

Instituto de Estudos Franceses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

# INTERCÂMBIO

2.<sup>a</sup> série, nº 3, 2010

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Publicação anual

Propriedade: Instituto de Estudos Franceses da Faculdade de Letras da Universidade do  
Porto

Sede e Redação: Via Panorâmica, s/n – 4150-564 PORTO Portugal

**DIRECTOR: José Domingues de Almeida**

ORGANIZADORES DO PRESENTE NÚMERO: Cristina Marinho

Françoise Bacquelaire

COMISSÃO CIENTÍFICA DA REVISTA: António Ferreira de Brito, Marc Dambre,

Jean-Marie Klinkenberg, Francisco Lafarga, Daniel-Henri Pageaux, Martine

Abdallah-Pretceille, Marc Quaghebeur, Jean-Pierre Sarrazac.

ISSN 0873-366X

Depósito Legal N.º 4053390

Capa de Luís Mendes

*Les auteurs des articles publiés dans ce numéro sont tenus pour seuls responsables du contenu de leurs textes.*

António Ferreira de Brito  
(1938-2011)

## TABLE DES MATIERES

<i>Editorial</i> .....	6
<b>Traduction et typologie des textes. Pour une définition de la traduction « correcte »</b> .....	8
Ioana Irina Durdureanu	
<b>La traduction de renvois intertextuels dans le roman contemporain. <i>Histoire du siège de Lisbonne</i> de Saramago et <i>Vou-me embora</i> d'Echenoz</b> .....	22
Dominique Almeida Rosa de Faria	
<b>Claudel : traduire, écrire, prier</b> .....	37
Pauline Galli	
<b>« Une sainte infidélité ». Proposition pour une politique de la traduction à partir d'André du Bouchet</b> .....	51
Paul Laborde	
<b>Michel Tremblay, Serial-adaptateur de pièces françaises</b> .....	78
Sathya Rao	
<b>Satan et la révolution dans <i>Paradise Lost</i> de Milton traduit par Chateaubriand. Commentaire traductologique du discours de Satan (chant I : vers 622-663)</b> .....	97
Aurélie Renault	
<i>Autres papiers</i>	
<b>Quand les chroniqueurs portugais ont « mal à la France ». Leurs dettes envers la France</b> .....	119
José Domingues de Almeida	
<b>Théophile in Carcere. Dois rostos, uma moeda</b> .....	125
Sónia Gonçalves Costa	
<b>Pascal, a Justiça e os Poderes</b> .....	134
Paulo Ferreira da Cunha	

<b>Dé/Reconstruction de figures historiques dans un contexte d'émergence du nationalisme égyptien.....</b>	<b>149</b>
Laurence Denooz	
<b>Tradução do ser e da verdade em José Marinho e Molière.....</b>	<b>162</b>
Cristina Marinho	
<b>En transit. Aliocha : de l'exil à la médiation interculturelle par le biais de la poésie.....</b>	<b>177</b>
Maria Teresa Duarte Leão Moreira	
<b>As outras faces da Arte. Uma leitura de Vie de Joseph Roulin e de Maîtres et Serviteurs, de Pierre Michon.....</b>	<b>197</b>
Pedro Gonçalves Rodrigues	
<b>Nœud de récits : Dynamique transgressive. (A propos de <i>Fantaisie pour deux colonels et une piscine</i>).....</b>	<b>219</b>
Celina Silva	

## ECRIVAIN TRADUCTEUR, TRADUCTEUR ECRIVAIN

Comme le rappelle George Steiner dans la préface à la deuxième édition de son ouvrage *Après Babel*, le « postulat général » selon lequel « la traduction est (...) implicite dans tout acte de communication » est « largement accepté »<sup>1</sup>. Ce postulat est implicite dans le thème de ce numéro : l'écrivain, l'auteur ou l'inventeur traduit son projet en une langue – ou en tout autre code sémiotique, comme le souligne par exemple Daniel Gouadec<sup>2</sup> – et le traducteur est censé le déchiffrer pour l'écrire dans un autre code. La diversité des contributions à ce numéro 3 de la 2<sup>ème</sup> série d'*Intercâmbio* montre que le thème de la relation entre écriture et traduction, que celle-ci soit inter- ou intra-linguistique, voire inter- ou intra-sémiotique, est loin d'être épuisé. Il tend également à confirmer la vitalité du vieux débat entre fidélité et infidélité, qui divise encore aujourd'hui les acteurs de la traduction littéraire entre le camp des sourciers et celui des ciblistes.

Qu'en disent les traductologues ? Ioana Irina Durdureanu y répond partiellement en passant en revue quelques typologies de textes proposées au cours des dernières décennies par divers linguistes et traductologues pour identifier les enjeux particuliers de la traduction littéraire et les meilleures stratégies communicationnelles selon le type de texte à traduire, qu'il soit littéraire ou non.

Faut-il traduire à la lettre ou « à la vitre » comme l'aurait voulu François-René de Chateaubriand ? Peut-on éviter de traduire les effets stylistiques, prosodiques et rhétoriques de John Milton ? Aurélie Renault se penche sur la traduction par Chateaubriand du discours de Satan dans *Paradise Lost* de Milton pour conclure que le calque n'est pas toujours possible et que le recours à diverses stratégies de compensation stylistique, prosodique voire rhétorique est inévitable.

A l'opposé de cette tentative de fidélité de Chateaubriand, Paul Laborde s'intéresse à la politique d'écriture et de traduction du poète-traducteur André du Bouchet, pour qui la perception, l'expérience quasi physique du texte doit l'emporter sur la compréhension ou l'interprétation du sens produit par la combinaison des mots.

---

<sup>1</sup> STEINER, George (1998). *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris : Albin Michel, p.17. Traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat.

<sup>2</sup> GOUADEC, Daniel (2003) : « Terminologie et traduction » in Depecker L. (org.). Colloque *La terminologie – nouvelle discipline scientifique*, organisé à L'Ecole normale supérieure de la rue d'Ulm à l'initiative de la Société française de terminologie le 17/10/2003. (Séance présidée par Louis-Jean Rousseau : 2/2), disponible à <[http://www.savoirs.ens.fr/diffusion/audio/2003\\_10\\_17\\_terminologie\\_02.mp3](http://www.savoirs.ens.fr/diffusion/audio/2003_10_17_terminologie_02.mp3)> (consulté le 20/01/2012)

La traduction inter-linguistique peut aussi servir de tremplin, voire de bilan à la carrière d'un écrivain. Le cas de Paul Claudel l'illustre bien, comme le montre Pauline Galli, qui considère l'encadrement de la carrière d'écrivain de Claudel par deux entreprises emblématiques de traduction parmi d'autres pour tenter de découvrir l'unité créatrice de cet écrivain-traducteur chrétien.

La traduction est parfois comparée à une série d'obstacles plus ou moins évidents qu'il faut d'abord être en mesure d'identifier pour choisir le meilleur moyen de les surmonter. Dominique Faria réfléchit ainsi à la complexité du transcodage des jeux et des enjeux inter- et intratextuels, qu'il s'agisse de pastiches, de citations cachées ou réécrites, empruntées à d'autres auteurs ou à d'autres œuvres du même auteur. Pour ce faire, elle se fonde sur l'approche critique, axée sur le paradigme de la fidélité à la lettre ou à l'esprit du texte, de la traduction de renvois inter- et intra-textuels dans deux romans contemporains, l'un de José Saramago et l'autre de Jean Echenoz.

Mais la traduction est aussi intralinguistique, et c'est ainsi que Michel Tremblay adapte des pièces françaises au public québécois. Sathya Rao analyse l'évolution des adaptations de pièces françaises par Tremblay parallèlement au retour progressif de l'affirmation de l'identité québécoise et montre que ces adaptations relèvent plutôt de la mise en abyme de la France – ou de l'image qu'en ont les Québécois – que de l'adaptation pure et dure à la réalité et au parler québécois.

Les auteurs qui ont apporté leur contribution à ce numéro l'ont également apportée à l'éternel débat sur l'essence même de la traduction au sens large, dont les enjeux sont si divers et si nombreux en raison de la diversité et de la multiplicité des objectifs communicationnels ou expérimentaux qu'on peut lui fixer. Bonne lecture !

*Françoise Bacquellaine*

## TRADUCTION ET TYPOLOGIE DES TEXTES

### Pour une définition de la traduction « correcte »

Ioana Irina Durdureanu  
*Université « Al. I. Cuza » Iasi*  
irina.durdureanu@yahoo.com

**Résumé :** Cet article commence par une brève définition de la traduction, dans le but de souligner le fait que le processus traduisant est un processus extrêmement complexe, qui implique tout un univers extralinguistique de la part du traducteur. Traduire la littérature, surtout la poésie, repose sur des « règles » différentes par rapport à la traduction des textes spécialisés. Il y a des chercheurs qui affirment que la traduction de la poésie est impossible, mais on peut parler en définitive des gains et des pertes en matière de traduction. Les démarches modernes de la traductologie demandent aux traducteurs de tenir compte du type de texte à traduire pour pouvoir transmettre le message adéquat dans la langue d'arrivée.

**Mots-clés :** message – sens – échanges interculturels – méthode – typologies textuelles.

**Abstract:** This article aims at establishing a short definition of translation in order to demonstrate the fact that the translation process is a very complex and complicated one, which implies an extra-linguistic universe from the translator. Translating literature, especially poetry, means using some “rules”, which are different from the rules used in the translation of specialized texts. Many theorists say that it is impossible to translate poetry, but we can talk in fact about what we lose and what we gain in translation. Modern translation theories established a series of translation typologies that take into account the type of text to translate so as the translator can transmit into another language the correct meaning.

**Keywords:** message – meaning – cultural exchanges – method – textual typology.

Bon nombre de théoriciens et de praticiens de la traduction sont d'accord en ce qui concerne la difficulté de donner une définition pertinente de la traduction. Ce qui en résulte le plus souvent c'est plutôt une description, ce qui montre la complexité de cette opération.

On analyse la définition donnée par *Le Petit Robert* au verbe *traduire* – verbe qui provient du latin *traducere* (1480), signifiant « faire passer » –, qui date de 1520, « faire que ce qui était énoncé dans une langue naturelle le soit dans une autre, en tendant à l'équivalence sémantique et expressive des deux énoncés » (2008 : 2592). Nous pouvons observer que *Le Petit Robert* ne donne pas le choix au traducteur en ce qui concerne l'intransigence tranchante de l'acte traduisant, qui est accompli si l'on obtient le passage d'une langue à l'autre et du sens, et de la forme. L'équivalence des deux énoncés semble donc être le but d'une traduction. L'énoncé sur lequel porte l'opération traduisante peut varier d'une simple phrase ou même un mot jusqu'à l'œuvre d'un écrivain.

La définition donnée par Littré met en évidence le sens étymologique latin, « conduire au-delà », « faire passer », « traverser ». Dans ce dictionnaire, « traduire » signifie « faire passer un ouvrage d'une langue dans une autre ». Le terme commence à être utilisé dans cette acception vers 1527. Une explication simple, mais l'histoire du terme et de ses dérivés montre la complexité du phénomène. Le terme « retraduire », apparu vers 1695, signifiait d'abord « traduire un texte qui est lui-même une traduction ». Mais le terme « retraduction », apparu au XX<sup>e</sup> siècle, ne comporte pas ce sens limité, il signifie une nouvelle traduction d'un auteur. Ce concept est de plus en plus utilisé dans les théories actuelles sur la traduction, surtout lorsqu'il s'agit des œuvres anciennes et de leur retraduction. En ce qui concerne d'autres termes qui gravitent autour de la problématique des traductions, nous pouvons parler de l'adjectif « intraduisible », qui, paradoxalement, est apparu plus tôt (en 1687) que son antonyme « traduisible », qui date de 1725, ce qui montre la prise de conscience des problèmes de traduction. Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle sont introduits dans la terminologie en question des termes comme « intraductible » (1771) et « traductible » (1790), d'où a été dérivé dans les années 1950 le nom « traductibilité ». Ayant le sens de passage dans une autre langue, le nom « traduction » suit le verbe « traduire » et développe vers 1783 le sens figuré d'« expression », de « transposition ».

