupart des chefs-d'œuvre romains à Paris. Des arbres de la liberté sont notamment plantés sur la Place d'Espagne, signal du passage à une ère certes nouvelle – celle de la République romaine, proclamée le 15 février 1798, après l'occupation de Rome par les troupes françaises et le départ en captivité du pape Pie VI – mais de courte durée. Avec le retour de la papauté à la fin de l'année 1799, la vie artistique semble reprendre, sous l'impulsion là encore des nombreux étrangers qui affluent à nouveau vers Rome.

Rome dans la première décennie du XIX^{e} siècle : un « chantier ouvert »

11 Dans les premières décennies du XIX^{e} siècle, Rome exerce sur les artistes européens le même pouvoir d'attraction qu'au tout début, à l'époque du Caravage, ou que dans la seconde moitié du XVIII^{e} siècle,

marquée par la forte présence de la colonie allemande. Une différence majeure, selon Olivier Bonfait, est que la Rome du XIX^e^ siècle, plus cosmopolite et universelle que jamais, « se présente plutôt comme une galaxie en constant échange avec les autres capitales [12] » : fondant sa richesse artistique non plus sur une « accumulation d'expériences individuelles » comme au siècle précédent, mais sur le développement d'une « nébuleuse d'ateliers », Rome mise en regard avec l'Europe apparaît alors, entre 1800 et 1830, comme un « chantier ouvert ». Les traditionnels liens verticaux (de maître à élève par exemple) semblent disparaître au profit de relations « horizontales [13] », propice aux échanges et à l'apparition de genres nouveaux. Les liens nationaux restent favorisés par des regroupements d'artistes autour de chantiers ou commandes communs (le Casino Massimo par exemple) et les lieux de sociabilité romains comme le café Greco, toujours, ou bien, dans les premières décennies du XIX^e^ siècle, la maison du nouveau « Ministre prussien », Wilhelm von Humboldt, arrivé à Rome en novembre 1802 et nommé à ce poste en avril 1806 [14], continuent d'avoir une fonction de ciment identitaire et communautaire ; pour autant, l'attachement à une « tradition romaine, universelle et éternelle [15] », non réductible à l'enseignement académique, ne disparaît pas : le cas de la peinture du paysage est, une nouvelle fois, révélateur, dans la mesure où se constitue au XIX^e^ siècle, au-delà de la revendication d'écoles spécifiques et de leurs rivalités nationales, une « poétique du paysage romain [16] » supranationale, qui prend sa source chez les paysagistes du XVII^e^ siècle – des Italiens, parfois d'adoption comme pour le Lorrain, pour la plupart !

12 Ainsi, si l'on suit toujours Olivier Bonfait, l'un des intérêts majeurs de la création artistique dans la Rome du XIX^e^ siècle réside dans « cette constante tension entre, d'une part, les ambitions individuelles dans le cadre d'une réception nationale et, d'autre part, une universalité […] de la création romaine [17] ». La première grande commande officielle que reçoivent les nazaréens, enfin sortis de leur isolement monastique à San Isidoro, en est un bon exemple : entre la volonté de gagner une notoriété qui ne soit plus seulement associée à un sobriquet (*il nazareni*) et celle de renouveler un genre alors passé de mode, la peinture *a fresco*, le travail des nazaréens est traversé par cette « tension » que souligne Olivier Bonfait et qui devient aussi, par

l'interaction de ses différents acteurs (artistes, commanditaires et public), un enjeu d'autorité. À cela peut s'ajouter aussi une rivalité confessionnelle, lorsque certains peintres originaires de familles protestantes voient dans l'ouverture de tels chantiers dans la « Ville Éternelle » l'occasion particulièrement valorisante, comme l'écrit Julius Schnorr von Carolsfeld à son père en janvier 1819 – le peintre est alors occupé à la réalisation de dessins préparatoires pour la salle de l'Arioste au Casino Massimo – de contribuer d'une certaine manière et non sans fierté, à « maintenir le crédit des peintres protestants [18] » ; néanmoins, cet aspect entre moins en ligne de compte que la dimension nationale, dans la mesure où de nombreux artistes allemands – à commencer par Overbeck et ce, dès 1813 – n'hésiteront pas à franchir le pas de la conversion au catholicisme.

Les nazaréens « hors les murs »

Les fresques de la Casa Bartholdy : la percée nazaréenne

13 La commande passée par le consul général Jacob Salomon Bartholdy au printemps 1816 présente un caractère spécifique : en effet, il s'agit non pas d'un haut représentant d'une institution religieuse ou profane, mais d'un commanditaire privé qui, dans un premier temps, ne cherche à engager que des artistes vivant à Rome et d'origine prussienne comme lui – une exception sera faite pour Johann Friedrich Overbeck et pour le Berlinois Ludwig Catel – et qui laisse aux artistes le choix du thème de la représentation – l'Ancien Testament sera leur source d'inspiration et, plus précisément, la vie de Joseph. En se tournant vers les jeunes peintres de la « Confrérie de Saint Luc », le consul Bartholdy a bien conscience d'offrir à ces derniers une opportunité à la fois rare et bienvenue, ainsi qu'il le rapporte dans une lettre adressée à son beau-frère, Abraham Mendelssohn, le 6 février 1817 :

> […] En arrivant ici, j'ai trouvé de nombreux artistes allemands et prussiens aux dispositions et talents affirmés, mais sans aucune occasion de les exercer ; pas d'autre travail ou de commande que de

> misérables dessins pour des libraires, de temps à autre un portrait ou, chez ceux que pousse l'envie de créer, une petite composition à demi achevée ou un tableau à l'huile. […] Voyant en même temps le désarroi et la maladresse de ces gens, cette situation me faisait pitié. Il n'y avait rien à obtenir par la voie officielle et mon infuence dans ce sens était insuffisante. […] Je dus alors faire moi-même des sacrifices […] – ce à quoi je me résolus avec joie et courage, toujours prêt pour mon pays lorsque je pense pouvoir lui être utile [19].

14 Le désintéressement affiché du consul, en poste depuis peu (depuis l'été 1815) et soucieux de valoriser sa position à Rome comme à Berlin, est certainement à nuancer ; néanmoins, l'enjeu majeur de ce premier chantier collectif est clairement cerné par le nouveau mécène, notamment lorsqu'il souligne, toujours dans cette même lettre, que le « monument » auquel ce travail donnera lieu en cas de réussite se trouvera « à Rome, le centre du monde artistique où la vérité, qu'elle soit de qualité moyenne, parfaite ou mauvaise, apparaît au grand jour » [20].

15 Les fresques de la Casa Bartholdy devaient être peintes dans une pièce de presque 7 mètres de long, 5 mètres de large et un peu plus de 5 mètres de haut (5,20), selon une ordonnance conforme à la chronologie du texte biblique (*Genèse* III, 37-41, 45) : *Joseph vendu par ses frères* peint par Johann Friedrich Overbeck, *La plainte de Jacob au sujet de la perte de Joseph* par Wilhelm Schadow, *Joseph et la femme de Potiphar* par Philipp Veit, *Joseph en prison* par Wilhelm Schadow, *Joseph interprète les songes des officiers de Pharaon* et *La reconnaissance de Joseph par ses frères* par Peter Cornelius, l'ensemble étant clos par deux lunettes réalisées dans la partie supérieure de la pièce par Philipp Veit et Johann Friedrich Overbeck, soit respectivement *Les sept années grasses* et *Les sept années maigres* [21]. De l'avis de Peter Vignau-Wilberg [22] , la peinture monumentale atteint, avec le tableau d'Overbeck, *Joseph vendu par ses frères*, un « point culminant » au XIX^{e} siècle [23]. Trois épisodes marquants de l'histoire de Joseph apparaissent simultanément : au centre de la fresque et en accord avec son titre, la remise de la bourse ; à droite, le départ de Joseph chez les Ismaélites et tout à gauche, dans le plan intermédiaire, l'épisode de la tunique de Joseph trempée dans le sang d'un bouc. Outre cette reprise d'un mode de représentation usuel dans l'art médiéval, il faut souligner ici

l'influence de l'école florentine, particulièrement sensible dans le tracé expressif des têtes masculines – largement inspiré de Masaccio (1401-1428), comme le révèle aussi le dessin du jeune Joseph, un rappel d'un modèle du peintre, selon Lionel von Donop [24] – et, plus largement, dans le traitement intensif de la couleur – Overbeck aurait même recouru pour ce tableau à des rehauts d'or, tels ceux que l'on trouve dans les fresques préraphaélites de la Chapelle Sixtine. Un autre aspect significatif est la place qu'Overbeck est le seul, dans ce cycle des fresques, à accorder au paysage : à l'horizon s'ouvre largement la vue d'une petite cité italienne bordée de montagnes aux tons bleutés, les éléments végétaux latéraux faisant office de cadre naturel. Enfin, la représentation frappe par l'usage, pour les vêtements des personnages, de couleurs souvent claires et monochromes, une pratique qui tranche par rapport à celle de Raphaël notamment et qui est une « marque de fabrique » nazaréenne.

16 La Casa Bartholdy peut être considérée à juste titre comme le « berceau du nouvel art allemand », comme on peut le lire dans la monographie exhaustive de Margaret Howitt [25] : c'est là en effet que le renouvellement de la peinture à fresque prend son point de départ, avant de s'étendre dans les décennies suivantes, par-delà l'Allemagne et la France, en Belgique et en Angleterre. À ce succès contribuent l'afflux croissant de visiteurs, locaux et étrangers, ainsi que la diffusion – facilitée par l'apparition, au XIX^{e} siècle, de ce mode de reproduction moderne qu'est la reproductibilité en série – de gravures réalisées à partir des fresques de la Casa Bartholdy. Surtout, l'influence de ce premier travail collectif des « Frères de Saint Luc » se mesure à la nouvelle commande qui leur est passée, pratiquement dans la foulée de la première, fin janvier 1817, cette fois par un Italien qui occupe d'abord la fonction de prélat du Pape Pie VI avant de se consacrer aux sciences et à la littérature, le Comte Carlo Massimo (1766-1827), alors qu'en Allemagne précisément, les commandes se faisaient attendre. Commencé seulement au printemps 1818 (1819 pour Overbeck) et achevé dix ans plus tard, le chantier de la décoration de la Villa Massimo fonde définitivement la renommée de l'école nazaréenne – son « autorité » en matière de renouvellement de la peinture *a fresco*.

Le « testament spirituel » du Casino Massimo

17 Revenons brièvement sur la commande elle-même et sur son caractère hors-norme, en raison de l'origine familiale du commanditaire, de la nationalité des artistes engagés et du choix thématique opéré librement par le Marchese Massimo : en effet, ce dernier appartient à l'une des familles les plus anciennes et distinguées de Rome, propriétaire de nombreux palais et villas ; il n'engage, pour la décoration de sa maison de campagne (précisément, pour trois pièces communicantes), que des artistes d'origine allemande et leur propose comme sujet de représentation des scènes de la *Jérusalem delivrée* (1581) du Tasse (1544-1595), de la *Divine Comédie* (v. 1307-1321) de Dante (1265-1321) et du *Roland furieux* (1532) dans sa dernière version de l'Arioste (1474-1533), soit trois monuments de la littérature italienne de la Renaissance.