Jean-René Ladmiral (1994) analyse les différents sens du terme « traduction » qui désigne à la fois la pratique traduisante et le résultat de cette activité. Par extension, « traduire » renvoie

aussi à « exprimer », « interpréter ». Traduire signifie inévitablement interpréter (cf. Petrilli *et al.* 2006 : 201). Par conséquent, le traducteur est un des divers masques que l'auteur d'un texte peut porter. De la perspective de l'interconnexion entre interprétation, traduction et altérité, le journal *Athanor* de l'Université de Bari, Italie, a consacré beaucoup de volumes à cette question. La troisième publication, parue en 2001 sous le titre *Lo stesso altro*, institue le paradoxe de la traduction, déterminé par le fait que le texte doit rester le même tout en devenant un autre texte, parce qu'il a été réorganisé sous la forme d'autres modalités expressives d'un autre signe complexe. Le texte traduit est donc identique au texte source et en même temps différent de celui-ci. Dans cette perspective, la traduction est une forme de discours indirect, une forme de discours qui parle du discours de quelqu'un d'autre. Le discours indirect, c'est-à-dire le discours du traducteur masqué par le discours direct, auctorial, n'est pas si évident en tant que discours du traducteur. Au contraire, il est effacé ou c'est la chose revendiquée. Le but, c'est de permettre à la personne dont le discours est indirect de parler directement. Sous cet aspect, la traduction ressemble au discours direct, parce qu'elle efface toutes les traces du discours indirect, à savoir le lecteur d'un texte traduit croit que la mission du traducteur n'est pas d'interpréter, de commenter, de faire des connexions entre son monde et le monde de l'autre (par exemple, les citations) mais il croit que le traducteur y est transparent. Par extension, Petrilli affirme que la traduction apparaît, dans ce contexte, comme une forme de dramatisation. Dans le théâtre comme dans la traduction, il se passe la même chose. L'auteur de théâtre fait parler ses personnages directement, tandis que ses propres mots comme auteur ne se voient pas, sinon prévus dans le scénario de la mise en scène. Dans une traduction, les mots du traducteur, les mots qui présentent le discours d'une autre personne (le discours de l'auteur d'origine) dans une autre langue est passé sous silence. Le discours du traducteur veut être le discours de l'autre, l'auteur lui-même. Le traducteur désire ainsi éliminer toutes les traces de sa voix comme traducteur. Ce n'est pas une forme de mystification mais une forme d'abnégation, ou d'empathie, d'identification des mots du traducteur avec ceux de l'auteur jusqu'à leur disparition. Petrilli affirme à la fin de sa théorie que le masque du traducteur est une tromperie, selon l'italien *traduttore, traditore*. Le traducteur est un *traditore* seulement parce qu'on lui demande une fidélité impossible. Le traducteur devient donc un possible interprète du texte en question.

Les définitions d'une traduction « correcte » semblent très difficiles à établir. Selon Eco, qui veut « tenter de comprendre comment, tout en sachant qu'on ne dit jamais la même chose, on

peut dire presque la même chose. » (2007 : 10), la traduction est « dire presque la même chose dans une autre langue » (*idem* : 9). L'enjeu, c'est évidemment ce *presque*, dont on ne connaît pas la flexibilité, parce qu'il dépend du point de vue d'une personne. Et l'extension de ce *presque* doit être négociée au préalable. La traduction serait donc une négociation entre les deux messages impliqués dans le processus traduisant. Alors, Gérard Genette (1982) a raison de placer la traduction sous le signe du palimpseste, à savoir un manuscrit ou parchemin dont la première inscription a été effacée pour le recouvrir d'un deuxième texte, mais d'une manière qui laisse supposer ou lire, transparentement, l'ancien message sous le nouveau texte. Genette place la traduction parmi les pratiques littéraires au second degré, qui partent d'un texte A, nommé « hypotexte », pour arriver, par le biais des opérations de transformation, à un nouveau texte B, nommé « hypertexte ». Si Nelson Goodman (1992) considère le texte traduit comme un autre texte, Genette le voit comme une transposition en une langue étrangère de l'original, l'importance de la pratique culturelle étant reconnue.

Un autre grand chercheur de la traduction, Georges Mounin, affirme que « la traduction consiste à produire dans la langue d'arrivée l'équivalent naturel le plus proche du message de la langue de départ, d'abord quant à la signification puis quant au style. » (Mounin 1963 : 12). Chez Mounin on observe la primauté de la signification ; la forme, le style, l'expression viennent ensuite. En tant que praticien, il privilégie la transmission du sens du texte source dans le texte cible.

Jean-René Ladmiral définit la traduction comme « une activité humaine universelle rendue nécessaire à toutes les époques et dans toutes les parties du Globe » (Ladmiral 1979 : 28), sa finalité étant de dispenser de la lecture du texte original. La traduction apparaît ainsi comme une voie de communication, communication dont les gens ont besoin pour la vie quotidienne et pour les échanges interculturels. Bref, un moyen d'accès à une information en langue étrangère. Mais la traduction peut apparaître aussi à l'intérieur d'une même langue chaque fois qu'on explique, qu'on résume ou qu'on paraphrase quelque chose. Si l'on revient à la définition de Mounin, la traduction, c'est « le passage et ce n'est que le passage du sens d'un texte d'une langue dans une autre. » (1963 : 23). On insiste donc sur le côté non ambigu d'une traduction. Par son existence même, la traduction postule la dissociation entre le message universalisable et la langue comme réalité socio-culturelle qu'il exprime. C'est pourquoi les problèmes théoriques qui en découlent concernent le niveau auquel la traduction opère : la langue ou le langage ? Si l'on

prend en considération la distinction saussurienne entre langage, langue et parole ou celle de Chomsky entre compétence et performance, les réalités factuelles de la traduction nécessitent une approche à trois pôles, langage, langue et parole. La traduction se place entre les messages et les langues pour essayer de rendre, d'une manière compréhensible, la diversité originelle des langues dans lesquelles ils sont exprimés. La traduction, opérant sur des messages, met en cause des langues et par conséquent, elle opère au niveau de la parole saussurienne, au niveau individuel, puisqu'on ne traduit pas de langues. Dans un autre ouvrage célèbre, *Les Belles Infidèles*, le même Mounin ne pose plus le problème d'une définition de la traduction et commence en revanche son livre par une question sur la possibilité même de la traduction.

Edmond Cary propose une définition très pertinente, la traduction étant

une opération qui cherche à établir des équivalences entre deux textes exprimés en des langues différentes, ces équivalences étant toujours et nécessairement fonction de la nature des deux textes, de leur destination, des rapports existant entre la culture des deux peuples, leur climat moral, intellectuel, affectif, fonction de toutes les contingences propres à l'époque et au lieu de départ et d'arrivée » (*Apud Sprová 1995 : 158*).

Georges Mounin, dans le cadre d'un congrès à Bad Godesberg du 27 au 30 juillet 1959, ayant pour thème « La qualité en matière de traduction », veut situer Cary par rapport à Fedorov et dit :

La traduction, comme l'architecture ou la médecine (ou tant d'autres activités humaines ayant pour objet l'homme) est, ou peut être, ou doit être à la fois une science et un art : un art sous-tendu par une science. C'est la linguistique elle-même qui nous enseigne le plus clairement que les opérations de traduction comportent à la fois des problèmes linguistiques et des problèmes non linguistiques (extra-linguistiques, ou comme on dit, à tort, métalinguistiques). (Cary et Jumpelt 1959 : 51)

Le grand mérite de Cary reste d'avoir contribué d'une manière sérieuse au débat sur la théorie de la traduction :

En matière de traduction, la pensée théorique doit abjurer tout schématisme, toute simplification arbitraire. Sous peine de se disqualifier, elle doit cesser d'être parcellaire. Si utiles et si légitimes que demeurent assurément les diverses recherches particulières, c'est seulement à condition

d'admettre de bonne foi comme objet d'étude la traduction dans son ensemble et sa variété, dans sa complexité et ses variations, que pourra se constituer une théorie générale, à la mesure du développement vertigineux qui anime à notre époque les activités pratiques de traduction. (Cary et Alexander 1962 : 120)

À cette époque de la vitesse et du transfert informationnel incessant, on ne peut pas concevoir le fait que l'on ne puisse accéder à n'importe quel type de connaissance le plus vite possible. On peut penser justement à la traduction de la presse écrite ou orale, ou à l'interprétation de conférence, où le rôle de celui qui fait passer d'une langue à l'autre tous les impératifs d'une communication réussie est essentiel pour que le transfert soit communicationnellement compréhensible. Dans une acception beaucoup plus large, Georges Mounin affirme que même la connaissance du monde est une traduction, car le monde ne peut pas exister sans une pensée qui traduit le monde. Alors, la traduction mènerait à un monde au deuxième degré, autre que celui interprété une fois par le sujet parlant. André Lefevre (1992 : 51) introduit la notion de manipulation quant à la traduction, parce qu'elle aide à abolir les frontières nationales et, par conséquent, à les manipuler.

D'habitude, les théoriciens d'orientation linguistique tels que A. Fedorov (1953), J. P. Vinay et J. Darbelnet (1958), G. Mounin (1963), J. C. Catford (1965)<sup>1</sup> donnent des définitions très complexes et nuancées de la traduction, tandis que les praticiens proposent parfois des « confessions-crédos » qui illustre la profondeur de l'activité traduisante. Muguraş Constantinescu donne l'exemple de Jean Noël, déclaré par lui-même traducteur-amateur, pour qui traduire c'est d'abord aimer :

Aimer ce qu'on a le privilège de lire et de comprendre dans une langue étrangère. Aimer, de préférence d'un amour de suavité, de connivence, mais pourquoi pas d'un amour tourmenté, n'excluant ni affrontement, ni contestation ? Aimer en se sentant à ce point aimanté par la richesse qu'on vient de découvrir, qu'il ne paraît pas concevable d'en laisser à l'écart ceux que nous aimons, ceux qui nous paraissent dignes de l'apprécier, et qui en sont privés par l'ignorance du langage qui la révèle. (*Apud* Constantinescu, 2002 : 13)

La notion de « traduction » recouvre aujourd'hui une série plus large de conceptions. Dans la préface de l'ouvrage *An Introduction to Translation Studies* (1999), Cay Dollerup

---

<sup>1</sup> Il est nécessaire de souligner le fait que d'autres chercheurs importants, comme Eugène Nida, lié d'habitude au côté linguistique de la traduction, ont insisté sur la prééminence de l'anthropologie culturelle en traductologie (1964, 1969, 1996). Il affirme que la traduction serait plutôt sociolinguistique que purement linguistique.

affirme (cf. Dollerup *et al.* 1999 : 2) que la traduction se réfère à tout processus ou produit de ce processus, dans le cadre duquel tout matériel verbal, oral ou écrit, est transféré d'une langue dans une autre. Conformément à cette définition, la traduction va de l'explication d'un menu français en danois ou de la production d'une version italienne d'un manuel japonais d'ordinateur jusqu'au sous-titre slovaque d'un film américain.

Lorsqu'on essaie de définir la traduction, on parle souvent d'une « re-création » (Doinaş 1974), tandis que le traducteur devient un « co-auteur » ou « re-écrivain », dont le travail connaît les mêmes difficultés que l'auteur d'origine. Les notions de culture, d'échanges culturels apparaissent de plus en plus dans le discours théorique sur la traduction, surtout lorsqu'il s'agit de traductions littéraires. Le concept de culture a alimenté, dans les dernières décennies plus qu'auparavant, surtout le débat sur les traductions littéraires. Cette notion renvoie aux coutumes sociales et culturelles mais aussi aux normes stylistiques, artistiques et littéraires d'une communauté ou d'une époque historique. Il y a des chercheurs qui ont analysé la traduction du point de vue de son adaptation à la culture d'arrivée, parmi lesquels Gideon Toury, qui parle des pseudo-traductions ou des adaptations de films, où l'acceptabilité culturelle joue un rôle essentiel. Après avoir traversé une période où les traducteurs ont été accusés d'avoir trahi la culture d'origine, les théoriciens essaient actuellement de maintenir un certain équilibre entre les cultures impliquées dans le processus de traduction. En ce qui concerne cette notion de culture, le traductologue José Lambert de l'Université de Louvain l'a minutieusement analysée et il en est arrivé à remettre en question les relations entre les langues et la culture, entre les peuples et leurs cultures respectives, mais une analyse de tous les points de vue des cultures impliquées dans ce processus de transfert est essentielle de la part du traducteur. Eco lui-même affirme : « On a déjà dit, et l'idée est établie, qu'une traduction ne concerne pas seulement un passage entre deux langues, mais entre deux cultures, ou deux encyclopédies. Un traducteur tient compte des règles linguistiques, mais aussi d'éléments culturels, au sens le plus large du terme. » (Eco 2007 : 190).

Georges Mounin, quant à lui, affirme que « la culture matérielle accentue la coupure entre les mondes, par toutes les différences entre les modes de vie matérielle » (Mounin 1963 : 63), par conséquent, il ne s'agit pas seulement de différences de mentalité. Chaque communauté découpe la réalité à sa façon, d'où découlent les différences d'ordre matériel dont parlait Mounin. Vinay et Darbelnet, deux chercheurs canadiens de la théorie de la traduction, affirmaient qu'« [i]l faut considérer (...) que le bon traducteur ne traduit pas seulement des mots mais la pensée qui est

derrière et que pour cela, il se réfère constamment au contexte et à la situation » (Vinay et Darbelnet 1960 : 63).

Les théories qui considèrent le texte comme unité de traduction et qui envisagent l'ensemble de l'œuvre lors du processus traduisant semblent pertinentes pour le but utopique d'offrir une définition d'une bonne traduction.

Dans son livre *Translation Criticism - The Potentials and Limitations (La critique des traductions, ses possibilités et ses limites)* (2000), K. Reiss propose une classification des textes pour la théorie de la traduction à partir de leurs fonctions. Après en avoir rejeté plusieurs classifications comme étant insuffisantes, confuses (texte pragmatique / texte littéraire), hétérogènes (la classification de Mounin) ou admettant des cas particuliers mal fondés (le texte philosophique, le texte politique), l'auteur exige qu'une typologie adéquate satisfasse deux critères : qu'elle soit unitaire et qu'elle vise les modes ou formes de traduction, sans s'arrêter à un simple choix binaire entre littéralisme et liberté. Elle affirme :

Il faut, bien entendu, que la caractérisation du texte se fonde sur le cas concret du texte à traduire, texte qui sera rattaché à un certain type, auquel correspond une méthode déterminée de traduction, dont le but principal doit être de reproduire dans la traduction l'essentiel du texte de départ et en particulier les éléments qui font appartenir ce texte à tel ou tel type de textes. Rien ne peut autoriser à enfreindre cette règle... (Reiss 2000 : 14) [notre traduction].

La typologie proposée s'appuie non pas sur les six fonctions du langage de Jakobson mais sur les trois fonctions de Karl Bühler, à savoir représentation, expression et appel, correspondant aux trois fonctions de Jakobson, référentielle, expressive et conative, dont la prédominance doit déterminer les stratégies de traduction. La classification de Reiss comporte donc trois types de textes, informatifs, expressifs et d'appel, auxquels elle a ajouté plus tard une quatrième catégorie, à savoir la catégorie audiomédiale. Le traducteur doit savoir quel type de texte il doit traduire avant de commencer à y travailler à proprement parler. Il n'est pas adéquat d'utiliser les mêmes critères lorsque l'on traduit des textes littéraires ou des textes scientifiques, des poèmes ou des textes juridiques, par exemple. Les méthodes de traduction ne seraient pas uniquement déterminées par le public cible et le but spécifique du texte à traduire, il est plus important d'examiner les traductions, de saisir leur but, à savoir de transférer le texte d'origine dans une autre langue sans aucune expansion ou modification particulière du sens, de rendre le texte source

par un texte correspondant dans la langue cible. Dans cette situation, Reiss affirme que « c'est le type de texte qui détermine l'approche du traducteur et qui influence son choix de la méthode la plus adéquate » (*idem* : 15).

Les théories de la traduction ont depuis toujours proposé la distinction entre traductions pratiques et traductions littéraires bien que cette distinction ait été dressée de sorte que les traductions pragmatiques soient considérées comme dépourvues de problèmes et que l'on ne doive donc pas leur prêter trop d'attention, tandis que pour la traduction littéraire, diverses théories se sont développées au fil du temps (*cf.* Greere 2003 : 35).

W. E. Süskind (*apud* Reiss *idem* : 17) utilise cette distinction lorsqu'il parle des traducteurs d'œuvres littéraires qui doivent être eux-mêmes des écrivains à potentiel créateur en comparaison avec les traducteurs de textes pratiques (angl. *practical texts*), qu'il appelle des *traducteurs spécialisés*. Dans les textes pratiques, la langue est utilisée premièrement comme un moyen de communication, de transmission d'informations, tandis qu'en matière de littérature et de poésie, elle est un outil artistique de création, elle rend des valeurs esthétiques. K. Reiss (*idem* : 18) affirme que cette distinction est inadéquate parce que les deux divisions comportent de nombreuses variétés de textes, chacune ayant ses problèmes et méthodes spécifiques de traduction, celles-ci étant basées sur des principes différents. Les textes pratiques ont beaucoup de caractéristiques et les stratégies de traduction sont différentes lorsqu'il s'agit d'un document juridique, d'un essai philosophique ou d'un inventaire commercial. En ce qui concerne la littérature, le problème reste le même. On ne traduit pas de la même façon des essais littéraires sophistiqués et de la poésie lyrique, des pièces de théâtre ou des romans.

Au cours des dernières décennies, l'importance de cette nouvelle perspective sur les divers types de traduction a connu un développement florissant et beaucoup de théoriciens y ont ajouté leurs contributions. Elsa Tagernig de Pucciarelli (*apud* Reiss, *idem* : 18) propose ainsi une classification en trois groupes :

1. Les textes techniques et scientifiques, qui demandent des connaissances théoriques et pratiques dans le domaine respectif et des connaissances linguistiques nécessaires pour la maîtrise de la terminologie spécialisée du domaine en question.

2. Les textes philosophiques, où la capacité du traducteur à transposer le monde conceptuel de l'auteur est plus importante que les détails terminologiques.

3. Les textes littéraires, où le contenu aussi bien que la forme artistique doivent être recréés dans la langue cible.

Une autre classification, présentée par Peter Brang (*apud* Reiss, *idem* : 19) et basée sur la typologie d'A. Fedorov, un théoricien de la traduction de l'ancienne Union soviétique, repose sur les divers types de textes à traduire. L'auteur fait ainsi la différence entre journaux, revues, documents d'affaires ou officiels, textes scientifiques, d'une part, et documents organisationnels et politiques, discours, etc., d'autre part. Une troisième catégorie comporte les textes littéraires. Le premier groupe est caractérisé par la présence des termes spécialisés et des expressions propres au domaine respectif. Selon Fedorov, une traduction réussie demande au traducteur de préserver la syntaxe littérale du texte d'origine et d'y intervenir personnellement le plus rarement possible. La maîtrise d'une terminologie sophistiquée d'un certain domaine est essentielle si l'on désire que le texte soit accepté par la culture cible et non pas perçu comme bizarre, traduit par un amateur. Fedorov saisit les caractéristiques du deuxième groupe, celui des textes organisationnels et politiques, comme une interconnexion entre scientifique (la terminologie technique respective, par exemple) et littéraire (figures rhétoriques, métaphores, etc.). Le troisième groupe, les œuvres littéraires, est caractérisé par une variété d'éléments stylistiques et syntaxiques (dialectes, archaïsmes, etc.) et par l'utilisation libre des collocations. Reiss affirme que cette description peut aussi être appliquée aux autres types de textes, comme les articles informatifs de presse, mais elle « est limitée et périphérique » parce qu'elle ne tient pas compte du besoin de préserver la qualité esthétique de l'œuvre lorsque l'on traduit des textes littéraires (*cf.* Reiss, *idem* : 20)

Otto Kade (*apud* Reiss, *idem* : 22) fait la différence entre divers types de textes en tenant compte du contenu, du but et de la forme du texte. Eu égard à ces types textuels variés, la conclusion de Kade est qu'il n'y a pas de modèle singulier de traduction qui soit valide pour tous les textes. Après avoir établi une première classification qui contient les textes pragmatiques, d'une part et les textes littéraires, d'autre part, y compris la prose et la poésie, Kade fait référence à une autre classification, celle de Karl Thieme, qu'il considère comme plus suggestive. Le théoricien oppose quatre « types idéaux » de textes, à savoir les langages religieux, littéraire, officiel et commercial, chacun adapté à des groupes divers d'individus et traduit d'une manière différente.

Georges Mounin (1967 : 113-159) propose une analyse très variée des types de textes. Ainsi le premier groupe – les traductions religieuses – est caractérisé par le contenu, le deuxième

groupe – les traductions littéraires – par la langue, le troisième groupe – la poésie – par la forme, le quatrième groupe – la littérature pour enfants – par l’audience et le cinquième – les traductions pour la mise en œuvre – par ses moyens de présentation, le sixième – les traductions pour le cinéma – par les conditions techniques spéciales et le septième groupe – les traductions techniques – est aussi caractérisé par le contenu.

Cette présentation des tentatives les plus représentatives de trouver une caractéristique commune des types textuels, très divers pourtant, et de rédiger des méthodologies de la traduction mène Reiss à une première conclusion, à savoir le fait que l’on ne peut pas nier que le type de texte joue un rôle principal dans la sélection des méthodes de traduction et respectivement de la critique de la traduction (*cf.* Reiss, *idem* : 23). En conséquence, le développement d’une typologie textuelle serait justifiée et nécessaire pour satisfaire les demandes d’une traduction réussie. Deuxièmement, Reiss considère ces typologies comme insuffisantes puisqu’elles n’offrent pas de principes rigoureux pour définir et décrire les divers types de textes.

Les discussions sur le choix d’une méthode spécifique de traduction se sont toujours basées sur la distinction entre fidélité et infidélité de la traduction, sans vraiment définir ces limites de la liberté ou de la littéralité. Il en résulte deux manières différentes de traduire : soit le traducteur adapte le texte de départ au public cible de sorte que le texte s’intègre complètement dans la culture cible, soit le traducteur laisse le lecteur se rendre compte qu’il s’agit d’une autre culture, d’une autre langue dans sa traduction. Qu’il s’agisse d’une traduction *ethnique* (qui est totalement adaptée et orientée vers la culture cible, qui n’est plus perçue comme une traduction) ou *exotisante* (où le traducteur a préservé la spécificité de la culture source, les termes-source les plus représentatifs, etc.), le but de la traduction reste le même : transmettre une information d’une langue dans une autre langue en tenant compte du contenu ou de la forme du texte d’origine, de ses spécificités linguistiques, de sa flexibilité, de sa capacité d’accepter des interventions de la part du traducteur sans modifier le sens.

Toutes les fonctions ne sont pas présentes de la même façon dans un texte. De cette manière, c’est l’élément descriptif qui peut être dominant, ou l’élément expressif, peut-être qu’un autre texte essaie de persuader ses récepteurs. Il est évident que le texte entier ne serait pas dédié exclusivement à une seule fonction, mais ces fonctions du langage sont toujours interchangeables. Cependant, comme une de ces fonctions reste la dominante dans un texte, Reiss distingue trois types de textes pour chaque fonction : la fonction descriptive envisage les textes

informatifs, axés sur le contenu informationnel (angl. *content-focused* ou *informative texts*), la fonction expressive met en évidence les textes expressifs, centrés sur la forme (angl. *form-focused* ou *expressive texts*) et la fonction persuasive envisage les textes d'appel ou opératifs ou incitatifs (angl. *appeal-focused* ou *operative texts*). Certes, les textes qui mettent l'accent sur la forme ont aussi un contenu informationnel, mais c'est la forme utilisée pour rendre ce contenu qui importe le plus (cf. Reiss, *idem* : 27).

En ce qui concerne la littérature, elle a affaire aux textes expressifs. Selon Reiss, le concept de « forme » signifie en général la manière dont un auteur s'exprime. Cette caractéristique est valable pour tous les textes, y compris les textes informatifs, c'est pourquoi Reiss propose d'autres traits distinctifs pour caractériser les textes expressifs. Dans ce cas, les auteurs utilisent, consciemment ou non, des éléments formels pour rendre un effet stylistique spécifique. C'est le cas de la littérature. Ces éléments formels contribuent à une expression artistique particulière contextuellement distincte et ne peuvent être rendus dans la langue cible que par des formes analogues d'expression. La fonction expressive du langage doit trouver une forme similaire dans la traduction afin de créer une impression correspondante de telle sorte que la traduction devienne un équivalent véritable. « Les éléments stylistiques et les rimes, les métaphores, les proverbes, la façon figurative de parler, le mètre et ses effets esthétiques sont des exemples d'éléments formels significatifs non seulement pour la poésie mais aussi pour la prose » (Reiss, *idem* : 33) [notre traduction].