18 Dans ce vaste ensemble de peintures murales, conçu dans l'esprit d'Overbeck comme un « Tout organique [26] », la salle du Tasse décorée par ce dernier occupe une place particulière. La sélection de scènes offrant matière à représentation parmi les vingt chants de la *Jérusalem délivrée* entre en effet en profonde résonance avec la pensée nazaréenne, tournée tout entière vers la victoire de la chrétienté : *L'élection de Godefroy de Bouillon à la tête de l'armée chrétienne* (ou Les *préparatifs de la bataille pour Jérusalem*) sur le mur principal au sud et, en regard, *L'érection de la croix par Pierre d'Amiens sur l'église du Saint-Sépulcre de Jérusalem*, peinte par Joseph Führich sous la direction d'Overbeck ; latéralement, sur la partie du mur située au-dessus des fenêtres, *La mission divine de Bouillon* et enfin, à l'est, *La mort de Gildippe*, la dernière des fresques réalisées par Overbeck (1826/27). Ces épisodes-clés de la première croisade sont associés dans les caissons latéraux à des scènes mythologiques du roman épique du Tasse, centrées sur quatre héroïnes féminines tour à tour destinées à illustrer des aspects centraux de la *Jérusalem délivrée* [27] : Sophronie sauvée à la dernière minute du bûcher par Clorinde (*Die Erretung Sofronias und Olindos*), Clorinde recevant le baptême des mains de son amant Tancrède avant de mourir (*Tankred und Clorinde*) – là encore, comme pour la *Vente*

de Joseph, Overbeck juxtapose trois épisodes de l'histoire de Tancrède et Clorinde (première rencontre, blessure mortelle lors du duel nocturne et mise à l'abri par des soldats) – , Armide assise aux côtés de son amant, le croisé Renaud, dans un jardin merveilleux (*Armidas Reich*) et enfin Herminie trouvant refuge chez les bergers (*Eminia bei den Hirten*). Dans le caisson central apparaît une jeune femme « d'une beauté et d'une pureté ravissantes [28] », qui rappelle la Sibylle de Delphes dans la Chapelle sixtine : assise sur un siège épiscopal, elle tourne le regard à droite vers l'ange indiquant le ciel, tout en tenant dans sa main droite le Nouveau Testament et, dans la gauche, un rouleau ouvert de l'Ancien Testament. Cette représentation allégorique de la *Jérusalem délivrée* vient rehausser l'ensemble en le centrant sur son message chrétien, en une sorte de clé de voûte à la fois formelle et spirituelle. Contrairement aux autres nazaréens engagés dans l'entreprise, soit Peter Cornelius relayé d'abord par Philipp Veit fin mai 1818, puis par Joseph Anton Koch dans les dernières années (à partir de 1825) pour la salle de Dante et Julius Schnorr von Carolsfeld pour celle de l'Arioste, Overbeck opère une distinction entre salle et plafond : l'une est réservée aux tableaux à visée « narrative », l'autre à un mode de représentation symbolique (les quatre héroïnes figurant les vertus cardinales) [29] , tandis que l'allégorie centrale fait le lien entre les deux univers visuels et leurs influences divergentes (Raffaël pour la salle, Première Renaissance pour le plafond).

19 Arrêtons-nous sur *L'élection de Godefroy de Bouillon à la tête de l'armée chrétienne* [30], œuvre majeure dans la production d'Overbeck au Casino Massimo, tant par le choix de son sujet que par sa grande dimension. La représentation s'organise autour de l'activité des artisans, au centre du tableau : de part et d'autre de la tour de bois mobile qu'ils sont en train de construire et qui doit faire office de bouclier pour pénétrer dans Jérusalem figurent les principaux acteurs de la scène. À gauche apparaît le comte Raymond surveillant les travaux et, au centre, Pierre l'Ermite ordonnant aux princes chrétiens réunis de suivre au combat Godefroy de Bouillon, assis devant lui avec recueillement ; on reconnaît à droite, posté à quelque distance de la scène, l'auteur de la *Jérusalem délivrée*, le Tasse, dictant des vers à un scribe agenouillé à ses pieds, tandis que sur le devant immédiat du tableau figure un jeune artisan vêtu d'un pantalon bleu

ciel et occupé à planter des encoches dans une poutre de bois. C'est par le mouvement de son épaule effectuant une rotation que le regard du spectateur est invité à entrer dans le tableau et à s'arrêter tout d'abord à droite, sur la partie du tableau d'où vient l'éclairage que renforce par ailleurs la lumière naturelle émanant des fenêtres percées dans le mur ouest de la pièce, afin de contempler successivement les visages du Tasse, de Pierre l'Ermite, du premier écuyer à gauche et du jeune garçon assis sur le devant, tous rendus avec un effet particulièrement vivant. À l'arrière-plan s'étend la ville de Jérusalem, en un vaste panorama qui, une fois encore, rappelle la place du paysage dans les tableaux d'Overbeck. On remarquera enfin, en bordure droite du tableau, l'auto-représentation du peintre, portant le *altdeutsche Tracht* (costume dans le style de la Renaissance allemande), ainsi que l'emprunt aux traits du Marchese Massimo pour le profil gauche d'un des soldats postés près de lui.

20 La double inscription de l'autorité du peintre et de son puissant commanditaire est d'autant plus significative que les fresques du Casino Massimo, contrairement à celles de la Casa Bartholdy qui, suite à un changement de propriétaire du Palais et à de probables spéculations foncières, furent détachées et transportées à Berlin en octobre 1887 avant d'être exposées à la *Nationalgalerie* en 1888, étaient appelées à produire un impact durable sur la vie artistique romaine. Elles sont largement mentionnées dans la plupart des guides publiés au XIX^{e} siècle pour la ville de Rome, comme témoignage le plus imposant et probant d'une nouvelle pratique de la peinture à fresque. Témoignage ou manifeste et même « testament spirituel » pourrait-on dire à la suite de Michel Le Bris [31], tant ces fresques et en particulier le cycle peint par Overbeck exemplifient à grande échelle le message nazaréen, celui d'un « art chrétien » universel.

La promotion d'un « art chrétien »

Le choix d'Overbeck

21 Autour des années 1818-1820, quelque chose semble changer dans le rapport des nazaréens à la « Ville Éternelle » et inversement, pourrait-on relever également : « […] c'est bien à nous qu'appartient la vraie Rome [32] » proclame avec une assurance que d'aucuns jugeraient présomptueuse Julius Schnorr von Carolsfeld dans l'une de ses *Lettres d'Italie*. Le sentiment de s'imposer à Rome, étayé par le succès de la Casa Bartholdy et la foi en la réussite du second chantier nazaréen, est largement confirmé par l'exposition qui s'ouvre au printemps 1819 au palais Cafarelli, la première à être consacrée à des peintres allemands depuis 1795, et qui montre pour l'essentiel des oeuvres de Cornelius (les cartons pour la salle de Dante), d'Overbeck (*Les sept années maigres*, deux cartons pour la *Jérusalem délivrée* et deux tableaux à l'huile), de Koch, de Thorwaldsen, de Veit (le carton pour *Les années grasses*) ou bien encore de Schnorr von Carolsfeld. On mesure la portée de l'événement en relisant la description qu'en donne, quelques années plus tard, le comte Athanase Raczinski dans son *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, parue simultanément à Paris et à Berlin entre 1836 et 1841 :

> Au printemps de 1795, l'art allemand ne s'était encore adressé aux Romains que par un seul de ses organes, par Carstens. Vingt-quatre ans plus tard, ce qui avait été l'expression du sentiment d'un seul, devint, dans la même ville, la direction du plus grand nombre, […] c'est au palais Cafarelli, qu'a été planté (sic) la bannière attestant le triomphe de l'art moderne [33].

22 La prise de conscience, au sein même du groupe nazaréen, de l'autorité nouvellement conquise par les Allemands dans le domaine artistique s'accompagne naturellement d'un renforcement identitaire, dans un contexte de sursaut national provoqué par les guerres de libération. Les visites répétées du prince héritier Louis de Bavière, qui n'hésite pas à déambuler dans les rues de Rome en portant le *altdeutsche Tracht*, contribuent largement au développement d'un patriotisme plus vivement ressenti et affiché à Rome par les nazaréens que dans leur propre pays natal, au point que, de l'avis du médecin personnel du prince héritier, Johann Nepomuk von Ringseis,

on « quittait Rome en se sentant plus allemand qu'on ne l'était en arrivant [34] ». La fête d'adieu, devenue historique, qu'organisent les artistes allemands au printemps 1818 à l'issue du séjour de Louis de Bavière à la Villa Malta est à la hauteur de leur espérance : trouver en ce dernier, dans les années à venir, « l'égide de l'art allemand [35] ».

23 Il n'est guère étonnant alors de voir les artisans du succès nazaréen quitter Rome, une fois les fresques du Casino Massimo achevées – Cornelius, appelé par le prince héritier à Munich pour décorer la nouvelle glyptothèque, quitte même dès 1819 le chantier –, afin de se placer sous une autorité officielle, celle de l'Académie : Cornelius en prend la direction, à Düsseldorf tout d'abord, puis à Munich dès l'accession de Louis I^er^ au trône ; Veit est nommé à la tête de l'Institut Städel de Francfort, tandis que Schnorr von Carolsfeld enseigne tour à tour à Munich et Dresde, avant de diriger la *Gemäldegalerie* saxonne. Overbeck est, lui aussi, bien tenté de répondre à cet appel de la nation, auquel, déjà, il avait été sensible lors des guerres de libération ; comme ses « frères de Saint Luc », il ressent le besoin d'œuvrer au renouveau d'une vie artistique allemande prisonnière encore du formalisme académique par l'apport de son expérience romaine, notamment dans le domaine de la peinture monumentale, et il faut dire que les offres ne manquent pas. Cornelius lui propose en 1821 de le remplacer à la tête de l'Académie de Düsseldorf, provisoirement tout d'abord en raison de son double engagement (l'hiver, Cornelius enseigne à Düsseldorf et l'été, il continue de peindre les fresques de la glyptothèque à Munich), puis définitivement après son départ de l'Académie ; Overbeck est alors retenu par le chantier du Casino Massimo, qui est loin d'être achevé ; mais s'il refuse la proposition qui lui est faite avec insistance, c'est essentiellement parce que, de son propre aveu, il n'a aucune disposition naturelle pour une fonction de direction et d'organisation. En revanche, lorsque Cornelius, une fois fixé à Munich, évoque la possibilité d'une collaboration à ses côtés, par le biais d'un poste d'honneur à l'Académie, son « vieil ami de cœur », comme il l'appelle alors, accepte, à la condition – accordée sans difficulté – de pouvoir achever les travaux en cours. Pourtant, Overbeck change subitement d'avis, probablement en raison de l'hostilité de son épouse à ce projet d'installation en Allemagne, pays au climat peu engageant selon elle. Qu'il soit dicté par l'entourage immédiat du peintre ou qu'il exprime la

volonté de rester « un peintre chrétien » et non un « propagandiste [36] » – les avis à ce sujet restent partagés –, le choix d'Overbeck se révèle être finalement le bon : c'est en effet l'Italie qui apparaît comme une véritable terre de fructification du nouvel art chrétien et non l'Allemagne, où la réalisation du programme nazaréen ne va pas forcément de soi [37]. Hermann Riegel rapporte ainsi qu'en 1865, Cornelius avoua que s'il avait pu se douter, au moment où il commençait la décoration de la glyptothèque, de la rapidité avec laquelle l'art allemand « retomberait dans la misère », il serait retourné à Rome pour y réaliser ses commandes [38] ; faute de quoi, il s'y réfugiera aussi souvent que possible pour se ressourcer et créer en toute sérénité.

24 Overbeck, donc, reste à Rome – il y mourra le 12 novembre 1869 – « comme l'ange destiné à garder la pureté du sanctuaire », selon la belle expression d'Hippolyte Fortoul [39]. Commence alors la troisième et dernière phase du mouvement nazaréen, singulièrement dissocié en deux endroits différents et aussi – et là est toute sa contradiction, comme le relève Michel Caffort [40] – divisé dans ses orientations esthétiques : d'une part, et pour ne citer qu'une des formes que prend l'application 'nationale' du programme nazaréen [41], un « néomaniérisme du colossal à thématiques mythologique et historico-nationale impulsé à Munich par Cornelius, Schnorr et le roi Louis » ; de l'autre, un « art chrétien » qu'Overbeck cherche à « recentrer sur l'impératif catholique », tout en gardant des « bases plastiques plus que jamais toscano-ombriennes ». Il faut entendre par là un art mis au service de Dieu, qui renoue donc avec sa « destination première », comme le formule Friedrich Schlegel de manière programmatique, soit « celle qui était partout la sienne dans les temps anciens et consistait à célébrer la religion [42] ». Dans cette aspiration à traduire en images l'idéal d'un « beau chrétien », l'expression, « mot-clé d'un art passé de l'extérieur à l'intérieur [43] », joue un rôle déterminant : lorsqu'elle est morale ou, de manière plus significative encore, mystique, l'expression, plus que le dessin ou le coloris, parvient à restituer le degré de spiritualité d'une nature humaine rendue à son état originel grâce à l'incarnation du Verbe. Enfin, c'est dans la tradition de « l'école mystique » représentée essentiellement par Fra Angelico, Le Pérugin et Raphaël que se (re)place l'esthétique nazaréenne propagée par Overbeck, l'imitant

même dans sa « préférence ombrienne [44] » : de même que les peintres du *Quattrocento*, d'abord dispersés dans les cloîtres de Toscane en particulier – autre point commun avec les « frères de Saint Luc » –, se regroupent en Ombrie, territoire emblématique de l'histoire franciscaine, de même Overbeck se rend le 11 mai 1829 à Assise pour peindre *a fresco* la façade de la Portioncule dans la basilique Sainte-Marie-des-Anges.