En conclusion, les aspects formels ont une signification principale pour un texte littéraire, où ils jouent un rôle essentiel. La traduction doit obtenir le même effet stylistique et cela est possible par la création des équivalents à travers de nouvelles formes. Ainsi le traducteur ne doit-il pas adopter les formes de la langue source mais s'en inspirer pour découvrir des formes analogues dans la langue cible qui aient le même effet sur le lecteur. Ce type comporte des textes basés sur des principes littéraires formels et des textes où la fonction expressive est dominante et où les figures de style sont censées atteindre un but esthétique. Reiss inclut dans cette catégorie la prose littéraire (essais, biographies, lettres), la prose imaginaire (anecdotes, nouvelles, romans) et la poésie sous toutes ses formes, de la poésie didactique et ballades jusqu'à la poésie sentimentale. En traduisant un texte informatif, la langue de la traduction est dictée par la langue cible, tandis que la traduction des textes expressifs tient plutôt compte de la langue source.

## Bibliographie

- CARY, Edmond, R. JUMPELT, W. Rudolf Walter (éds.) (1959). « La Qualité en matière de traduction » : *Actes du 3e Congrès de la Fédération internationale des traducteurs F.I.T.*, Bad Godesberg.
- CARY, Edmond, ALEXANDER, Sidney (1962). « Prolegomena for the Establishment of a General Theory of Translation ». In *Diogenes*, vol. 10, pp. 96-121.
- CONSTANTINESCU, Muguraş (2002). *Pratique de la traduction*, Suceava : Eds. de l'Université de Suceava.
- DOINAŞ, Ştefan Augustin (1974). « Traducerea ca re-creare a operei ». In *Orfeu și tentația realului*, Bucarest : Eminescu.
- DOLLERUP, Cay, GOTTLIEB, Henrich, LINDEGAARD, Annette, PEDERSEN, Viggo Hjørnager (1999). *An Introduction to Translation Studies*, Ed. by Henrik Gottlieb, University of Copenhagen : Centre for Translation Studies.
- ECO, Umberto (2007). *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris : Grasset.
- FEDOROV, Andrei (1953). *Vvedenie b teoriu perevoda*, Moscow : Literaturny na inostrannix yazikax.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil.
- GOODMAN, Nelson (1992). *Manière de faire des mondes*. Trad.fr. M.-D. Popelard, éd. Jacqueline Chambon. Paris : Gallimard.
- GREERE, Anca Luminița (2003). *Translating for Business Purposes*, Cluj-Napoca : Dacia.
- LADMIRAL, Jean-René (1979). *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris : Payot.
- LARBAUD, Valéry (1984). *De la traduction*, Arles : Actes Sud, Arles.
- LEFEVERE, André (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London/New York : Routledge.
- MOUNIN, Georges (1955). *Les belles infidèles*, Paris : Cahiers du Sud.
- MOUNIN, Georges (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris : Gallimard.
- NEUBERT, A., SHREVE, G. (1992). *Translation as Text*. Kent, Ohio : Kent State University Press.
- PETRILLI, Susan, PONZIO, Augusto (2006). « Translation as Listening and Encounter with the Other in Migration and Globalization Processes Today ». In *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 19, n° 2, 2<sup>e</sup> semestre, pp. 191-223.
- REISS, Katharina (2000). *Translation Criticism, the Potentials and Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. Translated by Erroll F. Rhodes. Manchester : St. Jerome, New York : American Bible Society.
- SPROVÁ, Milena (1995). « La traduction, confrontation de deux expériences cognitives ». In *Intellectica*, vol. 1, n° 20, pp. 157-170.

TOURY, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/New York : John Benjamins.

VINAY, Jean-Paul, DARBELNET, J. (1960). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris : Didier

\*\*\* *Le Nouveau Petit Robert de la langue française* (2008). Paris : Dictionnaires Le Robert-SEJER

## LA TRADUCTION DE RENVOIS INTERTEXTUELS

### DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN

#### *Histoire du Siège de Lisbonne de Saramago et Vou-me embora d'Echenoz*

Dominique Almeida Rosa de Faria  
*Universidade dos Açores*  
dominiquefaria@uac.pt

**Résumé :** Une des caractéristiques du roman contemporain qui constitue un défi pour le traducteur est l'usage constant que les auteurs y font de l'intertextualité. Ce recours à des renvois intertextuels crée, dans le roman, un rapport ludique selon lequel l'auteur introduit dans son texte des passages au statut différent, que le lecteur devrait trouver et interpréter. Traduire ces romans et ces procédés intertextuels exige du traducteur qu'il assume un rôle différent de celui que la tradition lui accorde : non plus celui du traducteur-reproducteur, mais celui du traducteur-créateur.

**Mots-clés :** traduction – intertextualité – domestication – lecture – roman contemporain.

**Abstract:** The constant use of intertextuality in contemporary novels can become a challenge for translators. This presence of intertextual borrowings builds a playful relationship between the author, who places excerpts of a different nature within his own text, and the reader, who is expected to discover and interpret them. To translate these novels and these intertextual borrowings the translator must assume a different role from the one he is traditionally expected to play: he must stop being the translator-reproducer and start being the translator-creator.

**Keywords:** translation – intertextuality – domestication – reading – contemporary novel.

La notion d'intertextualité, apparue dans les années soixante-dix avec le concept de dialogisme de Bakhtine (1970) et l'application de la notion d'intertexte à la théorie du langage par Kristeva (1978), est plus qu'un simple outil pour l'étude de la littérature. Elle correspond à une nouvelle conception du texte littéraire qui met en évidence, non plus son rapport à la réalité, mais sa relation avec d'autres textes.

Bien que l'intertextualité soit un phénomène intemporel et général (tout texte entretient des relations plus ou moins explicites avec d'autres textes), Julia Kristeva (1978 : 96) considère qu'elle joue un rôle prédominant dans la définition de ce qui constitue la spécificité de la poésie moderne, qui se construit « en absorbant et en détruisant en même temps les autres textes de l'espace intertextuel ». Or, la même observation sert à caractériser une tendance du roman contemporain (fin XX<sup>ème</sup>, début XXI<sup>ème</sup> siècle) à un détail près : s'il y a toujours « absorption » d'autres textes, ceux-ci ne sont pas « détruits », mais font l'objet d'une approche ludique.

Ainsi, les romanciers contemporains introduisent régulièrement dans leurs textes des procédés intertextuels, tels que des citations, des allusions et des pastiches, que le lecteur est invité à identifier et à interpréter. Cet usage de l'intertextualité devient un défi pour le traducteur, dont la tâche se complique lorsqu'il doit prendre des décisions et adopter des solutions qui rendent son activité aussi créative et intervenante que celle de l'auteur. En effet, le traducteur doit décider ce qu'il doit expliciter en note de bas de page et ce qu'il doit laisser le lecteur découvrir tout seul, et il doit opter entre la fidélité à la lettre ou à l'esprit du texte, c'est-à-dire entre traduire les mots et les phrases en privilégiant leur sens ou les traduire en privilégiant leur fonction dans le texte. Aucune des solutions n'est idéale et les deux présupposent une intervention du traducteur sur le texte qui n'est généralement pas considérée comme étant typique de son travail. La tradition de la traduction occidentale a, depuis des siècles, caractérisé le rôle du traducteur comme reproducteur et la traduction comme une copie, par contraste avec le rôle créatif de l'auteur et l'originalité du texte de départ. La traduction des romans contemporains nous oblige à remettre en question ce présupposé.

Ce travail partira d'exemples d'intertextualité pris dans deux romans contemporains : *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago et *Je m'en vais* de Jean Echenoz et de leurs traductions respectives en français et en portugais. Comme la plupart des romanciers contemporains, ces deux auteurs font un usage fréquent et ludique de l'intertextualité, dont le traducteur doit tenir compte.

## **La traduction de jeux et enjeux intertextuels**

Dans *Palimpsestes*, Genette (1992 : 8) distingue trois phénomènes intertextuels : la citation, l'allusion et le plagiat. Dans le roman contemporain, citation et plagiat se fondent souvent pour donner lieu à une pratique hybride selon laquelle les romanciers cachent dans leurs textes des passages empruntés à d'autres auteurs, souvent en les modifiant. Loin de relever du plagiat, cet usage témoigne d'une envie de rendre hommage aux auteurs cités : même lorsque sa présence n'est pas révélée par le discours, la citation est cachée pour être découverte par le lecteur plus attentif et plus cultivé que les autres. Il semble bien que la fameuse « anxiety of influence » (Bloom, 1975) ait été remplacée dans les romans contemporains par un « jeu sur l'influence ». Le jeu met en rapport auteur et lecteur, le premier cachant les citations que le second devra être en mesure d'identifier. Une attitude du même genre détermine l'usage que font les romanciers de l'intratextualité – des citations cachées et surtout des allusions à leurs romans précédents fonctionnent comme un clin d'œil au lecteur averti.

Le pastiche, défini par Genette (1992 : 4) comme l'« imitation d'un style », est un des procédés intertextuels que Saramago et Echenoz utilisent le plus fréquemment. Chez ces auteurs, le pastiche fonctionne comme la caricature d'un style, dont ils repèrent les traits spécifiques, qu'ils utilisent de façon intensive. L'aspect ludique du pastiche est souligné soit par son contraste avec les passages qui le précèdent et le suivent, soit par son application à une situation à laquelle il n'est conventionnellement pas associé.

Un des aspects du roman qui subit le plus de modifications, suite à la présence des procédés intertextuels, est la lecture. Ainsi, un lecteur peu cultivé peut ne pas identifier les renvois intertextuels et concentrer son attention plutôt sur l'histoire racontée. Un lecteur averti, par contre, peut faire une lecture double du texte : il peut connaître l'histoire du roman, mais aussi prendre plaisir à repérer les procédés intertextuels que l'auteur s'est amusé à cacher dans son texte.

C'est ce double aspect du roman – comportant un texte visible et un sous-texte caché, ce qui permet deux modalités de lecture – qui rend le processus de traduction aussi complexe. Ainsi, avant de commencer à traduire, le traducteur a la responsabilité de détecter les procédés intertextuels. Pour pouvoir le faire, cependant, il devrait être un lecteur modèle (Eco, 1989 : 77), c'est-à-dire que sa compétence littéraire et culturelle devrait coïncider avec celle de l'auteur pour qu'il puisse repérer tous les renvois intertextuels. Non seulement cela n'est pas probable, mais les traducteurs sont aussi, très souvent, soumis à des délais qui les empêchent d'investir dans ce genre de recherche. Il faut donc prévoir la possibilité que le traducteur ne s'aperçoive pas de la présence de ce genre de procédé.

Ceci dit, même si nous partons du présupposé que le traducteur a repéré tous les renvois intertextuels, les solutions de traduction dont il dispose impliquent toujours la perte d'un aspect important du texte, surtout lorsqu'il s'agit de procédés cachés ou qui ne sont pas identifiés par l'auteur, comme les citations, les pastiches et certaines allusions<sup>1</sup>. Ainsi, il peut décider que le plus important est de garder cette caractéristique du fonctionnement du texte de départ qu'est le jeu intertextuel. Dans ce cas, il peut soit remplacer les citations cachées et les allusions implicites par une version traduite et publiée dans le pays d'arrivée (ce qui exige du lecteur de la traduction qu'il fasse un effort et possède des connaissances similaires à celles que l'auteur exige de ses lecteurs), soit ne pas faire cette recherche et traduire les passages en adoptant le même genre de stratégie qu'il a adoptées dans le reste du texte, tout en signalant leur présence dans le texte de départ (notamment par des notes du traducteur). Ce recours aux notes de bas de page a l'avantage de signaler un trait essentiel du texte de départ, mais il annule le rapport ludique et diminue le degré de difficulté du texte (le traducteur y dénonce ce que l'auteur a voulu cacher).