Overbeck à Assise

25 Dans une lettre adressée le 31 juillet 1811 à son ami Joseph Sutter rentré à Vienne, Overbeck évoque déjà son « vœu », formulé très tôt, de « consacrer au Seigneur [son] meilleur tableau en l'offrant à une église [45] », car c'est là, explique-t-il quatre mois plus tard dans une autre lettre, que « l'art véritable [est] à sa juste place [46] ». Avant de conclure : « Puisse le Ciel m'accorder un jour mon vœu le plus cher : pouvoir peindre [...], dans un temple consacré à Dieu et en renonçant au monde et à la vanité de son approbation, des tableaux ne suscitant que le recueillement [47]. » L'occasion d'exaucer ce vœu et de réaliser ainsi un « acte de piété [48] » s'offre à Overbeck dix-huit ans plus tard, lorsque le jeune Führich le relaie dans l'achèvement de la salle du Tasse et lui permet alors de partir pour Assise au printemps 1819. Le choix de cette ville et, plus précisément, de la Portioncule, cette petite chapelle mariale que découvrit François au début du XIII^{e} siècle alors qu'elle se trouvait à l'abandon dans une forêt de chênes et qui fut intégrée plus tard dans la Basilique Sainte-Marie-des-Anges après son édification entre 1569 et 1679, est particulièrement signifiant. Commencé dans l'ancien couvent franciscain désaffecté de San Isidoro, poursuivi dans le berceau même de l'Ordre des Frères mineurs – la Portioncule étant, rappelons-le, le lieu où François prit conscience de sa vocation (en entendant l'Évangile de l'Envoi des Apôtres en Mission, Mat. 10,5-13) et accueillit ses premiers frères –, le parcours nazaréen croise l'histoire franciscaine ; à cela pourrait-on ajouter aussi que c'est l'Ordre franciscain (la « Delegazione di Terra Santa ») qui devient propriétaire de la Villa Massimo en 1947, rendant ainsi les fresques nazaréennes à nouveau accessibles au grand public, ce qui n'était pas le cas du temps du précédent propriétaire, le prince Lancellotti. Le mode de vie et de création artistique qu'ont choisi à l'origine les

« frères de Saint-Luc », une forme de renoncement au monde et une quête idéale de pureté et de vérité, et que reprend Overbeck lors de son séjour à Assise si l'on en croit Führich – Overbeck y vivrait, écrit-il dans ses *Lettres d'Italie*, « comme un demi-saint et de la manière dont ont dû vivre les Maîtres des siècles passés [49] » – est la première explication « naturelle » de cette singulière entrée en résonance avec le monde franciscain ; le rapport à l'autorité comme validation de l'entreprise engagée, spirituelle et/ou artistique, en est une autre, certainement moins immédiate et plus complexe [50] . En choisissant le lieu par excellence de l'identité franciscaine, Overbeck cherche indéniablement à affirmer son autorité dans le domaine de la peinture religieuse, certainement conscient du rayonnement qu'assurera au nouvel « art chrétien » son exposition en une terre de pèlerinage ancien. Dès 1216, une indulgence plénière – connue sous le nom d'indulgence de la Portioncule ou du Pardon d'Assise – est en effet accordée aux visiteurs pénitents par le pape Honorius III, sur la demande de François lui-même, à qui, dans cette même chapelle, le Christ et Marie étaient apparus, juste après que soit survenu le « miracle des roses ».

26 C'est précisément le sujet que peint Overbeck, en quelques mois seulement, sur la façade de la Portioncule [51] : dans la partie latérale droite apparaît le saint, tombant à genoux sur les marches de l'autel, les bras largement ouverts en direction du Christ et de Marie représentés en gloire dans un tondo placé au-dessus de l'autel, au centre de la fresque, et environnés d'un chœur d'anges – dont des anges musiciens au premier rang. On relèvera l'organisation symétrique de la composition, autour de l'axe marqué par la croix surmontant l'autel. Il est peu probable qu'Overbeck ait eu connaissance des rares représentations de l'indulgence du Pardon d'Assise qui ont précédé son travail [52] : pour l'essentiel, le vitrail de l'église San Franceso à Arezzo, datant du XVI^{e} siècle, le retable de Murillo à Séville, conservé aujourd'hui au Musée Wallraff-Richartz de Cologne ou même encore le tableau du peintre franciscain Frère Luc [53] récemment restauré puis exposé au Musée Carnavalet à Paris [54]. En revanche, il est certain qu'Overbeck n'a pu ignorer la fresque réalisée en 1516 sur le même sujet par Tiberio d'Assisi [55], dans la mesure où elle se trouvait (et se trouve encore) dans la « Chapelle des roses », à quelques pas de la Portioncule : il est frappant d'y

retrouver la même ordonnance symétrique des anges de part et d'autre du couple formé par le Christ et Marie, ainsi que des deux messagers postés à droite et à gauche de François, que le peintre a ici placé au centre de la représentation et représenté déjà à genoux. Cet emprunt très large, qui va même jusqu'au port de tête des saints et à leur expression, n'empêche aucunement le renouvellement de la tradition iconographique, marquée notamment par la présence d'anges musiciens [56] : elle se traduit ici par l'adjonction de deux frères également saisis par l'apparition céleste et par la présence, juste derrière l'autel, d'une trouée laissant apercevoir un large paysage hivernal. Transposée dans le domaine de l'humain et de la nature, la scène perd cette fixité qu'elle avait encore chez Tiberio d'Assisi, comme dans une icône, sans pour autant se départir totalement de son caractère théâtral.

27 Aujourd'hui encore, le pèlerin ou simple visiteur découvre la fresque d'Overbeck avant de pénétrer dans la Portioncule [57]. On peut juger alors, avec l'essayiste et critique d'art Alain Buisine [58] qui passe en revue les représentations picturales de la « légende de saint François d'Assise » – dont celles, bien sûr, de la Basilique Sainte-Marie-des-Anges –, que la petite chapelle, déjà « dérisoirement perdue dans l'immensité de la nef, comiquement placée et incongrue », se trouve « qui plus est ignoblement défigurée par l'atroce fresque multicolore peinte sur sa façade en 1829 par le nazaréen Friedrich Overbeck [59] ». Il n'empêche que, loin de n'être qu'un « efficace moyen pour protéger de très fragiles constructions [60] » comme l'avance avec beaucoup de légèreté Alain Buisine, et indépendamment de tout jugement esthétique, la fresque d'Overbeck remplit une fonction qui est proche de celle de l'*imago* médiévale : instruire les *illitterati*, remémorer et surtout, selon la formule employée par Jean Wirth, « exciter le sentiment de dévotion [61] ». Nous voilà donc renvoyés, ainsi que l'expose clairement Michel Caffort dans sa présentation de « l'art chrétien », à une « tradition iconodule éprouvée », qui conçoit l'image comme une « prédication silencieuse » (*muta praedicatio*) [62].

28 De retour à Rome, Overbeck peint quelques années plus tard un tableau dont le titre a valeur de programme. Il s'agit du *Triomphe de la Religion dans les arts* [63], une représentation allégorique qui présente une grande parenté formelle avec la fresque d'Assise : même construction symétrique de part et d'autre du tondo central (ici, une

Maestà) ; même ouverture, mais plus large encore, sur un paysage – une constante apparemment chez Overbeck. Surtout, cette œuvre majeure, qu'accompagne un long commentaire rédigé par le peintre lui-même afin de « devancer toute fausse interprétation » et « rendre intelligible certains éléments pouvant rester obscurs aux yeux de la plupart [64] », ne traduit pas autre chose que la volonté de (re)mettre l'art au service de Dieu, sans le placer, précise le peintre toujours dans ce même souci d'exégèse, « comme une idole sur l'autel », mais en répondant à sa fonction première : « être le serviteur du sanctuaire [65] ». C'est à la réalisation de cette mission que s'emploiera Overbeck dans la dernière partie de son existence romaine, comme en témoignent notamment la *Madone assise avec l'Enfant Jésus endormi* (1842-1853), les quarante dessins des *Évangiles* (1843-1853), les quatorze aquarelles du *Chemin de Croix* (1850-1857), les sept grands cartons des *Sacrements* (1846-1862) ou encore les treize cartons préparatoires aux fresques de la cathédrale slavone de Dakovo (1867-1867), dernière démonstration à grande échelle d'un « art chrétien » parvenu à maturité.

29 Lorsque Michel Le Bris écrit, dans son *Journal du romantisme*, que si les idéaux nazaréens n'avaient pas été finalement réimplantés en Allemagne et mis au service de la cause nationale, les « compagnons de San Isodoro [...] ne seraient restés qu'une secte de maniaques [66] », assurément, il se trompe. Si l'on ne peut parler d'une « école », au sens habituel du terme, qui se serait formée autour d'Overbeck resté à Rome, il est possible en revanche d'affirmer avec certitude la présence d'un grand nombre de 'disciples', venus chercher auprès du « Maître » un enseignement tout autant moral et religieux qu'esthétique, comme le souligne Margaret Howitt dans ce passage où, comme dans d'autres par ailleurs, la monographie prend des allures d'hagiographie : « Le *studio* [d'Overbeck] était un temple ; l'art du Maître une prière. Il vivait en une sainte paix, servant l'Être suprême dans sa mission artistique : un prédicateur avec crayons et pinceaux [67]. »

30 L'arrivée à Rome, autour de 1818-1820, de la seconde génération nazaréenne, désireuse de modifier les pratiques de ses prédécesseurs, notamment dans le domaine du paysage, change quelque peu la donne. Ainsi, même un Friedrich Schlegel, sous l'influence de ses échanges avec son beau-fils Philipp Veit, se montre

prêt à renverser la hiérarchie des genres picturaux au sommet de laquelle il avait placé jusqu'alors la peinture d'histoire au profit du paysage, à condition bien sûr que ce dernier s'entende comme une représentation *chrétienne* de la nature et concoure ainsi à démontrer, de manière plus « éclatant[e] » encore que son ancienne rivale, le « triomphe du peintre chrétien sur une conception païenne de la nature », ainsi que le théoricien du premier romantisme l'écrit à son beau-fils [68]. Force est de constater, en regardant par exemple les dessins de Franz Horny – des vues souvent dépourvues d'églises – que l'empreinte religieuse tend à s'effacer. Cette évolution peut s'expliquer pour une large part par la nécessaire adaptation au goût du public de l'époque – des Italiens bien sûr, mais également des voyageurs de passage très amateurs de *vedute* pittoresques – et par le nouvel enjeu que représente le paysage dans la rivalité qui oppose, depuis longtemps, Allemands et Français sur le sol romain, les premiers privilégiant le dessin et la recherche de finesse dans le trait et les seconds, la peinture à l'huile et les effets de perspective aérienne et de lumière. Dans tous les cas, on ne saurait y voir, déjà, le signe d'un affaiblissement du rayonnement nazaréen à partir de l'Italie, ne serait-ce qu'en raison du lien que conserve le paysage, « certes dans son principe » ainsi que le relève à juste titre Élisabeth Décultot [69], avec le christianisme et ce, même lorsque l'Allemagne, à la faveur d'une construction téléologique amorcée dès la seconde moitié du XVIII^{e} siècle, apparaîtra comme le « berceau privilégié du paysage [70] » – songeons ici aux tableaux d'un certain Caspar David Friedrich par exemple… Surtout, comme réussit à le démontrer Michel Caffort, il existe bien, au milieu du XIX^{e} siècle, une « école de l'art chrétien », qui rassemble « toute une pléiade de disciples, amis et compagnons d'armes [71] », d'abord en Italie bien sûr où le Purisme (*Purismo*) se développe à partir de 1834 dans le sillage du mouvement nazaréen – Overbeck est le co-signataire, avec le peintre Tommaso Minardi et le sculpteur Pietro Tenerani, du manifeste rédigé par Antonio Bianchini et publié en 1842 – et naturellement dans l'espace germanique, avec l'Allemagne (Philipp Veit et Ferdinand Olivier pour l'essentiel), l'Autriche (Joseph Führich, Edward Jakob Steinle, Leopold Kupelwieser…) et la Suisse alémanique (Melchior Paul von Deschwanden et Franz Adolf von Stürler). Le mouvement se développe également dans d'autres pays européens,

notamment en France où l'on trouve aussi, placée sous l'autorité du comte de Montalembert [72] et d'Alexis-François Rio, une « tribu de *Nazaréens* » selon l'expression de Claudius Lavergne [73] qui fut lui-même un de ses membres éminents. En la personne d'Overbeck est honoré son « prince », ainsi que l'appelait l'architecte britannique Augustus Pugin en 1841 [74], un « titre de noblesse » qui permettrait à lui seul de valider l'*auctoritas* nazaréenne en terre étrangère, à moins que l'on ne préfère relire ce passage de la « Melancholia » de Théophile Gautier, révélateurs de la nature profondément allemande d'un « art chrétien » que les nazaréens ont porté à son apogée dans la première moitié du XIX^{e} siècle :

> […]
> Ces Allemands ont seuls fait de l'art catholique,
> Ils ont parfaitement compris la Basilique ;
> Rien de grossier en eux, rien de matériel ;
> Leurs tableaux sont vraiment les purs miroirs du ciel.
> Seuls ils ont le secret de ces divins sourires
> Si frais, épanouis aux lèvres des martyres ;
> Seuls ils ont su trouver pour peupler les arceaux,
> Pour les faire reluire aux mailles des vitraux,
> Les vrais types chrétiens. Dépouillant le vieil homme,
> Seuls ils ont abjuré les idoles de Rome.
> Auprès d'Albert Durer Raphaël est païen
> […] [75].