Une autre solution de traduction est celle proposée par Umberto Eco, dans *Dire presque la même chose*. En effet, un des plus grands dilemmes du traducteur face à un renvoi intertextuel advient quand il prévoit que celui-ci ne sera pas reconnu par le lecteur du texte d'arrivée. Il a alors deux options : soit il décide de respecter la culture de départ, ici la référence originale, tout en sachant qu'elle ne sera probablement pas déchiffrée, soit il opte pour sauvegarder une caractéristique importante du texte de départ (le jeu intertextuel), et adapte le texte à la culture d'arrivée, en remplaçant les références intertextuelles par des références de la culture d'arrivée pouvant être facilement identifiées par le lecteur de la traduction. Umberto Eco (2007 : 231), qui a l'avantage d'être chercheur et romancier, avoue que pour lui, en tant qu'auteur, le plus important est que le texte garde le jeu intertextuel. Il reconnaît que maints renvois sont difficiles à déchiffrer même pour le lecteur italien, ce qui les rend presque impossibles à identifier pour un lecteur étranger. Son option est ainsi de contacter directement ses traducteurs et de leur demander de remplacer les renvois intertextuels par des références du même genre, mais dans la culture d'arrivée. Le traducteur acquiert de la sorte un rôle très proche de celui de l'auteur<sup>2</sup>. La plupart des théoriciens de la traduction qui, depuis les années 1980, ont mis en évidence le rôle de contact entre cultures que joue la traduction ne partagent pas cette opinion. Cette pratique correspondrait à ce que

---

<sup>1</sup> La traduction de renvois intertextuels est d'ailleurs très proche de celle de la poésie, que d'aucuns disent intraduisible, précisément à cause de la difficulté de maintenir et ses jeux de significations et ses jeux formels.

<sup>2</sup> Les romans d'Umberto Eco sont souvent assez différents dans les différentes langues, donnant lieu à des versions de romans, plutôt qu'à des traductions.

Venuti (1995 : 21) a appelé la « domestication », contre laquelle maints théoriciens s'insurgent – dont Venuti lui-même et Berman (2000 : 291) – parce qu'elle fonctionne par un effacement de la culture de l'Autre<sup>3</sup>.

L'analyse de la traduction des deux romans en étude permettra de saisir les stratégies de traduction privilégiées par les deux traductrices et de réfléchir sur ces questions à partir d'exemples concrets.

### **Saramago et Echenoz en traduction**

Bien que Saramago ait une position plus centrale qu'Echenoz dans le polysystème littéraire portugais, voire occidental, puisqu'il a reçu le prix Nobel en 1998, ces deux auteurs ont des caractéristiques communes : il s'agit de deux romanciers contemporains qui produisent une littérature réputée de qualité, qui sont étudiés dans l'enseignement officiel de leurs pays et traduits dans un grand nombre de langues étrangères. Ils partagent aussi un goût pour la pratique de l'intertextualité.

Pour ce qui est de Saramago et de la réception de son œuvre en France, nous constatons que, sur un total de seize romans, treize ont été traduits en français, dont onze par la même traductrice, Geneviève Leibrich. Cette traductrice a aussi été chargée de traduire *Histoire du siège de Lisbonne*. Ces nombres semblent indiquer que l'œuvre de l'auteur est connue en France.

Tant le sujet de *História do cerco de Lisboa* – le rapport entre vérité historique et fiction – que la façon dont il est écrit relèvent de la « revisitation » et de la réécriture de textes et de savoirs. Le texte est scandé par des procédés intertextuels (citations, allusions intertextuelles et pastiches). Ceux-ci produisent un réseau qui lie le texte de Saramago à d'autres auteurs, d'autres discours, d'autres points de vue, et ajoutent des couches de signification à ce roman.

Un des procédés auxquels Saramago a souvent recours est la citation cachée et (parfois) réécrite. La plupart des textes cités par l'auteur n'ont pas été traduits ou, s'ils l'ont été, ils sont très probablement peu connus du lecteur français<sup>4</sup>. C'est le cas de la citation de

---

<sup>3</sup> Ce genre de stratégie de traduction est généralement critiquée, car le lecteur lit un texte étranger sans s'apercevoir du travail de traduction et parce qu'il peut finir par croire que toutes les cultures sont comme la sienne.

<sup>4</sup> Les renvois ne pourraient être reconnus que par un lecteur qui ait étudié l'Histoire et la littérature portugaises, mais, ce lecteur aurait probablement tendance à lire le texte en portugais plutôt que sa traduction.

*Crónica de D. João I*, de Fernão Lopes<sup>5</sup>, de celle de *D. Jayme ou a dominação de Castella*, de Thomaz Ribeiro<sup>6</sup> et même de *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes<sup>7</sup>.

Saramago cite aussi un vers des *Lusiadas* de Luís de Camões, l'épopée nationale portugaise :

Source : Aos Infiéis, Senhor, aos Infiéis, e não a mim, que creio o que podeis! (Chant III, strophe XLV)

TD : Aos infiéis, Senhor, aos infiéis, e não a mim que creio o que podeis (p.20)

TC : Aux infidèles, Seigneur, pas à moi, car moi je crois que vous pouvez le faire (p.21)

Cette citation diffère des précédentes d'une part car elle n'a pas été réécrite par Saramago, d'autre part car il s'agit d'un ouvrage qui a plus de probabilité d'être connu du lecteur français, en raison de son rôle si important dans l'histoire de la littérature française et au fait qu'il a été traduit en français. Saramago fournit des indications sur la présence de la citation – il mentionne un vers écrit par Camoens – mais n'en indique guère la source exacte (ce que la traductrice ne fait pas non plus)<sup>8</sup>. En outre, la version française du vers ne correspond à aucune des versions des *Lusiades* ayant pu être consultées<sup>9</sup>. Cela rend l'identification de la citation très difficile – presque impossible – pour le lecteur français.

---

<sup>5</sup> Source: «E as moças, sem nenhum medo, apanhando pedra pelas herdades, cantavam altas vozes, dizendo: Esta é Lisboa prezada, mirá-la e leixá-la. Se quiserdes carneiro, qual deram ao Andeiro; se quiserdes cabrito, qual deram ao Bispo.» (Lopes:Chapitre CXV)

Texte de départ (TD): «abrir-se agora um daqueles janelões e aparecer uma rapariga moura a cantar, Esta é Lisboa prezada, Resguardada, Aqui terá perdição, O cristão» (p.69)

Texte d'arrivée (TA) : «une de ces grandes fenêtres s'ouvre et qu'apparaisse une jeune Sarrasine chantant 'Voici Lisbonne la bien-aimée, La bien défendue, Tu trouveras ici ta perdition, O chrétien' » (p.70)

<sup>6</sup> Source: «nós, os velhos,/ temos o triste jus da nossa idade;/dão-nos a lei os tremulos joelhos.»

(Ribeiro, 1869: 104s.)

TD: «Raimundo Silva deixara-se cair na cadeira, em um instante sentira-se duas vezes mais cansado, Nós, os velhos, dão-nos a lei os trémulos joelhos, a citação obrigatória riu-se dele injustamente» (p.101)

TA: «Nous, les vieux, ce sont nos genoux tremblants qui nous gouvernent, la citation obligée le nargua injustement » (p.101)

<sup>7</sup> Source: «Para os filhos dos homens que nunca foram meninos, escrevi este livro» (Gomes, 1962: 1)

TD: «há pessoas com muita sorte, mulheres, evidentemente, que os homens, no geral, pouco tempo tiveram para ser meninos, e alguns não o foram nunca, como se sabe e escreveu» (p.168)

TA : « il y a des personnes qui ont beaucoup de chance, ce sont des femmes, évidemment, car les hommes en général ont eu peu de temps pour être des petits garçons et certains ne l'ont jamais été, comme on le sait et comme on l'a écrit » (p.165)

<sup>8</sup> TD: «o destino tem lá as suas leis inflexíveis, e quantas vezes com inesperados e artísticos efeitos, como foi este de haver podido aproveitar-se Camões do inflamado grito, distribuindo-o tal qual em dois versos imortais.» (p.20)

TA : « le destin a ses lois inflexibles, accompagnées souvent d'effets artistiques inattendus comme celui qui permit à Camoens de tirer parti du cri enflammé et d'en meubler tel quel deux vers immortels. » (p.21)

<sup>9</sup> « Grand dieu, s'est écrié dans l'ardeur de son zèle/Le héros portugais, réserve à l'infidèle/ Ce prodige éclatant, mais inutile à moi/Qui crois en ta puissance et suis plein de ta foi. » (Camões, 1842 : chant III, strophe XLV)

La stratégie de traduction adoptée pour traduire les citations de *História do cerco de Lisboa* a été de ne pas identifier le passage par des explications sur son origine, en note du traducteur, et de les traduire en adoptant des stratégies de traduction similaires à celles choisies pour traiter les autres passages du roman. Ainsi, bien que trois de ces quatre exemples soient suivis ou précédés d'une indication sur leur statut de citation, ce qui peut prévenir le lecteur de leur présence dans le texte, la possibilité d'en être sûr et d'en identifier la source est réduite. La différence entre le lecteur de la version portugaise et celui de la version française est donc que le premier a la possibilité de faire des recherches et de trouver la source de la citation, tandis que le second n'a pas cette possibilité, puisqu'il n'a accès ni au titre de l'ouvrage ni à une version officielle française du morceau cité. Le jeu intertextuel semble disparaître dans ce cas.

Cette stratégie de traduction contraste avec celle adoptée par la traductrice du roman de Saramago pour traiter certaines références à des noms d'auteurs portugais. En effet, lors de l'allusion à Alexandre Herculano et à Eça de Queiroz, la traductrice intervient dans le texte, fournissant au lecteur des informations biographiques sur chaque auteur, en note du traducteur. Or, les notes du traducteur seraient plus utiles si elles identifiaient les citations cachées que ces références explicites, puisqu'il est plus facile pour le lecteur français de découvrir, par une simple recherche sur Internet, qui sont Herculano et Eça que de savoir que Saramago a caché des citations dans son texte.

Pour ce qui est de l'allusion intratextuelle, nous constatons que le lecteur du texte portugais et du texte français sont dans des situations très similaires, puisque les romans auxquels elles renvoient ont été traduits en français. Ce qui détermine la possibilité d'identifier l'allusion est donc le fait d'avoir ou non lu les romans précédents de l'auteur. A ce lecteur averti, Saramago envoie un clin d'œil complice. La stratégie de traduction choisie pour traiter deux des allusions identifiées a été de les identifier en note du traducteur<sup>10</sup>. Cette

---

« C'est aux infidèles, Seigneur, c'est aux infidèles qu'il faut des prodiges, et non pas à moi qui crois à ta puissance. » (Camões, 1931 : chant III, strophe XLV)

<sup>10</sup> TD: «ainda estamos a inventar a passarola e já ele chegou às estrelas.» (p. 318)

TA : « nous sommes encore en train d'inventer la passarole que déjà celle-ci vogue parmi les étoiles. »

Note du traducteur – « Engin volant ayant la forme d'un oiseau inventé au dix-huitième siècle par Bartolomeu Lourenço de Gusmão, jésuite portugais, qui est un des personnages principaux du roman de José Saramago, *Le Dieu manchot* (Albin Michel/A.-M. Métaillé, 1987) » (p. 96)

TD : «mas há olhos que valem por todos os armamentos do mundo, e se estes não eram dos que podiam devassar os interiores do malvado, podiam a três passos intimidá-lo» (p. 318)

TA : « mais il est des yeux qui valent tous les arsenaux du monde, et si ceux-ci n'étaient pas capables d'illuminer les entrailles du scélérat, ils pouvaient l'intimider à trois pas de distance, le message n'aurait pu être plus clair. » (p. 313) Note du traducteur – « Allusion aux dons de sorcière de Blimunda dans *Le Dieu manchot* de José Saramago (*op. cit.*). »

intervention de la traductrice, qui rend explicite le jeu intratextuel que l'auteur a voulu implicite (et que le lecteur étranger aurait pu jouer), annule le jeu intertextuel. La troisième allusion intratextuelle n'est pas identifiée par la traductrice. Elle a la particularité d'être accompagnée par un pastiche du titre du roman de Saramago dont elle provient :

TD: (...) essas formulas de despedida a que a repetição e o hábito desgastaram o sentido, comentário, aliás, também ele repetente, introduzido aqui como um eco de outro, feito em diferente tempo e lugar e que portanto não merece desenvolvimento, vide Retrato do Poeta no Ano da sua Morte. (p.107)

TA: (...) ces formules d'adieu dont le sens est émoussé par la répétition et l'habitude, observation d'ailleurs elle aussi répétitive, introduite ici comme en écho à une autre, faite en un temps et en un lieu différents, et ne méritant donc pas d'être développée, prière de se reporter au Portrait du poète l'année de sa mort. (p.107)

Bien que le titre pastiché soit plus visible dans la version portugaise, en raison des majuscules plus nombreuses que dans la version française, il est possible au lecteur averti d'identifier et de jouir de ce jeu intratextuel dans la version française, puisque la traductrice a choisi de ne pas dénoncer sa présence.