NOTES

1 DECULTOT É., « Rome 1820. Les nazaréens et le paysage », *Studiolo*, Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, n^{o} 2, 2003, p. 43-60, ici p. 49.

2 Cf. reproduction n^{o} 1 : Joseph Anton Koch, *Blick vom Garten des Klosters S. Isidoro auf Rom* (*Vue du jardin du cloître de San Isidoro sur Rome*), 1810, Stuttgart, Staatsgalerie (Graphische Sammlung).

3 C'est d'abord sous cet angle qu'a été étudié le séjour des nazaréens à Rome, à l'occasion de journées d'études organisées à l'Université J. Monnet en 2004 et consacrées à la « Construction de l'identité dans la rencontre des cultures chez les auteurs d'expression allemande » : cf. DESROCHES-

VIALLET P., « Être et peindre à Rome : l'exemple des nazaréens », in Desroches-Viallet P. et Rémi G., *Construction de l'identité dans la rencontre des cultures chez les auteurs d'expression allemande : I. Être ailleurs*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 49-67.

4 L'expression est empruntée à J. A. Koch (« Asyl der Kunst », lettre du 24 octobre 1815 à V. Langer, in Lutterotti O. R. V., *Joseph Anton Koch 1768-1839. Heroische und romantische Landschaft. Mit 130 Abbildungen, davon 9 farbigen Tafeln*, Innsbruck, 1944, p. 178).

5 BONFAIT O., « Un chantier ouvert : Rome et l'Europe, 1800-1830 », in *Studiolo*, *op. cit.*, p. 11-13.

6 NOACK F., *Deutsches Leben in Rom, 1700 bis 1900*, Stuttgart et Berlin, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1907, cf. notamment p. 2 *sq*.

7 « Es ist nicht unwahrscheinlich, daß an inneren Streitigkeiten der Akademie S. Luca in jener Zeit, die mit einer Statutenrevision 1627 ihr Ende fanden, auch diese kleine von Pieter van Laer angerichtete Revolution ihren Anteil hatte, und bis zum Beweis des Gegenteils darf man jedenfalls annehmen, daß die von ihm geführte naturalistische Sezession gegenüber der akademischen Mode eine wesentliche Rolle bei der Organisation der Schilderbent und ihrer satirischen Zeremonien spielte », *ibid.*, p. 9.

8 Nous proposons ici, comme pour toutes les autres citations extraites d'ouvrages en langue allemande et sauf indication contraire, notre propre traduction (« Mit Mengs' und Winckelmanns Zeiten gewann das Leben der Deutschen in Rom eine selbständige Bedeutung; das deutsche Ansehen daselbst gründete sich nicht mehr vorwiegend auf die höfische Prunkentfaltung kaiserlicher Gesandter und Würdenträger, sondern auf tüchtige Arbeit, auf Geist, Wissen und Kunstfertigkeit deutscher Männer », *ibid.*, p. 93).

9 « Man hat in Rom das Gedächtnis Mengs' aufrichtig in Ehren gehalten, vielleicht länger als in Deutschland », *ibid.*, p. 88.

10 « Das war der zweite Abschnitt in dem künstlerischen Bohèmeleben Winckelmanns in Rom. Als das Jahr 1757 begann, entschloß er sich, die wiederholten Anerbietungen des Kardinals Archinto anzunehmen und als dessen Bibliothekar in den Palazzo della Cancelleria einzuziehen. Damit tat Winckelmann den ersten Schritt, der ihn aus dem ausschließlichen Treiben der fremden Künstlerkolonie heraus mitten in das Leben der gelehrten und vornehmen Welt Roms hineinführte », *ibid.*, p. 79.

11 « […] jedenfalls hat sich von der Mitte des 18. Jahrhunderts an im Angesicht der Spanischen Treppe und des Berninischen Barkenbrunnens eine deutsche Ecke gebildet, und dem deutschen Künstlervölkchen fiel eine Führerrolle zu, wie sie etwa ein Jahrhundert früher die fläischen Bentvögel ausgeübt hatten », *ibid.*, p. 98.

12 BONFAIT O., *op. cit.*, p. 11.

13 *Ibid.*, p. 12.

14 Cf. sur ce point F. NOACK, *op. cit*, p. 142-143.

15 BONFAIT O., *op. cit.*, p. 12.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, p. 13.

18 « Jetzt nun ist eine Gelegenheit da, und ich bin stolz darauf, daß mir die Ehre geworden ist, in Vereinigung mit zwei solchen Leuten, wie Overbeck und Ph. Veit sind, zu arbeiten. Gelingt mir das Werk nach Wunsch, so könnte ich wohl einiges beitragen, um den Kredit der protestantischen Maler aufrecht zu erhalten », J. SCHNORR von CAROLSFELD, *Briefe aus Italien, geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit*, Gotha, F. A. Perthes, 1886, p. 112.

19 « […] Als ich hierher kam, fand ich viele deutsche und preußische Künstler von entschiedenen Anlagen und Talenten, jedoch ohne Gelegenheit, sie auszuüben; keine Arbeit, keine Bestellung, als miserable Buchhändler-Zeichnungen und hin und wieder ein Portrait, oder bei denen, die es drängte, zu schaffen, eine kleine halbvollendete Composition oder Gemälde in Oel. […] Mich jammerte dieser Zustand, indem ich zugleich die Hülflosigkeit und Unbehülflichkeit dieser Leute einsah. Auf offiziellem Wege war nichts zu thun, mein Einfluß, etwas der Art zu bewirken, unzureichend. […] Also mußte ich mich selbst Aufopferungen unterziehen […] und dazu habe ich mich denn mit Freude und Muth entschlossen, sowie mich mein Vaterland immer bereit finden soll, wenn ich nützlich sein zu können glaube », in HOWITT M. *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses*, éd. par Franz Binder, Fribourg, 1886, 2 vol., vol. 1, p. 392.

20 « […] Ein bleibendes Denkmal der Arbeit, wenn sie geriethe und zwar zu Rom, dem Mittelpunkt der Künstlerwelt, wo die Wahrheit, ob etwas mittelmäßig, trefflich oder schlecht, sich bald entdeckt […] », *ibid.*

21 Nous renvoyons ici au plan schématique qui est reproduit dans l'ouvrage de Peter Vignau-Wilberg : *Die Lukasbrüder um Johann Friedrich Overbeck und die Erneuerung der Freskomalerei in Rom. Die Wand- und Deckengemälde in der Casa Bartholdy (1816/17) und im Tasso-Raum des Casino Massimo (1819-1829)*, Berlin / Munich, Deutscher Kunstverlag, 2011, p. 28.

22 « Bereits dieses erste Wandbild Overbecks besticht durch die Charakteristik der Personen und die Aussagekraft der Köpfe, Gesichter und Gesten – darin schon ein Höhepunkt der Monumentalmalerei am Anfang des 19. Jahrhunderts », *ibid.*, p. 31.

23 Cf. reproduction n° 2 : J. F. Overbeck, *Der Verkauf Josephs*, 1817, Berlin, Alte Nationalgalerie (à l'origine dans la Casa Batholdy à Rome).

24 DONOP L. V., *Die Wandgemälde der Casa Bartholdy in der Nationalgalerie*, Berlin, 1889, p. 25.

25 « Die Casa Bartholdy wird mit Recht die Wiege der neuen deutschen Kunst genannt », in *op. cit.*, vol. 1, p. 402.

26 « Und eben die Möglichkeit in dem gegebenen Local ein solches organisches Ganze zu liefern, ist es, die mir diesen Auftrag so sehr reizend macht. Es sind nemlich die Zimmer nur sehr kleine aber von edlen schönen regelmäßigen Verhältnissen, indem das Gebäude noch aus guter Zeit der Baukunst stammt », *Aus dem Leben Friedrichs Overbecks. Briefe an Eltern und Geschwister, eingeleitet und herausgegeben von Prof. Dr. Paul Hasse in Kiel*, in *Allgemeine Conservative Monatsschrift für das christliche Deutschland*, 44, 1887, p. 165 (cite par VIGNAU-WILBERG P., *op. cit.*, p. 66).

27 Cf. reproduction n° 3 : J. F. Overbeck, *Gesamtansicht der Decke* (*Vue d'ensemble du plafond*), Casino Massimo, Rome (salle du Tasse).

28 « […] eine Gestalt von entzückender Schönheit und Reinheit », M. HOWITT, *op. cit.*, p. 487.

29 « Die andern Felder werde ich dann auf ähnliche Weise anordnen, doch so daß das Symbolische darin vorherrscht, weil ich die Decke grade dadurch unterscheiden möchte von den Bildern der Wände, auf denen ich dann den ununterbrochenen Faden der Geschichte des Gedichtes darzustellen gedenke », *ibid.*, p. 413 (extrait de la « chronique » adressée par Overbeck au « Frère de Saint Luc » Ludwig Vogel, rentré en Suisse, le Jeudi Saint de l'année 1818, afin de lui rendre compte de l'avancement du projet).

30 Cf. reproduction n° 4 : J. F. Overbeck, *Die Wahl Gottfrieds von Bouillon zum Führer des christlichen Heeres – Vorbereitungen zum Sturm auf Jerusalem*, 1825, Casino Massimo, Rome (salle du Tasse).

31 LE BRIS M., *Journal du romantisme*, Genève, Skira, p. 102.

32 « […] das eigentliche wahre Rom gehört doch uns », J. Schnorr von Carolsfeld, *op. cit.*, p. 343 (lettre à Gottlob von Quandt, 20 juin 1818). Les déclarations de son compatriote Joseph von Führich vont dans le même sens (Führich Joseph von, *Briefe aus Italien an seine Eltern (1827-1829)*, Fribourg-en-Brisgau, 1883, cf. notamment p. 18).

33 RACZINSKI Athanase, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, Paris, J. Renouard, 1836-1841, tome III (1839), p. 287-288.

34 « […] und Ringseis meinte, man gehe deutscher von Rom weg als man gekommen war », cit. in Noack F., *op. cit.*, p. 172.

35 RACZINSKI A., *op. cit.*, p. 289.

36 LE BRIS M., *op. cit.*, p. 104.

37 De fait, les nazaréens revenus en Allemagne se heurtent souvent à des résistances, en raison de l'anticatholicisme à l'œuvre dans certaines administrations des académies ou instituts dont ils ont pris la direction (pour Philipp Veit par exemple à Francfort) ou encore du maniérisme académique toujours très vivace dont ils se plaignent souvent dans leur correspondance (cf. sur ce point M. HOWITT, *op. cit.*, vol. 1, p. 524-525).

38 « Als einmal (1865) von dem Zustand der Kunst in der Gegenwart die Rede war, sagte Cornelius: wenn er, als er die Glyptothek anfing, geahnt und gewußt hätte, in wie kurzer Zeit die deutsche Kunst wieder in's Elend gerathen würde, so wäre er nach Rom zurückgegangen und hätte dort seine Aufträge ausgeführt », cit. in *ibid.*, note 3.

39 FORTOUL H., *De l'art en Allemagne*, Paris, J. Labitte / Londres, Barthes et Lowell / Saint-Pétersbourg, F. Bellizard et C^{ie}, tome I, 1841, p. 288 (cit. in CAFFORT M., *Les Nazaréens français. Théorie et pratique de la peinture religieuse au* XIX^{e} *siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 11).

40 CAFFORT M., *op. cit.*, p. 11.

41 Il faut rappeler en effet que la tendance à la « dispersion en écoles distinctes (voire rivales) et donc à la dissolution du projet originel » est alors très forte sur le sol allemand (*ibid.*).

42 SCHLEGEl F., *Descriptions de tableaux*, édition établie et présentée par Bénédicte Savoy, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004, p. 144 (texte original : « So wie die Kunst selbst von der ursprünglichen Bestimmung, die sie in alten Zeiten überall hatte, die Religion zu verherrlichen, und die Geheimnisse derselben noch schöner und deutlicher zu offenbaren, als es durch Worte geschehen kann, durchaus nicht abweichen darf [...], so darf auch die Theorie der Kunst nie von der Anschauung getrennt werden [...] », F. SCHLEGEL, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, éd. par Ernst Behler, vol. 4 (édité et introduit par Hans Eichner),
Munich / Paderborn / Vienne, F. Schöningh, 1959, p. 79).

43 CAFFORT M., *op. cit.*, p. 24.

44 *Ibid.*, p. 29.

45 « Mein früher schon beschworenes Gelübde, mein bestes Bild dem Herrn zu widmen als Geschenk für eine Kirche, habe ich jetzt [...] feierlich erneut und werde es erfüllen, sobald ich soviel vor mich gebracht habe, um ein Werk der Art zu unternehmen », in HOWITT M. *op. cit.*, p. 500.

46 « Wo ist ein frommes heiliges Bild, ja wo ist die wahre Kunst überhaupt mehr am rechten Platze als in einer Kirche? », *ibid.* (lettre du 25 novembre).

47 « O daß doch der Himmel mir meinen innersten Herzenswunsch einst gewähren möchte: in einem Gott geweihten Tempel, der Welt und ihrem eitlen Beifall entsagend, nur Andacht erregende Bilder [...] malen zu können », *ibid.*

48 L'expression est de M. Howitt (« Akt der Pietät », *ibid.*).

49 « selbst wie ein halber Heiliger und wie die Meister vergangener Jahrhunderte gelebt haben mögen », cit. in *ibid.*, p. 504 (note 1).

50 Rappelons simplement ici que toute l'histoire de la famille franciscaine a été, depuis les origines, une succession de tensions et conflits mettant en jeu la triple question du rapport au pouvoir et à l'Autorité, de la fidélité à l'institution et du contrôle de la mémoire franciscaine. Ainsi, il est peu probable que le fil tendu entre l'Ordre des Frères mineurs et les nazaréens, comme l'arrivée d'Overbeck à la Portioncule, aient été le fruit d'un pur hasard.

51 Cf. reproduction n° 5 : J. F. Overbeck, *Das Rosenwunder des Hl. Franz.* (*Le miracle des roses de Saint François*), 1824, Assise, façade de la chapelle de la Portioncule.

52 Nous renvoyons sur ce point à l'article de Gustav Lindtke « Overbecks Karton zum "Rosenwunder des Hl. Franz" in Assisi », in *Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst*, 1969, XXVII^e année, Munich, Bruckmann, p. 237-242 (notamment p. 241-242).

53 Cf. reproduction n° 6 : Frère Luc, *Le Christ donnant à Saint François l'indulgence de la Portioncule*, 1676, Paris, couvent de l'Annonciation des Récollets de Paris (aujourd'hui église Saint-Jean-Saint-François).

54 Du 4 octobre au 24 février s'est tenue une exposition inédite sur la peinture du XVII^e siècle dans les églises parisiennes (« Les Couleurs du Ciel. Peintures des églises de Paris au XVII^e siècle »).

55 Cf. reproduction n° 7 : Tiberio d'Assisi, *Le miracle des roses de Saint François*, 1516, Assise, Basilique Saint-Marie-des-Anges (« Chapelle des Roses »).

56 Cf. sur ce point : GUILLOUX Fabien, *Saint François d'Assise et l'ange musicien*, Rome, Istituto Storico dei Cappuccini, 2010 (Iconographia Franciscana, 20). Dans le traité d'un frère anonyme, *Delle sacre Sante Istimate di Santo Francesco e delle loro Considerazioni* (*ca.* 1375) – l'un des quatre textes hagiographiques relatant l'épisode de l'audition ou de la vision (selon les sources) d'un ange musicien –, on peut lire comment François, seul, en pleine méditation, voit apparaître « un ange d'une très grande splendeur, qui tenait une viole de la main gauche et l'archet de la droite » (p. 19). L'ouvrage de F. Guilloux est consacré pour l'essentiel à l'histoire de ce thème iconographique dans la production picturale franciscaine, où il occupe une « place marginale voire exceptionnelle » (p. 24), entre les XIII^e et XIV^e siècles. On retrouve dans le tableau d'Overbeck des anges jouant de la harpe, du luth (à gauche) et du violon (à droite).

57 Cf. reproduction n° 8 : Chapelle de la Portioncule, Assise, Basilique Sainte-Marie-des-Anges.

58 BUISINE A., *Le premier tableau. La légende de St François d'Assise et ses peintres*, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

59 *Ibid.*, p. 89.

60 *Ibid.*

61 WIRTH J., « Structure et fonctions de l'image chez saint Thomas d'Aquin », *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, *Cahiers du Léopard d'Or*, vol. 5, 1996, p. 51 (cité par CAFFORT M., *op. cit.*, p. 21).

62 CAFFORT M., *op. cit.*, p. 20.

63 Cf. reproduction n° 9: J. F. Overbeck, *Der Triumph der Religion in den Künsten*, 1831-1840, Francfort, Städelsches Kunstinstitut.

64 « Da Viele den Wunsch ausgesprochen haben, daß ich selber Einiges zur Erklärung meines Bildes niederschreiben möchte, theils um Mißdeutungen zuvorzukommen, theils um Manches, was sonst den Meisten dunkel bleiben dürfte, verständlich zu machen [...], so habe ich geglaubt, durch nachstehende Zeilen diesem Wunsche zu begegnen [...] », in HOWITT M., *op. cit.*, vol. 2, p. 61.

65 « Die wahre Kunst erlangt man nicht dadurch, daß man die Kunst selber zum Götzen macht; sie will vielmehr nur Dienerin sein im Heiligthum », *ibid.*, p. 71. Nous reprenons ici la traduction française proposée par M. Caffort (*op. cit.*, p. 20) et renvoyons aux indications données ensuite en note par ce dernier (n° 25, p. 31).

66 LE BRIS M., *op. cit.*, p. 97.

67 HOWITT M., *op. cit.*, vol. 2, p. 99.

68 Cet extrait est cité par Élisabeth Décultot (cf. note 1) p. 51 (il s'agit en fait d'un passage ajouté par F. Schlegel à une lettre de Dorothea adressée à son fils Philippe Veit, le 30 novembre 1816).

69 *Ibid.*, p. 53.

70 *Ibid.*, p. 56.

71 CAFFORT M., *op. cit.*, p. 13.

72 Concernant la rencontre de Montalembert et des nazaréens (à Rome en 1834) et, plus largement, l'influence de Montalembert sur la propagation d'un « art chrétien » en France, voir Dumont J.-N., « Montalembert et les Nazaréens », in DUMONT J.-N. (dir.), *Montalembert et ses contemporains*, Paris, Éditions du Cerf (*La nuit surveillée*), 2012, p. 121-128.

73 Cf. *ibid.*

74 Nous nous référons là encore à M. Caffort (*ibid.*).

75 *Poésies complètes de Théophile Gautier*, publiées par René Jasinski, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, A. G. Nizet, 1970, tome II, p. 84 (le poème « Melancholia » date de 1834).

AUTEUR

Patricia Desroches-Viallet
Université Jean Monnet / Saint-Étienne
IDREF : https://www.idref.fr/055851673
ISNI : http://www.isni.org/0000000048460453
BNF : https://data.bnf.fr/fr/14479432

Auteurs du Siècle d'Or à l'étranger

Emmanuel Marigno

DOI : 10.35562/celec.125

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Introduction
L'auteur
L'étranger
Le cas de François Maréchal
Le cas d'Antonio Saura
Le cas de José Luis Cuevas : Quevedo mexicanisé
Conclusion

TEXTE

Introduction

1 Les notions d'« auteur » et d'« étranger » apparaissent comme spécifiques et complémentaires à la fois ; elles s'articulent en outre en fonction de schémas à géométrie variable : auteur – créateur, création – recréation, recréation – transculturalité, recréation – transhistoricité et recréation – transmédialité d'une part ; l'auteur à l'étranger, l'auteur depuis l'étranger et l'auteur étranger dans son propre contexte spatio-culturel d'autre part. Nous envisagerons ici le terme d'« auteur » dans ses déclinaisons d'« écrivain » et d'« artiste »[1], et le terme d'« étranger » à la fois comme un « ailleurs », comme un « ici », comme un « avant » et comme un « présent » ; mon objectif consiste à étudier dans une perspective transversale des réécritures iconographiques et iconologiques[2] de textes baroques espagnols par des artistes étrangers des XX^{e} et XXI^{e} siècles, mais également par des artistes espagnols contemporains qui se sentaient étrangers – idéologiquement – en Espagne.

2 Dans le cadre de l'Histoire et dans celui de l'Histoire de la littérature espagnole, il est pratiquement impossible – en tout état de cause méthodologiquement dangereux – de dissocier le texte de son contexte ; les domaines esthétique et éthique croisent leurs flux, forment et déforment des plis où se construit et se déconstruit du sens [3]. Il suffit de se pencher sur les œuvres satiriques de Francisco de Quevedo y Villegas, pour y constater des flux entre l'histoire individuelle et l'histoire collective, entre les implications esthétiques et les convictions éthiques, et entre les politiques nationales, européennes ou internationales ; dans ce contexte, les notions d'« auteur » et d'« étranger » recouvrent des acceptions spécifiques [4].

3 Si l'on y ajoute les traductions de cet auteur de par l'Europe (Allemagne, Angleterre, France et Italie) au XVII^{e} siècle, ainsi que les réécritures iconographiques de ces textes aux XX^{e} et XXI^{e} siècles dans les ouvrages bibliophiliques où s'articulent image rhétorique et image iconographique, on constate des flux et des flux de flux qui étourdissent le critique, et devant lesquels nous apporterons sans doute plus de questions que de réponses.

4 Nous aborderons donc la question de l'auteur à l'étranger de manière transhistorique (Siècle d'Or et époque contemporaine), transculturelle (Espagne, France et Mexique) et transmédiale (image rhétorique et image iconographique). Nous soulèverons, dans un premier temps, une série de questions théoriques relatives aux notions d'« auteur » et d'« étranger », puis, dans un second temps, nous étudierons trois cas d'un même écrivain – Quevedo – auteur d'œuvres satiriques en prose tels les *Sueños* [5] et poétiques comme « El testamento de don Quijote » ; nous verrons que l'artiste franco-hispanique François Maréchal ira illustrer Quevedo en Espagne, que l'espagnol Antonio Saura fera le chemin inverse afin de rendre hommage à Quevedo depuis son exil anti-franquiste en France, et que le mexicain José Luis Cuevas réécrit Quevedo depuis le Mexique. L'hypothèse de cette problématique transversale vise la recherche de paradigmes esthétiques et éthiques par-delà les codes, les canons et les genres socioculturels : la notion d'« auteur » convoque-t-elle celle de « co-autorité » ? La notion d'« étranger » relève-t-elle d'un contexte spatio-temporel ou d'un territoire conceptuel et mental ? Le

syntagme l'« auteur à l'étranger » ne se dilue-t-il pas de fait dans les phénomènes d'hypotextualité et d'intermédialité ?