Le pastiche est aussi un procédé intertextuel auquel Saramago a souvent recours. Dans *História do cerco de Lisboa*, il porte très souvent sur des discours ayant rapport à l'Histoire (langages typiques des documents historiques et du roman historique)<sup>11</sup>. D'autres pastiches ont un caractère plus léger et plus humoristique, comme un pastiche du langage des comptes rendus de réunions, qui a la spécificité de décrire une situation du douzième siècle<sup>12</sup> ou alors comme cet exemple qui mime un style très portugais pour créer des noms d'établissements commerciaux :

---

<sup>11</sup> TD: «repare-se no que escreveu o historiador, No alto do castelo o crescente muçulmano desceu pela derradeira vez e, definitivamente, para sempre, ao lado da cruz que anunciava ao mundo o baptismo santo da nova cidade cristã, elevou-se lento no azul do espaço, beijado da luz, sacudido das brisas, a despregar-se ovante no orgulho da vitória, o pendão de D. Afonso Henriques, as quinas de Portugal, merda» (p.41)

TA: « considérez ce que l'historien a écrit, Le croissant musulman descendit pour la dernière fois en haut du château, définitivement et à tout jamais, à côté de la croix qui annonçait au monde le saint baptême de la nouvelle ville chrétienne, et dans l'azur de l'espace, baignée de lumière, agité par la brise, se déployant triomphalement dans l'orgueil de la victoire, l'oriflamme de Dom Afonso Henriques s'éleva lentement, les cinq écussons du Portugal, merde alors » (p.41)

<sup>12</sup> TD: «El-rei, cumpridos os trabalhos de agrimensura, encerrou a sessão, de que, para constar, se lavrou a competente acta, e Raimundo Silva regressou a casa» (p.222)

TA: « Les travaux d'arpentage achevés, le roi clôtura la séance dont un procès-verbal fut établi afin qu'il en demeurât une trace, et Raimundo Silva rentra » (pp. 210-220)

TD : (...) a Pensão Casa Oliveira Bons Quartos da Rua da Padaria, o Restaurante Come Petisca Paga Vai Dar Meia Volta, mesmo ao lado das Portas do Mar, a Cervejaria Arco da Conceição (p.73)

TA: (...) la pension Oliveira Chambres Confortables dans la rue de la Padaria, le restaurant Casse la Croûte Paye et Va Faire un Tour juste à côté des Portes de la Mer, la brasserie Arc de la Conception (p.74)

Antoine Berman (2005 : 291) signale une tendance, dans la traduction en général, à uniformiser le langage, à remplacer des formes discursives spécifiques (jeux de mots, marques spécifiques de niveaux de langue différents) par la langue standard. Cette tendance est souvent responsable de l'effacement des pastiches. La traduction des pastiches dans ce roman de Saramago ne suit pas cette tendance : la traductrice assume un rôle créatif et crée un discours aussi marqué que celui du texte source. L'exemple ci-dessus le montre bien : pour créer le nom du restaurant « Casse la Croûte Paye et Va Faire un Tour », elle a eu recours à un langage familier, voire argotique et a fait preuve d'un esprit ludique qui mime celui du texte portugais. Son intervention dans le texte permet au lecteur français de jouir des pastiches dans des conditions similaires à celles dont dispose le lecteur portugais.

Pour ce qui est de Jean Echenoz, son œuvre est peu connue au Portugal. Il a écrit 13 romans, dont seulement quatre sont traduits en portugais<sup>13</sup>, par trois traducteurs différents. Manuela Torres a été chargée de traduire *Je m'en vais* en 2000.

Comme Saramago, Echenoz fait un usage fréquent et ludique de l'intertextualité, ayant souvent recours à des citations cachées et parfois réécrites. Dans *Je m'en vais*, celles-ci sont au nombre de trois et elles portent sur *Ubu roi* d'Alfred Jarry<sup>14</sup>, *Murphy* de Beckett<sup>15</sup> et *L'éducation sentimentale* de Gustave Flaubert. La traduction de la citation de Flaubert mérite une analyse plus attentive :

Source : Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. (p.491)

---

<sup>13</sup> Bien que huit soient traduits en anglais, dix en espagnol, dix en allemand et dix en italien.

<sup>14</sup> Source : « Tous se tordent, la brise fraîchit. »(Jarry, 1962 : 491)

TD : « Tous deux se tordent, la brise fraîchit. » (p.210)

TA: «Torcem-se de riso, a brisa arrefece.» (p.148)

<sup>15</sup> Source : « Le soleil brillait, n'ayant pas d'alternative, sur le rien de neuf » (Beckett, 1947 : p.7)

TD : « Les jours s'écouleraient ensuite, faute d'alternative, dans l'ordre habituel » (Flaubert, 1983 : 236)

TA : «Depois, por falta de alternativa, os dias suceder-se-iam na sua ordem natural.» (p.167)

TD : Il connaît la mélancolie des restauroutes, les réveils acides des chambres d'hôtels pas encore chauffées, l'étourdissement des zones rurales et des chantiers, l'amertume des sympathies impossibles. (p.196)

TC : Experimenta a melancolia dos restaurantes da auto-estrada, os despertares amargos em quartos de hotel sem aquecimento, a tristeza das simpatias impossíveis. (p.137)

La citation de Flaubert a été réécrite par Echenoz qui y a introduit des éléments typiques de la vie contemporaine. L'auteur en a retenu quelques vocables qui déterminent son sens et sa structure syntaxique (la phrase consiste en une énumération comprenant quatre éléments). La version portugaise consiste en une traduction plus ou moins littérale. Ceci dit, une partie de la citation disparaît dans la traduction, ce qui est d'autant plus grave que c'est dans la structure quadripartite de la phrase que réside sa spécificité.

Les auteurs des ouvrages cités par Echenoz sont connus, même du public portugais. Ceci dit, les phrases ont été profondément réécrites, ce qui rend leur identification très difficile. En France, Echenoz a justifié l'usage qu'il fait des citations dans des entretiens (après avoir été accusé de plagiat par un lecteur plus attentif que les autres)<sup>16</sup>. Le lecteur de la version portugaise n'aura accès à cette information que s'il a étudié l'œuvre de l'auteur, mais, dans ce cas, il aurait tendance à lire le texte en français. La stratégie de traduction choisie pour les citations dans la version portugaise a été celle qui prévalait au long du roman : intervenir le moins possible dans le texte – *Vou-me embora* n'a d'ailleurs aucune note du traducteur – ce qui rend l'identification des citations cachées presque impossible pour le lecteur de la traduction portugaise.

Dans le roman d'Echenoz, il y a aussi deux citations d'*Un An*, l'ouvrage publié par l'auteur avant *Je m'en vais*. L'auto-citation n'y est qu'un détail dans le vaste rapport intratextuel qui associe ces deux livres, puisque *Je m'en vais* reprend l'histoire racontée dans *Un An*. Ces citations appartiennent à deux des trois épisodes que les deux romans partagent. Les phrases citées dans *Je m'en vais* ont en commun le fait d'être des reproductions, au discours indirect, des mots prononcés par les personnages. Aussi subissent-elles, dans le passage d'un roman à l'autre, de légères transformations :

---

<sup>16</sup> « Il était évident pour moi que les lecteurs qui tomberaient dessus percevraient immédiatement ce jeu avec le texte de référence : qu'il s'agissait d'un clin d'œil, d'un signe d'amitié allusif, d'une forme discrète d'hommage. Or, il se trouve que le journal *Le Monde*, après la sortie du roman, a publié une lettre de lecteur me soupçonnant à l'évidence d'avoir plagié Flaubert, au mépris des règles les plus élémentaires de la propriété intellectuelle, littéraire et artistique... C'était pourtant un hommage public, qui n'avait rien de dissimulé, et qui portait sur un passage quand même extrêmement connu... » (Biasi, 2001 : 54s)

Source : Vous allez vers Toulouse? fit une voix d'homme. (Echenoz, 1997 : 70)

TD : Vous allez sur Toulouse? lui demande Baumgartner. (p.194)

TA : Vai a Tolosa ?, pergunta Baumgartner. (p.136)

Source : Je vous laisse un instant, dit Hélène. (Echenoz, 1997 : 111)

TD : – je vous laisse un instant, dit Hélène – (p.244)

TA : – venho já, diz Hélène – (p.172)

Echenoz dévoile ces citations intratextuelles dans des entretiens, ce qui facilite la tâche du lecteur averti en France. Dans la version portugaise il n'y a aucune intervention de la part de la traductrice dans le texte et, bien qu'*Un an* soit traduit en portugais, il semble difficile que le lecteur s'aperçoive de ce rapport entre les deux romans.

Dans *Je m'en vais*, il y a aussi un très grand nombre de pastiches, portant sur un très grand nombre de registres linguistiques : à part les pastiches de langages techniques (pp.13, 18, 45, 53), il y en a du parlé typique du monde de l'art (pp. 24-25, 41-42) et de la médecine (pp.58, 184), du discours critique (p.62), de l'épithète (p.139), d'une annonce de concours de légumes (pp.191-192) et du discours météorologique (p.192)<sup>17</sup>. En général, la traduction portugaise n'efface pas les traits de langue caricaturés par le pastiche. Ceux-ci deviennent, cependant, moins humoristiques, moins caricaturaux. Le pastiche du concours de légumes en est un bon exemple. Echenoz avoue, dans un entretien, avoir effectivement lu une affiche très amusante, qu'il a décidé d'utiliser dans son roman<sup>18</sup>. L'affiche que le personnage lit en français est écrite dans un langage informel, tandis qu'en portugais le registre est plutôt formel : l'on y annonce un concours de « gros légumes » qui « seront jugés sur poids et

---

<sup>17</sup> Étant donné le grand nombre de pastiches que l'on peut trouver dans ce roman, un seul exemple et sa traduction seront présentés ici, celui du concours de légumes :

TD : « CONCOURS DE GROS LÉGUMES : 8h-11h, Inscriptions des Légumes. 11h-12h30, Opérations du jury. 17h, Remises des Prix et Vin d'honneur. Peuvent concourir : Poireau, Salade, Chou cabus, Chou de Milan, Chou-fleur, Chou rouge, Tomate, Melon, Potiron, Courgette, Betterave rouge, Carotte rouge, Céleri-rave, Chou-navet & Chou-rave, Navet & Rave, Radis d'hiver, Pomme de terre, Betterave fourragère, Carotte fourragère, Maïs, Ail, Oignon. Concours ouvert à tous les jardiniers. Pas plus de neuf légumes par jardinier. Un spécimen par légume. A présenter avec feuilles, tiges et racines si possible. Ils seront jugés sur poids et aspect » (p.191s)

TA : « CONCURSO DE LEGUMES DE GRANDES DIMENSÕES : 8h-11h, Inscrição dos legumes. 11h-12h30, Avaliação do júri. 17h, Entrega dos prémios e beberete. Podem concorrer : alho-porro, repolho, couve-flor, couve milanesa, couve rouxa, tomate, abóbora, abóbora-menina, abóbora-cabaça, pimento, beterraba, cenoura, aipo, nabo, rabanete, batata, milho, alho, cebola. Concurso aberto a todos os horticultores. Máximo de nove legumes por concorrente. Um espécimen por legume, a apresentar com folhas, caules e raízes, se possível. Serão avaliados em função do peso e do aspecto » (p.134s)

<sup>18</sup> « Parfois même la réalité en fait trop, il faut la calmer un peu, page 191 je donne le règlement d'un concours "de" gros légumes, j'avais lu cela dans la Creuse, l'affiche annonçait le concours "des" gros légumes, c'était exagéré. » (Harang, 1999 : 5)

aspect » en français, et un concours de « legumes de grandes dimensões » qui « serão avaliados em função do peso e do aspecto », en portugais. En outre, la version française liste vingt-trois légumes aux noms très spécifiques tandis que la traduction n'en indique que dix-neuf, aux noms simplifiés (les « carottes fourragères » deviennent tout simplement des « cenouras », par exemple). Enfin, le sens de l'expression « grosse légume » (qui sert à désigner, dans un langage plutôt familier, une personnalité influente) et l'effet humoristique qui en découle disparaît totalement dans la version portugaise du roman.

### **Renvois intertextuels et stratégies de traduction**

L'usage que les romanciers contemporains font de l'intertextualité inclut des renvois explicites et des renvois implicites à d'autres auteurs et à d'autres textes. Les premiers ne posent pas vraiment de grands problèmes de traduction, puisque l'on peut faire une liste des noms d'auteurs ou des titres d'ouvrages dans une autre langue et que, comme presque tout le monde a désormais accès à Internet, le lecteur pourra faire une recherche rapide et découvrir des informations là-dessus.

Les renvois implicites, par contre, ne seront reconnus que par un lecteur qui connaisse très bien la littérature et la culture de départ. D'ailleurs, même pour ce lecteur, l'identification des renvois intertextuels est souvent difficile, puisque certains procédés intertextuels sont cachés dans le texte (ce qui exige une lecture très attentive) et renvoient parfois à des phrases spécifiques d'un autre texte (ce qui présuppose des connaissances culturelles presque spécialisées). Pour jouir de cette caractéristique du texte, ce lecteur devrait aussi avoir le goût du jeu intellectuel, du plaisir à chercher, à découvrir et à interpréter le renvoi que le romancier a créé à son égard. Sa récompense est une sensation de plus grande complicité avec l'auteur, cet être traditionnellement inaccessible.

Pour ce qui est des traductions analysées ci-dessus, il semble que les deux romans sont moins ludiques dans leur approche de l'intertextualité dans leur version traduite que dans la version de départ. Ainsi, le jeu intertextuel ayant pour base les citations cachées disparaît dans les versions traduites tant du roman de Saramago que de celui d'Echenoz. La citation cachée semble être le procédé intertextuel qui résiste le plus à la traduction, celui pour lequel il n'y a pas de solution de traduction idéale.

Les deux traductrices ont aussi adopté des solutions de traduction semblables lors de la traduction de pastiches, créant de nouveaux pastiches dans la langue d'arrivée (bien que les pastiches de *Vou-me embora* soient un peu plus formels que leur version française). Il s'agit

d'un procédé dont la traduction demande une attitude plus créative de la part du traducteur, mais qui permet de maintenir le jeu intertextuel.

Les stratégies adoptées par les deux traductrices lors de la traduction d'allusions et de citations intratextuelles diffèrent d'un roman à l'autre. Dans celui de Saramago, la traductrice dénonce la présence de (deux des trois) renvois intratextuels, annulant de la sorte le jeu intertextuel, mais s'assurant que le rapport entre les deux romans est visible et que le lecteur s'aperçoit que le jeu intertextuel est une caractéristique du texte de Saramago. La traductrice d'Echenoz n'est pas intervenue dans le texte et le jeu intertextuel s'est perdu.

L'analyse de ces exemples permet aussi de conclure que la traductrice de la version française intervient plus dans le texte de Saramago que celle de la version portugaise n'intervient dans le roman d'Echenoz. Or, cela semble être dû à une tendance des traducteurs portugais, signalée par Jorge Almeida e Pinho (2006 :176), à privilégier la « fidélité » au texte original et aux intentions de l'auteur. Cette notion de fidélité a toujours été au centre des discussions et des réflexions sur la traduction. Des siècles de critique des traductions parce qu'elles s'écartent trop de l'original et des traducteurs parce qu'ils interviennent trop dans les textes, laisse des traces dans ce que le lecteur espère d'une traduction et ce qu'un éditeur exige de son traducteur. Ce présupposé qu'il y a un texte original et un texte secondaire, un auteur-créateur et un traducteur-reproducteur, peut détruire l'équilibre du rapport entre traducteur et texte, et déterminer les stratégies auxquelles le traducteur aura le plus fréquemment recours et qui auront tendance à être plutôt proches de la traduction littérale. Celle-ci a été considérée, pendant des siècles, par les auteurs et les théoriciens, comme la plus adéquate, la plus « fidèle ». Elle n'est cependant pas celle qui s'adapte le mieux à la traduction des jeux intertextuels typiques du roman contemporain, qui demande du traducteur une attitude aussi créative et ludique que celle de l'auteur.

## Bibliographie

- BAKHTINE, M. (1970). *La Poétique de Dostoievsky*. Paris : Seuil.
- BECKETT, S. (1947). *Murphy*. Paris : Editions de Minuit.
- BERMAN, Antoine (2000). "Translation and the trials of the foreign" In: VENUTI, Lawrence, ed., *The translation studies reader*. London/New York: Routledge, 284-297.
- BIASI P.-M. (2001). « Jean Echenoz : 'Flaubert m'inspire une affection absolue' » In : *Magazine Littéraire*, septembre 2001, 53-56.
- BLOOM, H. (1975). *The Anxiety of influence*. London: Oxford University Press.
- CAMÕES, L. V. (1842). *Les Lusíades, poème de Camoens, traduit en vers par F. Ragon*. « Infosphère » <URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5849359g>> [consulté le 27/II/2011].
- CAMÕES, L. V. (1931). *Les Lusíades de Luiz de Camoens* (Traduction de J.-J.-J. Millié) Collection Lumen Animi. « Infosphère » <URL: <http://purl.pt/14465>> [consulté le 27/II/2011].
- CAMÕES, L. V. (1943). *Os Lusíadas*. Porto: Ed Domingos Barreira, 4. ed..
- ECHENOZ, J. (1999). *Je m'en vais*. Paris : Minuit.
- ECHENOZ, J. (2000). *Vou-me embora*. Lisboa: Terramar.
- ECHENOZ, J. (1997). *Un An*. Paris : Minuit.
- ECO, U. (1989). *Lector in fabula*. Paris : Grasset.
- ECO, U. (2007). *Dire presque la même chose, expériences de traduction*. Paris : Grasset et Fasquelles.
- FLAUBERT, G. (1983). *L'Education sentimentale*. Paris : Le Livre de Poche.
- GENETTE, G. (1992). *Palimpsestes*. Paris : Seuil.
- HARANG, J.-B. (1999). « La réalité en fait trop, il faut la calmer » In : *Libération*, 16 septembre 1999, 3-6 « Infosphère » <URL: <http://www.liberation.fr/livres/99sept/0916echenoz.html>> [consulté le 11/I/2001].
- JARRY, A. (1962). « Ubu Roi » In : *Tout Ubu*. Paris : Le Livre de Poche.
- KRISTEVA, J. (1978). *Sémiotique. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.
- LOPES, Fernão (1897-1898). *Crónica de El-Rei D. João I*. Lisboa: Escriptorio. « Infosphère » URL: <<http://purl.pt/416>> [consulté le 27/II/2011]
- PINHO, Jorge Almeida e (2006). *O escritor invisível. A tradução tal como é vista pelos tradutores portugueses*. Matosinhos: Quidnovi.
- SARAMAGO, J. (1989). *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, J. (1992). *Histoire du siège de Lisbonne*. (Traduit par Geneviève Liebrich) Paris : Éditions du Seuil.
- Soeiro Pereira Gomes (1962). *Esteiros*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Thomaz Ribeiro (1862) *D. Jayme ou a dominação de Castella*. Lisboa: Typographia da sociedade typographica Franco-Portuguesa. « Infosphère » URL:

<<http://www.archive.org/stream/djaymeouadomina00ribegoog#page/n11/mode/2up>> [consulté le 27/II/2011].

VENUTI, Lawrence (1995). *The translator's invisibility*. Londres, Nova Iorque: Routledge.

## CLAUDEL : TRADUIRE, ECRIRE, PRIER

Pauline Galli  
Université Paris VIII  
galli.pauline@gmail.com

**Résumé :** Paul Claudel, dès le début de sa carrière d'écrivain, double sa création d'un travail de traduction littéraire qui l'accompagne durant de longues années. Les deux principaux textes sur lesquels il travaille sont très différents : les *Psaumes* bibliques et l'*Orestie* d'Eschyle. Cet écart culturel régissant ces choix de traductions sont, selon nous, révélateurs d'une conception de l'écriture. Il s'agit d'apprécier, dans chacun des cas, la part de création que s'accorde Claudel dans son travail de traduction, mais également d'envisager des liens entre ces traductions et sa propre œuvre poétique et dramaturgique. En définitive, chez le fervent chrétien qu'est Claudel, écriture et traduction se rejoignent autour d'un troisième terme, en apparence surprenant : la prière, considérée comme l'expression pure et spontanée de l'intériorité du sujet.

**Mots-clés :** Claudel – traduction – Eschyle – *Psaumes* – prière.

**Abstract:** Since the very beginning of his career as a poet, Paul Claudel's creation goes with a translation work, which accompanies it over many years. The two main texts on which he works are very different: the biblical Psalms and Aeschylus' *Oresteia*. This cultural gap between Claudel's choices of translation reveals a peculiar conception of writing. We will study, in each case, the part Claudel gives to creation in his translation works, but it also may be interesting to think about the links between these translations and Claudel's own poetic and dramatic work. Eventually, as Claudel is a fervent Christian, writing and translation are linked by a third notion, possibly surprising: prayer, considered as the pure and spontaneous expression of individual inwardness.

**Keywords :** Claudel – translation – Aeschylus – Psalms – prayer.

Le tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles voit de nombreux poètes et écrivains s'essayer à l'exercice de la traduction littéraire. Si bien d'autres au fil des siècles avaient déjà cumulé ces deux activités, il semble que l'on assiste, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à un regain, ou du moins à une légère inflexion dans la pratique conjointe de l'écriture et de la traduction. Influencés par les théories des romantiques allemands, les traducteurs français réfléchissent à leur tour à leur pratique, et, Baudelaire ayant proposé une version française des nouvelles de Poe, la traduction n'apparaît plus désormais comme une activité annexe, à la limite anecdotique, mais comme un travail à part entière, appartenant de plein droit à l'œuvre du traducteur. Il existe donc une œuvre du traducteur, spécifique, qui, lorsque celui-ci s'avère être écrivain, se confond avec sa propre création, et s'ajoute à sa bibliographie.

C'est ici au cas de Paul Claudel que nous souhaitons réfléchir. Comme bien des poètes et écrivains de son époque, Paul Claudel se livre à une activité de traducteur conséquente. Sa carrière d'écrivain est d'ailleurs comme encadrée par deux entreprises de traductions majeures : celle de l'*Orestie* d'Eschyle, et celle des *Psaumes* bibliques. En effet, lorsqu'il entreprend de traduire la trilogie d'Eschyle, en 1892, il n'est âgé que de vingt-deux ans, et sa carrière d'écrivain est tout juste entamée. Sa traduction des *Psaumes*, elle, date de la fin des années 1940, à une époque où, au contraire, la parole du poète se tarit peu à peu. Entre ces deux grands travaux de traduction se déploie l'ensemble de l'œuvre claudélienne, particulièrement prolifique, et constellée de traductions de moindre importance (dans la mesure où elles sont souvent partielles), mais témoignant néanmoins de l'importance aux yeux de Claudel de cet exercice. En effet, après avoir terminé de traduire la trilogie eschyléenne (de 1892 à 1895, il traduit l'*Agamemnon*, puis, de 1913 à 1916, les *Choéphores* et les *Euménides*), il travaille également sur quelques poètes de langue anglaise : des textes de Coventry Patmore, poète comme lui converti au catholicisme (entre 1901 et 1911), « Leonainie » d'Edgar Poe (en 1905), un poème de Thomas Lovell Beddoes (en 1930), ainsi qu'un poème de Sir Philip Sidney (en 1944). A ces travaux, nous pouvons ajouter le recueil de *Doidoitzu* (courts poèmes japonais), composé en 1936, en partie traduit du japonais. Il est donc frappant de constater la coexistence permanente de la création – poétique, dramaturgique, critique – et de la traduction chez notre auteur. Tout se passe comme si l'œuvre se déployait en deux réseaux parallèles : la traduction, d'une part, la création poétique et dramaturgique – qui s'accompagne de nombreux essais théoriques – d'autre part. Il apparaît dès lors inconcevable de dissocier ces deux réseaux.

C'est cette coïncidence des productions – traduction et création – que nous souhaitons interroger, en fondant notre réflexion tout particulièrement sur les deux grandes traductions

qui, en quelque sorte, constituent l'orée et le terme de la carrière de Claudel : celle d'Eschyle et celle des *Psaumes*. L'étude de ces traductions nous semble éloquente tout d'abord en raison de l'importance symbolique de ces œuvres – et de ce que révèle un tel choix – mais également car l'unité de l'œuvre de Claudel se construit en dépit de l'apparence radicalement hétéroclite de ce choix. Il s'agira donc de comprendre où se situe cette unité créative, afin peut-être de remettre en question l'idée même d'unité d'une œuvre, au profit de la notion d'ouverture à l'autre.