L'auteur

5 Dans *Pierre Ménard, auteur du « Quichotte* l'une des nouvelles de *Ficciones / Fictions*, Jorge Luis Borgès [6] pose la question de l'« autorité » : Pierre Ménard, auteur fictif, reproduit à l'identique le texte de Miguel de Cervantès *Don Quichotte de la Manche*. À partir de cette nouvelle de Pierre Ménard, Nelson Goodman démontre que la notion d'« auteur » est un leurre et que la primauté de la création revient au langage lui-même [7] ; Gérard Genette [8] s'opposant au textualisme de Goodman, affirme l'existence d'un sens extra-sémiotique en lien avec la notion d'« immanence ». Anne Cayuela [9] pour sa part, s'appuyant sur *Le Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune [10], distingue dans le numéro de la revue *Criticón* entre la notion fonctionnelle d'« auteur » et celle plus concrète d'« écrivain ». Ce débat des années 1990-2000 autour de l'« auteur » et de l'« écrivain » invite le critique de textes baroques espagnols à s'interroger préalablement sur celui ou celle qui écrit et, surtout, sur les conditions de création du texte étudié ; ce pré-requis philologique est prégnant dès lors que l'on aborde les textes du Siècle d'Or, et, qui plus est, les textes satiriques de Quevedo, dont nous savons qu'ils ont été censurés par la Sainte Inquisition.

6 Le texte des *Sueños* de Quevedo fut publié à Barcelone en 1627 [11], puis très vite retiré des librairies avant qu'une réédition inquisitoriale soit mise en circulation à Madrid dès 1631 [12] : le titre de l'ouvrage a changé – *Juguetes de la niñez* –, les titres des chapitres sont lissés [13] et les passages jugés immoraux sont ou biffés ou réécrits : que devient la notion d'« auteur » dans ce contexte de censure littéraire ? Précisons que la version de Barcelone de 1627 restera inconnue en Espagne jusqu'en 1973 [14], car c'est bien la version censurée de Madrid de 1631 qui sera lue par les Espagnols pendant plus de quatre cents ans [15] : tout se passe comme si Quevedo était devenu étranger à sa propre création, et cela, dans son propre environnement [16].

7 À l'étranger en revanche, le Sieur de la Geneste dès les années 1630 en France traduit l'édition *princeps* de Barcelone, traduction qui sera reprise à son tour pour les traductions allemandes, anglaises et

italiennes ; malgré la méthode de traduction du XVII[e] siècle qui relève davantage de l'adaptation culturelle aux codes du récepteur que de la transposition linguistique *stricto sensu*, ces traductions européennes sont plus proches de l'esprit du texte « quévédesque » originel que de celui de l'édition de 1631. Quevedo retrouve ainsi, grâce à l'étranger et depuis l'étranger, son statut d'auteur.

8 C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles Antonio Saura, exilé en France et en Suisse, choisira d'illustrer en 1971 l'une des versions du Sieur de la Geneste, considérant que la traduction était plus proche du texte originel que la version qui circulait encore dans l'Espagne à l'aube des années 1970 [17]. Une sorte de parenté esthétique et éthique – comme un pli d'autorités créatrices par-delà les catégories culturelles, spatiales et temporelles – semble unir l'écrivain Quevedo du XVII[e] siècle au peintre Saura du XX[e] : le livre bibliophilique « confond » les notions d'« autorité » et d'« étrangeté » dans le concept philosophique de « représentation » mentale [18]. Le lecteur-regardeur, en articulant les images rhétoriques de Quevedo avec les images iconographiques du livre illustré de Saura, crée dans et par son propre corps une image unique et intime résultant de ces deux médiums artistiques distants de plus de quatre siècles : c'est bien le corps de ce lecteur-regardeur qui, devenu co-auteur, déplace les œuvres de Quevedo et de Saura de leurs contextes culturels et spatio-temporel pour les fusionner et pour les décontextualiser vers le *hic et nunc* de la contemplation du livre bibliophilique [19].

L'étranger

9 Où commence et où finit l'« étranger » dans un « Empire sur lequel le soleil ne se couche jamais » ? Cette phrase, attribuée à Philippe II (1556-1598) sera maintenue et reprise par Charles III [20]. Les territoires d'Outre Atlantique, conquis puis peuplés d'espagnols imposant leurs codes culturels linguistiques et religieux, perdent leur étrangeté en intégrant la représentation de la « territorialité » espagnole ; Philippe IV, à ce titre, portait le surnom de « roi planète ». « Étrange » identité hispanique qui, tantôt pour des raisons historiques, tantôt pour des prétextes d'alliances politiques, tantôt pour des nécessités de descendances oligarchiques, s'étend sur un territoire auquel auront participé pratiquement tous les peuples en-

deçà et au-delà des colonnes d'Hercule. Par ses origines le Habsbourg Charles Quint ouvre la Renaissance espagnole (1516-1556) dans une coloration toute autrichienne ; Charles II n'ayant pu laisser de descendance à sa mort en 1700, abandonne de fait le Classicisme espagnol (1700-1746) au Bourbon Philippe V, descendant de l'ancestral ennemi français ; n'oublions pas Charles III (1759-1788) qui, au-delà des royaumes personnels de Naples et de Sicile, étendra le territoire hispanique jusqu'en Pologne et récupèrera des territoires sur le continent nord-américain, sans négliger les alliances en Méditerranée. Rien d'étonnant que l'Espagne du Siècle d'Or, enfermée entre ces deux bornes d'extranéité – Habsbourg et Bourbon [21] –, cherche à construire une hispanité par le biais des arts, dont la guerre fait d'ailleurs partie. Étrangère en son propre territoire, étrangère dans les territoires colonisés, l'Espagne se forge une identité dans un ensemble de codes culturels issus du Siècle d'Or : le *Quichotte* de 1605, pour la prose, l'*Arte nuevo de hacer comedias* de 1609, pour le théâtre, et le *Polyphème* de 1613, pour la poésie. Rien d'étonnant, dans ces conditions, que les *Sueños* de Quevedo aient pu constituer un espace culturel espagnol de revendications identitaires et idéologiques, et cela, y compris depuis l'étranger. Tout se passe comme si l'« étranger » n'était pas un ailleurs, mais un territoire conceptuel où circulent des normes et de codes auxquels s'identifient – ou pas – les individus et cela, indépendamment de leur appartenance spatio-temporelle ; dans cette optique, l'« étranger » et le non « étranger » relèvent davantage d'un territoire mental plutôt que d'un contexte spatio-temporel.

10 Cela peut éclairer le cas de Quevedo réécrit aux XX^{e}-XXI^{e} siècles par un auteur français en Espagne – François Maréchal [22] –, par un auteur espagnol en France – Antonio Saura [23] –, et par un descendant d'indiens au Mexique – José Luis Cuevas [24] : cette dissémination culturelle et spatio-temporelle de l'œuvre satirique de Quevedo permet-elle d'envisager l'existence de paradigme esthétiques et éthiques et, le cas échéant, quel en sont les modalités et le sens ?

Le cas de François Maréchal

11 Avec l'ouvrage bibliophilique de François Maréchal, nous sommes en présence d'une mise en abîme d'autorités : Maréchal illustre un

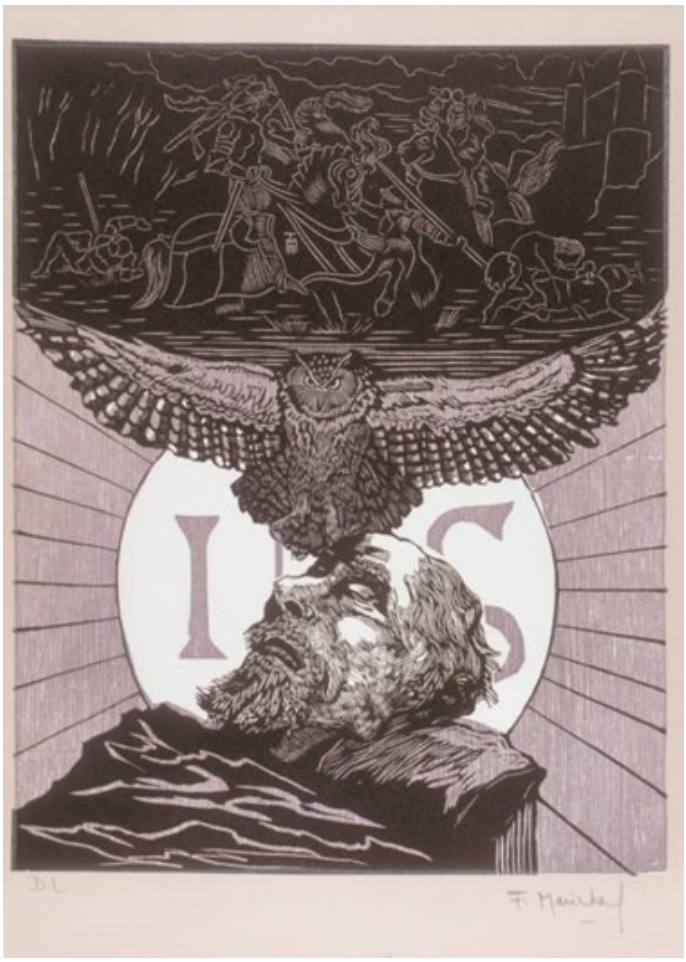
poème satirique de Quevedo, qui est lui-même une réécriture d'une séquence du *Don Quichotte* de Cervantès.

Figure 1 : *El testamento de don Quijote*, xylographie, 38 x 28 cm, 1987.

12 L'image représente une mise en abîme sur trois plans, dont l'espace intermédiaire constitue selon moi une sorte de Styx, une séparation entre le monde des vivants – l'espace-temps du lecteur-spectateur – et celui des morts où se trouve don Quichotte. Les aventures héroïques du protagoniste cervantin sont représentées sous la forme d'objets usés par le temps – livres de chevalerie vieillis, lance brisée, cheval terrassé, sablier dont le temps s'est amplement écoulé. Le lecteur-spectateur se déplace d'un espace à un autre : depuis celui d'outre-tombe en noir et au fond de la gravure d'où un don Quichotte décoloré, pathétique et triste contemple les illusions de toute une vie situées au premier plan et en couleur. Le personnage semble regarder s'éloigner une vie dont il est dépossédé, et qu'il perçoit

dorénavant depuis un autre espace, comme spectateur de lui-même. À travers le personnage, c'est le spectateur qui est invité à en faire de même, à revisiter son espace intérieur, extérieur, ses codes et à se constituer sa propre représentation au sujet de sa propre vie et de sa propre mort – rappelons les approches iconologiques d'Hans Belting ou de George Didi-Huberman [25]. La figure 1 fonctionne comme un miroir où se nouent les représentations littéraires du XVII[e] siècle, les représentations iconographiques du XX[e] et les représentations atemporelles et intimes de chaque lecteur-spectateur : s'évanouissent ici les notions d'« auteur » et d'« étranger », tout devient mimétique, semblable, humain.

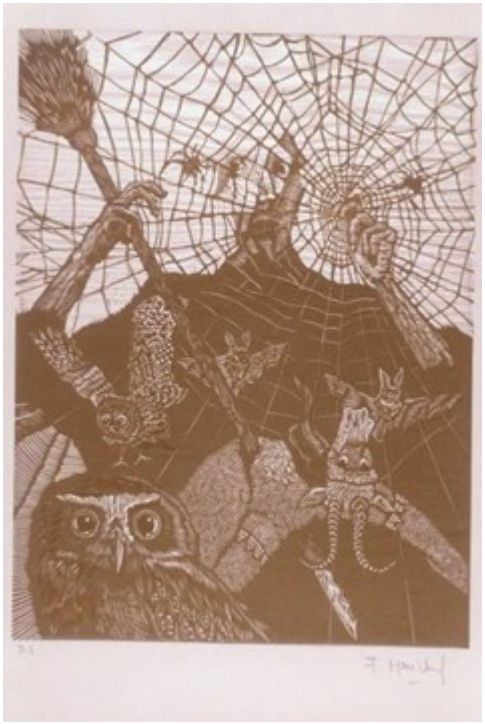
Figure 2 : *El testamento de don Quijote*, xylographie, 38 x 28 cm, 1987.



13 La figure 2 représente l'âme de don Quichotte, que le récepteur voit s'envoler depuis le masque mortuaire du personnage gisant : ce qui frappe là encore c'est la valeur noir de l'œuvre, synonyme de mort ; le

hibou, à la fois symbole de cette noirceur funeste et de connaissance, marque la limite entre l'espace matériel, où gît la dépouille du protagoniste, dans la partie inférieure, et l'espace spirituel situé dans la partie supérieure, où vivent les héros épiques matérialisés par quatre scènes de combat chevaleresque – deux combats équestres et deux autres au sol. L'espace de représentation des idéaux, situé hiérarchiquement dans la partie supérieure de l'œuvre, représente l'essence du personnage : c'est donc bien un ensemble de valeurs, un territoire conceptuel et non un drapeau ou une nation qui s'évadent de l'esprit du personnage qui les incarnaient. La « réalité de la fiction » – le corps de don Quichotte – devient vanité sous les effets de la mort, et le monde des Idées s'affirme comme entité de référence, comme valeur transcendante, par-dessus l'espace et par-delà le temps.

Figure 3 : *El testamento de don Quijote*, xylographie, 38 x 28 cm, 1987.



14 Dans cette troisième figure, le personnage semble ici prisonnier de lui-même, comme enchevêtré dans un délire irrationnel qui émane de son esprit et que semblent matérialiser les oiseaux de nuits – hiboux, chauves-souris – et autres animaux maléfiques à corne – comme le bouc renversé ; la toile d'araignée, dont le personnage

cervantin essaie de se libérer, semble tissée à partir de sa propre matière, comme si le personnage se dématérialisait en produisant ses propres délires. Don Quichotte se détruit dans/par sa propre folie. Il est difficile de ne pas voir dans cette représentation de Maréchal un effet d'inter-iconicité avec la planche 43 de Francisco de Goya, où le rêve de la raison produit des monstres, encore que le sens iconologique des deux gravures soit différent, l'un philosophique, l'autre plus politique.

Figures 4 et 5 : *El testamento de don Quijote*, xylographies, 38 x 28 cm, 1987.

15 Les figures 4 et 5 hissent le héros cervantin au rang de symbole de l'humanité : don Quichotte mort semble momifié et paraît constituer les racines de l'humanité – un chêne – dans le ventre de la terre et non sur un continent précis ou dans un pays en particulier, comme s'il était devenu matière remplie de sens ; il devient la substance dont tous les humains sont constitués. Don Quichotte revêt ici un caractère cosmopolite, il représente une valeur philosophique, presque religieuse. La scénarisation de la mort de don Quichotte de la figure 5 vaut, par ailleurs, comme une mise en contexte où l'auteur

dénonce la destruction de ce symbole de l'humanité : don Quichotte, mort et décharné (dans le quart inférieur droit de l'image), a été inhumainement décimé par un chevalier sans identité, vêtu d'une armure et d'un casque, comme surgi de nulle part pour semer la mort autour de lui ; Dulcinée, éplorée et impuissante, détourne le regard dans la direction opposée à la scène de sauvagerie que doit subir, impuissant, le lecteur-regardeur. Maréchal, moyennant cette réminiscence d'un Christ décharné, les bras en croix et en position de sacrilège, ne dénonce-t-il pas de tragiques réminiscences d'épisodes de l'Histoire du XX^{e} siècle, dont le héros cervantin devient ici un symbole atemporel ?

Le cas d'Antonio Saura

Figure 6 : *Trois visions*, lithographie, 38 x 28 cm, 1971.

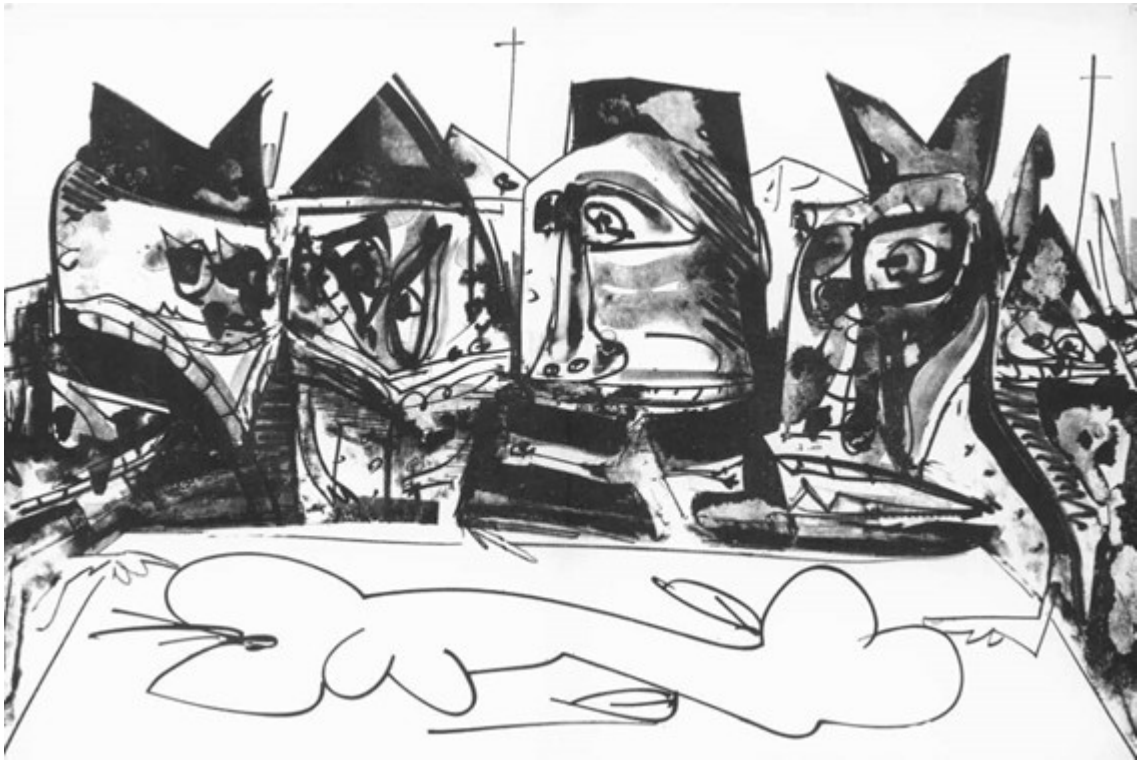
16 Saura rejoint ici les considérations de François Maréchal en scénarisant l'enlisement de l'humain dans ses propres désirs ; dès lors

qu'il renonce au monde intelligible, l'humain se dilue dans ses sens, il devient sa propre tombe et se désagrège ; Saura semble indiquer au destinataire que l'humain ne peut subsister que dans un monde de valeurs intelligibles et collectives et non dans un espace personnel, clos et mouvant. La figure, en lignes et en masses grise, est absorbée par la masse noire qui l'engouffre et le dévore, comme l'indique la partie inférieure de la figure, plus sombre, et comme déjà rongée par l'imposante surface noire informe qui occupe l'essentiel de la mise en page. Ici, la figure semble être un prêtre, mais un prêtre qui exerce mal sa mission religieuse, un homme d'Église qui aurait trahi sa cause première, consistant à aider son prochain. Ayant perdu le sens du spirituel, il s'enfonce et disparaît dans le matériel. Au-delà de la connotation politique de cette lithographie d'Antonio Saura, nous pouvons déceler un sens plus philosophique et transcendant qui rejoint les précédentes images de Maréchal et de Goya : l'homme qui déraisonne s'ensevelit dans sa propre folie.

Figure 7 : *Trois visions*, lithographie, 38 x 28 cm, 1971.

17 Cette lithographie convoque le style quévédesque de la déshumanisation dans un but satirique ; là aussi, lorsque l'humain devient aveugle et sourd, il engendre un monde à l'envers, obscur et chaotique, comme celui de ces animaux des cavernes, sans doutes des chauves-souris accrochées par leurs pattes à l'envers sur la paroi d'une grotte qui leur renvoie l'illusion de la réalité, l'illusion de leurs propres désirs. Saura invite le spectateur à prendre une part active à la réalité qui l'environne, à ne pas rester la tête à l'envers mais à affronter avec courage et responsabilité le monde qui nous environne ; au-delà du message politique des années 1970, l'on peut déceler une volonté de diffuser un message plus philosophique, une incitation à atteindre l'humain en allant au-devant du réel, au contact de la vérité, hors de la caverne et de l'obscurité… ou de l'obscurantisme. C'est sans doute un A. Saura donquichottesque qui, s'inspirant des images rhétoriques quévédesques, prend ses pinceaux afin de pourfendre les idéaux décadents d'une société dont *Trois visions* annonce la transition à venir.

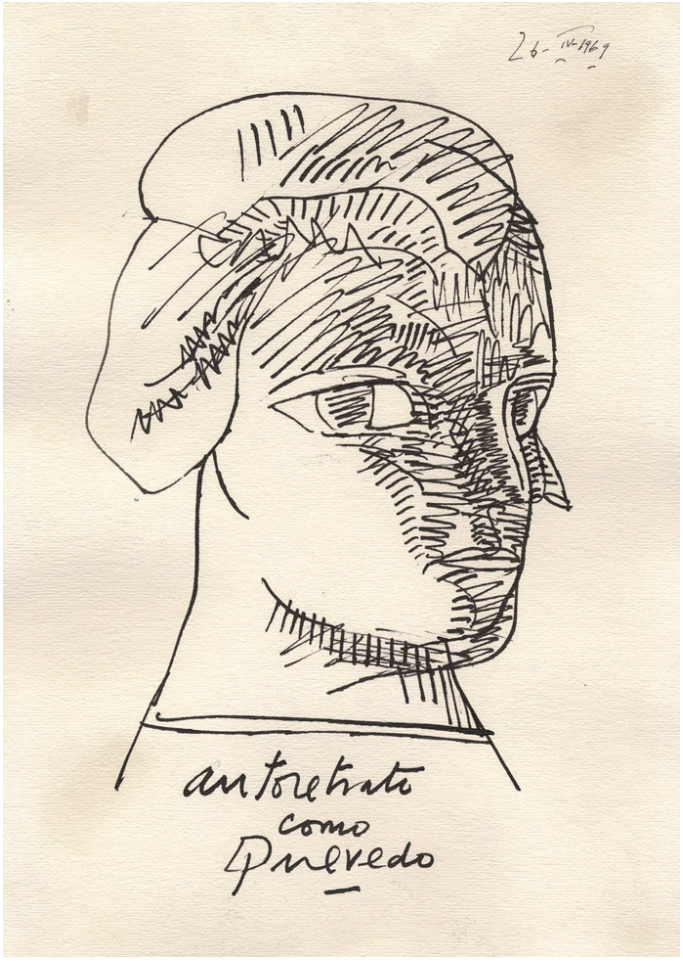
Figure 8 : *Trois visions*, lithographie, 76 x 56 cm, 1971.



18 Cette image prend une connotation nettement plus politique, dans laquelle on peut lire une attaque contre le clergé, contre le pouvoir juridique, policier et militaire qui a appuyé un certain franquisme, duquel l'artiste a décidé de s'éloigner en s'exilant. De la gauche vers la droite, les quatre figures qui incarnent : le pouvoir de la garde civile, de l'armée et d'une certaine Église sont stupéfaites devant le dessin d'une femme nue, dont le spectateur peinera malicieusement à discerner si les personnages la censurent où s'en délectent. En tout état de cause, là aussi, la figure de droite semble renvoyer à Goya, dont la figure de l'âne est présente dans la série des *Caprices* pour dénoncer le pouvoir qui pèse sur le peuple au lieu de lui venir en aide [26].

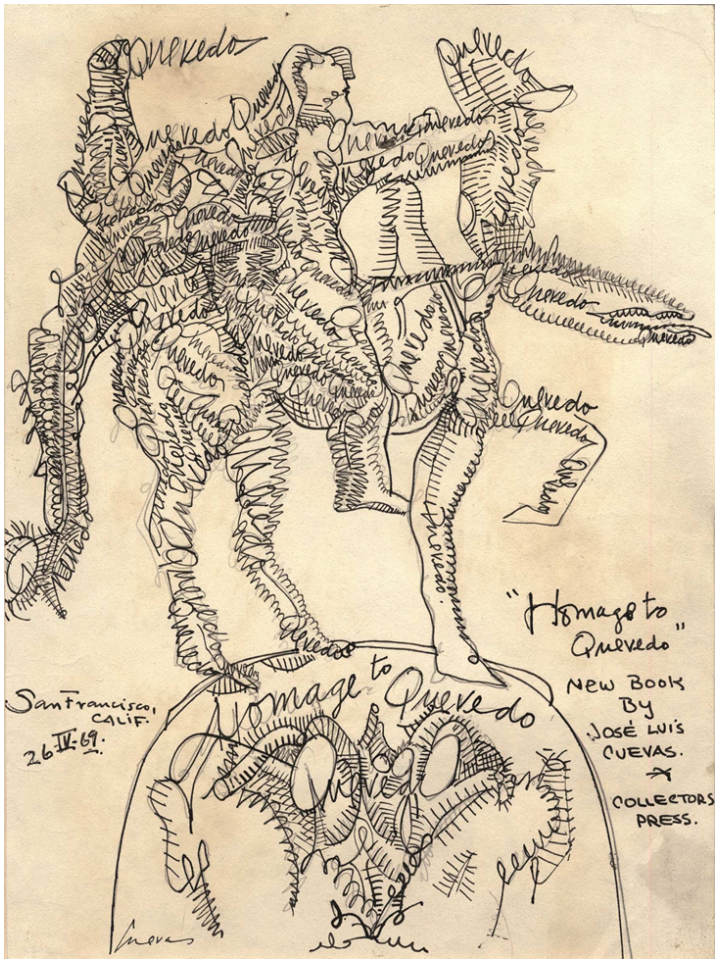
Le cas de José Luis Cuevas : Quevedo mexicanisé

Figure 9 : *Autorretrato como Quevedo*, 26/IV/1969, Serie *Homenaje a Quevedo*, dessin à la plume sur papier, 25,3 x 17,7 cm.



19 « L'étranger c'est moi », semble dire le personnage de ce dessin, c'est-à-dire l'artiste en personne. José Luis Cuevas fond son visage et, donc, son style et ses valeurs, avec ceux de Quevedo. Un pli identitaire esthétique et éthique se dégage de cette image, où Cuevas reconnait sa parenté artistique et philosophique avec Quevedo. L'originalité de cette image réside dans la fusion des auteurs, des cultures et des espaces-temps, comme si elle annulait tout cloisonnement de l'humain, comme si elle remplissait une fonction spéculaire totale : artiste, écrivain, cultures, destinataires, destinateurs, espaces, lieux et styles fusionnent dans cette représentation-miroir.

Figure 10 : *Boceto para anuncio*, 26/IV/1969, dessin à la plume sur papier, 35 x 25 cm.



20 Ici, Quevedo devient un concept, un signe mental, une représentation intellectuelle comme le souligne le calligramme. Les valeurs philosophiques de Fr. de Quevedo interpellent J. L. Cuevas, qui, depuis le Mexique des années 1960, voit, dans la création satirique de Quevedo, un message resté pour lui d'actualité. L'auteur souligne une similitude entre les canons esthétiques et éthiques de l'art mexicain du XX^{e} siècle et ceux du conceptisme. À ce titre, l'une des gravures de Cuevas intitulée *Lo feo de este mundo* est devenue l'emblème de la jeune génération d'artistes sud-américains, qui voient en lui – même s'il tel n'était pas nécessairement son souhait – un chef de file artistique pour tout un Continent, ce qu'illustre l'exposition au Blanton Museum of Art de 2004, à laquelle participèrent des artistes de renom tels que les mexicains José Posada Guadalupe et Raúl

Anguiano, les argentins Rómulo Maccio et Liliana Porter, ou le cubain Antonio Eligio Fernández.

Figure 11 : *Manos de Quevedo*, 26/IV/1969, Série *Homenaje a Quevedo*, dessin à la plume sur papier, 25,3 x 17,7 cm.

21 Dans cette figure, un ensemble de signes dérivés du symbole de tout créateur, la main – celle de l'écrivain et celle du peintre – en viennent à faire de l'« auteur » un langage codé propre à Cuevas, une sorte de représentation singulière et symbolique du concept d'« auteur » et cela, par-delà toute les sortes d'arts, de cultures, d'espaces-temps ou de genres. Ici, l'auteur Quevedo et par là-même, Cuevas, qui se reconnaît en lui, deviennent un langage artistique ; ils sont comme dématérialisés par la réécriture intermédiale Cuevas, comme transfigurés sous la forme de signes qui dépassent leurs statuts respectifs d'écrivain espagnol baroque et de peintre mexicain contemporain, pour devenir des « rizhomes » esthétiques et éthiques transculturels, transhistoriques et transmédiaux.

Conclusion

22 L'approche de l'« auteur à l'étranger » telle que nous l'avons abordée, a permis de poser, à partir de trois exemples bibliophiliques contemporains précis, des questions de nature artistique et théorique : quelle définition donner de l'« auteur » selon que l'on aborde ce concept de manière synchronique ou diachronique, selon que l'on traite des œuvres genrées ou transmédiales ? Manifestement, le concept d'« auteur » est, pour toutes les raisons abordées précédemment – création, recréation, réception des œuvres –, consubstantiel de celui de « co-autorité », qui efface les critères d'espace-temps, de cultures et de genres. Du point de vue esthétique, seul compte, *in fine*, le corps du récepteur au moment où se forme la représentation mentale et sensible que suscite en lui l'œuvre d'art quelle qu'elle soit. Le seul instant et le seul territoire valables sont ceux du corps en contemplation, corps en dehors duquel rien n'existe. Le concept d'« étranger » conduit à des conclusions de nature éthiques : certes, les formes et les représentations évoluent dans l'espace-temps, mais les exemples choisis démontrent que l'« étranger » est moins un espace immanent qu'un ensemble de codes et de représentations qui définissent un territoire mental auquel adhèrent, ou pas, les individus. L'étranger, c'est un ailleurs mental, le non-lieu des représentations. En tout état de cause, il semble se dégager des cas que nous avons étudiés, une sorte de territoire spirituel, dans lequel les auteurs et les récepteurs de tout espace, de tout temps et de toute idéologie semblent se retrouver et se reconnaitre : celui des valeurs philosophiques à partir desquelles se modèle l'œuvre d'art.

NOTES

1 La première acception de la notion d'« auteur » est celle de « personne qui est la première cause d'une chose, à l'origine d'une chose » (*Le grand Robert de la langue française*, Paris, le Robert, 2001) ; nous partirons donc de ce premier sens, puis nous l'ouvrirons au binôme auteur / co-auteur dans un perspective de création / re-création et cela, appliquée au champ de la

littérature (texte) et à celui de l'image (illustration) dans un *corpus* de livres bibliophiliques illustrés contemporains.

2 Nous nous inspirons ici de la différence entre « vision » et « représentation » introduite par E H. Gombrich, qui distingue la forme esthétique – iconographie – de son sens éthique – iconologie – ; voir Gombrich E H., *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale* [1987], Traduit de l'allemand par G. Durand, Paris, Haidon, 2002.

3 Les concepts deleuziens auxquels nous renvoyons s'avèrent fort efficaces pour appréhender ces phénomènes d'appropriation culturelle et spatio-temporelle ; voir DELEUZE G., *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969 ; *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988 et *Francis Bacon. Logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil, 2002.

4 Le lecteur pensera sans doute à des textes picaresques ou quichottesques, mais de récentes études se sont déjà attelées à faire le point sur cet aspect, en particulier, l'ouvrage du Professeur Lucía Megías J M., *Leer el « Quijote » en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*, Madrid, Calambur, 2006.

5 Notre texte de référence est : Quevedo F. (de), *Sueños y Discursos de verdades soñadas, descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estatutos del mundo*, I. Arellano (éd.), *in Obras completas en Prosa*, A. Rey (dir.), Madrid, Editorial Castalia, 2000, vol. I, To. I.

6 BORGES J L., *Pierre Ménard, auteur du « Quichotte »*, *in Ficciones / Fictions*, Paris, Gallimard, 1983.

7 GOODMAN N., *L'art en théorie et en action Langages de l'art*, Paris, Ed. Jacqueline Chambon, 1990.

8 GENETTE G., *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.

9 CAYUELA A., « De reescritores y reescrituras: teoría y *práctica* de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro, *Criticón*, 79, 2000, p. 37-46.

10 LEJEUNE P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

11 SVEÑOS, / Y DISCURSOS / DE VERDADES DES- / CVBRIDORAS DE ABVSOS, / Vicios, y Engaños, en todos los Oficios / y Estados del Mundo. / Por Don Francisco de Quevedo Villegas, Cauallero del Orden / de Santiago, y Señor de Iuan Abad. / Al Doctor Iuan Coll Canonigo de la Illustre Iglesia Ca- / tedral de la Seo de Vrgel. / En la fin del Libro se hallará todo lo que contiene. / Año 1627. / Con Licencia y Priuilegio: En Barcelona por

Esteuan Li- / beros en la Calle de Santo Domingo. / A Costa de Ioan Sapera Librero.

12 *Juguetes / de la niñez / y travesuras / del ingenio. / de Don Francisco de / Quevedo Villegas, Caballero de la Orden de Santiago. / Hasta aora impresas por la / codicia de los libreros. Aora corregidas de los des- / cuidos de los trasladadores, e Impresores, en- / teras, y añadidas de lo que faltava, y / conformes a su originalidad. / Año [une vignette] 1631. / Con privilegio. En Madrid, por la Viuda de Alfonso Martín. A costa de Domingo Gonçalez, Mercader de libros.*

13 *Sueño del Juicio*, *El alguacil endemoniado*, *El infierno*, *El mundo por de dentro*, *Sueño de la muerte* (B), *El sueño de las calaveras*, *El alguacil alguacilado*, *Las zahurdas de Plutón*, *El mundo por de dentro*, *La visita de los chistes* (M).

14 Il faudra attendre l'édition de Maldonado F C R., *Sueños y Discursos*, Madrid, Castalia, 1973.

15 Voir ROIG MIRANDA M., *Les « Visions de Quevedo », traduites par le Sieur de la Geneste*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 31-32.

16 Léger *excursus* : remarquons par ailleurs que si les œuvres picaresques sont créées en Espagne, le concept de « picaresque », lui, sera forgé dans/par/pour l'Allemagne du XIX^{e} siècle, à un moment où l'Espagne en crise peine à assumer les sources populaires de sa littérature, préférant mettre en avant la branche « *culta* » de son histoire littéraire : voir Wolf Ferdinand, *Spanischen und Portugiesischen Nationalliteratur*, Berlin, A. Asher, 1859.

17 « La rencontre de Quevedo et de Saura restitue à l'art du livre illustré une noblesse impérieuse trop souvent galvaudée. Tout ici obéit à une rigueur altière : l'élection des textes par le peintre ; le choix de leur traduction française la plus serrée – du dix-septième siècle, et à peine postérieure de vingt ans au texte original – […] » (ROY Claude, in SAURA A., *Trois songes*, Paris, Yves Rivière Editeur, 1971, Préface).

18 « Pour Antonio Saura, ce vieux, ce jeune Quevedo n'est pas un figurant vénérable de la galerie des ancêtres au palais de la culture, c'est un compagnon pour la traversée de l'Histoire, un frère subversif, un complice de cœur », (*ibid.*).

19 Nous nous fondons sur les approches théoriques de Belting H. : « Le corps est la source de nos images […]. Dans de telles circonstances, le corps est donc à la fois *lieu* et *médium*, d'où que puissent venir les images qui sont

“projetées” en lui et par lui » (BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Traduit de l’allemand par J. Torrent, Paris, Gallimard, 2004, p. 98-99).

20 A *solis ortu usque ad occasum* (Desde la salida del sol hasta el ocaso).

21 Certes, Charles Quint avait une mère espagnole et ses grands-parents, les Rois Catholiques, ont achevé la Reconquête du territoire péninsulaire et scellé l'unité de l'Espagne ; peut-on pour autant négliger le fait que c’est un autrichien qui scellera l’unité de tout un Empire ? Là est notre propos.

22 MARÉCHAL F., *El testamento de Don Quijote*, Madrid, Editorial Casariego, 1987.

23 SAURA A., *op. cit.*

24 Cuevas, J L., *Homage to Quevedo*, San Francisco, Graphic Gallery, 1969.

25 Didi-Huberman G., *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

26 Nous tenons à remercier Jacques Soubeyroux et Edgard Samper, qui nous ont fait remarquer, à l’occasion de ce Colloque, la présence très probable, dans cette image, d’un Goya dont Saura avait, par ailleurs, exprimé l’influence sur sa peinture.

AUTEUR

Emmanuel Marigno
Université Jean Monnet / Saint-Étienne
IDREF : https://www.idref.fr/057742871
ORCID : http://orcid.org/0000-0001-9680-5564
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/emmanuel-marigno
ISNI : http://www.isni.org/0000000107552447
BNF : https://data.bnf.fr/fr/13581808