## À L'AURORE : ESCHYLE

Commençons par évoquer la traduction proposée par Claudel de l'*Orestie* d'Eschyle. Notre objet n'est pas ici de revenir en détail sur cette traduction. Elle a d'ailleurs été étudiée très précisément par Pascale Alexandre-Bergues à qui nous nous référerons le cas échéant. L'examen minutieux de la traduction de Claudel montre en effet une différence de traitement entre le premier volet de la trilogie – traduit avant les autres – et les deux derniers volets. Mais cet écart, que l'on peut constater dans le détail du texte, Claudel l'a lui-même exprimé en expliquant ses intentions. Travailler sur l'*Agamemnon*, en effet, revient pour lui, avant tout à une étude métrique et prosodique : il s'agit d'étudier le vers tragique et lyrique d'Eschyle, les nuances de l'iambe et les complexités du découpage colométrique (les côla sont des éléments rythmiques composés). Toujours selon Claudel, les *Choéphores* et les *Euménides*, elles, correspondent à une recherche non pas d'ordre proprement poétique, mais dramaturgique. C'est d'ailleurs en ces termes que Claudel s'en explique dans sa préface aux *Choéphores* : « Quand j'ai mis en français l'*Agamemnon*, mon objet était surtout l'étude du vers iambique. Ici, j'ai traduit, beaucoup plutôt, en dramaturge, avec vue sur une représentation, peut-être possible par l'aide de la prosodie et de la musique de mon ami Darius Milhaud » (Claudel 1967b : 1319).

Constatons donc dès lors que, de l'aveu de Claudel lui-même, la traduction se présente comme un exercice, au sens propre du terme : il s'agit de s'entraîner comme écrivain, de pratiquer l'écriture, afin de se former. En expliquant concentrer son attention sur un point particulier – le mètre iambique, la mise en scène – Claudel nous livre une vision du traducteur sans aucun lien avec le rôle de passeur que la tradition lui attribue habituellement. Il insiste en effet non pas sur la valeur du texte original, mais sur les avantages procurés par l'étude du texte réclamée par la traduction. Notons d'ailleurs que les points sur lesquels il attire l'attention sont des éléments purement techniques, formels (la métrique et la représentation),

en aucun cas périphériques, mais dénués, du moins en apparence, de toute subjectivité. Si l'on en croit Claudel, celui qui traduit n'a pas pour fin le résultat de la traduction, mais le travail de traduction lui-même. Dès lors, le texte original ne vaut pas en tant que texte à transmettre, il n'est pas tourné vers l'extérieur, vers un lectorat potentiel auquel le traducteur voudrait le faire découvrir ; au contraire, c'est vers le traducteur lui-même qu'il est orienté, et plus précisément vers son œuvre future, sa création à venir.

Cependant, les préoccupations de Claudel, en traduisant, sont en réalité moins réduites qu'il n'y paraît au premier abord. Dans le cas de l'*Agamemnon*, s'il s'agit pour lui d'étudier l'iambe, ce terme, dans la bouche de Claudel, ne correspond pas seulement à une unité métrique parmi d'autres, qu'il souhaiterait étudier dans sa complexité. Au contraire, dans l'ensemble de ses écrits théoriques, l'iambe représente pour Claudel la métrique en général, le Vers, dirait Mallarmé. Claudel parle d'ailleurs dans son *Art poétique* de « l'iambe fondamental de tout langage » (Claudel 1967a : 203), et définit son vers comme « l'haleine intelligible, le membre logique, l'unité sonore constituée par l'iambe ou rapport abstrait du grave et de l'aigu ». Et, plus largement encore, on trouve dans l'*Art poétique* la définition suivante : « La métaphore, l'iambe fondamental ou rapport d'une grave et d'une aigüe, ne se joue pas qu'aux feuilles de nos livres : elle est l'art autochtone employé par tout ce qui naît » (Claudel 1967a : 143). Autrement dit, l'iambe perd sa valeur particulière au profit d'une synonymie approximative – mais cette approximation est de toute évidence volontaire, cultivée – avec les termes de vers, rythme, et même de poésie. L'iambe eschyléen est considéré comme un paradigme poétique, à partir duquel se déploie la pensée claudélienne du vers. La valeur spéculaire de la traduction – traduire pour nourrir sa propre œuvre – se trouble donc quelque peu, et ce n'est pas au nom de son œuvre future que Claudel traduit, semble-t-il, mais dans une perspective réflexive théorique, cherchant à élaborer une véritable poétique, telle qu'on la retrouve d'ailleurs dans l'ensemble de ses essais.

Concernant les *Choéphores* et les *Euménides*, Claudel dit les avoir traduits en changeant de perspective, et en considérant principalement la mise en scène, le potentiel dramaturgique des textes d'Eschyle. Selon ces propos, Claudel cherche à faire acte de metteur en scène plus que de traducteur : il étudie le texte d'Eschyle comme un metteur en scène doit nécessairement examiner de près le texte sur lequel il travaille. Cependant, à lire sa traduction, il apparaît clairement que son rôle va bien au-delà de la simple mise en scène : Claudel opère des choix, prend des libertés, ajoute sa propre façon à celle d'Eschyle, non en imposant son style à la place du texte antique, mais en traduisant à sa manière, en se signalant comme traducteur par des choix, qui peuvent concerner par exemple, la métrique, l'onomastique, la

plastique du vers, comme l'a montré Pascale Alexandre-Bergues. En cela, il se distingue nettement des traductions déjà existantes d'Eschyle. Là encore, il s'agit de principes en lien direct avec sa propre écriture théâtrale, dont les grands textes sont contemporains de cette traduction. L'étude de la mise en scène elle-même est en réalité orientée vers sa propre pratique de dramaturge. C'est d'ailleurs pourquoi ce travail sur l'*Orestie* est avant tout orienté vers une représentation, qui sera, nécessairement et en dépit d'Eschyle, l'œuvre de Claudel. La grande majorité des notes accompagnant cette traduction portent d'ailleurs sur la mise en scène, que Claudel entend orienter à sa façon. Ainsi, sa traduction ne peut pas être réduite à une simple opération herméneutique, mais est en permanence rattachée à la création et même en fait partie, comme en atteste leur insertion au sein des *Œuvres théâtrales* complètes publiées par Gallimard dans la collection de la Bibliothèque de la Pléiade. Ranger l'*Orestie* d'Eschyle au rang des œuvres théâtrales claudéliennes ne revient absolument pas à nier l'autorité du dramaturge grec, mais, au contraire, consiste à revendiquer la traduction comme création. Certes, elle ne peut en aucun cas appartenir à la même catégorie que le reste de l'œuvre de Claudel, mais la distinction entre ces deux types de création n'est pas de hiérarchie. Claudel lui-même prisait d'ailleurs la traduction comme un exercice particulièrement formateur et dont les effets bénéfiques sur la création étaient nécessaires. L'estime accordée à la traduction se double d'ailleurs d'une véritable foi en la valeur littéraire fondamentale de l'Antiquité, grecque en particulier, affirmée en ces termes en 1912 – l'année précédant la reprise de la traduction de l'*Orestie* – dans une lettre à Gide :

La grande raison de l'infériorité croissante de notre littérature est l'ignorance. On a sur le talent les idées qui régnaient dans la science avant Pasteur sur la génération spontanée. En réalité rien ne naît de rien. Le talent ou le génie est un moût spécial qui ne se remplace pas quand il est épuisé et qui se transmet par une espèce d'inoculation. Il faut reprendre contact avec notre patrimoine hellénique, aussi magnifique du point de vue de la pensée que de l'art (...). Je crois qu'une des raisons incontestables de la supériorité de la poésie anglaise, au dernier siècle, est la connaissance supérieure que nos voisins ont toujours eue du grec. (Claudel – Gide 1949 : 198)

La connaissance, l'intimité même avec les textes antiques, ne garantit pas la création poétique, mais la permet, la rend possible. Elle constitue une condition indispensable à la création. Plus spécialement, Claudel fait référence au travail de traduction des œuvres antiques, qui constitue selon lui un exercice particulièrement fécond pour tout apprenti-poète. Cette opinion se fonde sur le constat que nombre de poètes se sont prêtés à cet exercice :

On a beau dire, les études classiques que les Américains méprisent, sont un vigoureux appoint pour les lettres.

Pour savoir écrire, il faut savoir discipliner son esprit. Richepin, Bouchor reviennent à l'art classique (...).

Aussi les Anglais sont-ils nos maîtres dans l'art d'écrire. Ils se souviennent peu du style et de la forme, ils pensent justement qu'à une idée claire, le style vient tout seul. Et ils ont des idées claires parce qu'ils ont beaucoup travaillé le latin et le grec, lu d'un bout à l'autre Homère, Pindare, Thucydide, tourné nombre de *vulgus* et confectionné des vers anapestiques. (*apud* Champion 1927 : 160)

La traduction de la trilogie eschyléenne revient donc également – mais ne peut être réduite – à un exercice d'humanités nécessaire à tout écrivain. Revenir aux origines de la création littéraire occidentale est une condition sans laquelle toute création est impossible – ou du moins imparfaite. La traduction offre un moyen d'approfondir cette relation à l'Antiquité, d'en étudier l'intimité, d'en disséquer les effets – car Claudel, en bon disciple de Poe, pense la poésie en termes d'effets à produire. Sa version de l'*Orestie* prend moins en compte la valeur grammaticale des vers que l'effet général suscité par leur musique, l'émotion déclenchée chez le spectateur, parfois totalement indépendants, selon Claudel, du sens des phrases. Traduire Eschyle, c'est écrire *sur* et *à travers* Eschyle, être à la fois créateur et lecteur, et, par cette position de lucidité exacerbée, tenter de pénétrer les secrets de l'écriture tant admirée.

Sur le plan symbolique, en effet, la trilogie d'Eschyle est investie d'une valeur toute particulière aux yeux de Claudel. L'initiative de cette traduction ne revient pourtant pas à Claudel lui-même, mais à Marcel Schwob, camarade de lycée et ami intime, qui lui souffla l'idée de cette besogne après lui avoir fait découvrir et partager le théâtre d'Eschyle. Chez le tragique grec, Claudel trouve une singularité tout à fait signifiante qui le touche et influencera incontestablement le reste de son œuvre.

Eschyle, en effet, fait partie des quelques auteurs antiques qui n'ont de classique que l'étiquette, et dont nous ne savons plus guère goûter, en grec, l'extravagance. Aristophane, dans *Les Grenouilles*, décrit Eschyle, à travers la bouche (jalouse) d'Euripide, comme un « poète au langage hautain, à la bouche sans frein, sans règle, sans mesure, emportée, pleine d'entassements emphatiques ». C'est dire si la langue d'Eschyle est loin d'être classique : son vers est hardi, impétueux, travaillé avec violence, ses images sont audacieuses, ce qui lui vaut d'ailleurs d'être qualifié par Nietzsche de « seigneur dionysiaque » dans la *Naissance de la*

*tragédie*. C'est sans aucun doute cette singularité du père de la tragédie grecque qui a attiré Claudel, dont la langue fourmille également d'audaces et d'innovations, soit que le grec d'Eschyle ait influencé le jeune poète au point de lui servir de modèle, soit que celui-ci ait reconnu en son maître un véritable *alter ego* antique, guidé par des affinités électives déterminantes pour le reste de son œuvre. Il est également nécessaire de souligner la valeur emblématique d'Eschyle, en tant que père de la dramaturgie grecque – et par là même, de la dramaturgie occidentale. L'étude approfondie de l'origine du drame est aux yeux de Claudel non pas une étape préliminaire indispensable, une compétence à acquérir, mais une partie indissociable de sa propre création dramatique. Il ne s'agit pas uniquement de penser les textes en termes de temporalité, d'influence, d'intertextualité, mais dans une convergence globale vers la création. La traduction, à ce titre, est emblématique de cette abolition de la temporalité, en ce qu'elle rassemble, dans le même geste créateur, lecture et écriture, et redonne à l'extrême passé la fraîcheur du contemporain.

#### AU CRÉPUSCULE : LES *PSAUMES*

Le plan symbolique est également fortement investi lorsque, en 1940, Claudel se lance dans une traduction des *Psaumes*. Ce choix s'intègre parfaitement à l'image d'un Claudel fervent catholique, ayant une excellente connaissance des textes bibliques, qu'il fréquente assidûment. Notons avant toute chose que les *Psaumes* font partie de l'Ancien Testament, et, plus précisément, de la section des « livres poétiques », aux côtés, par exemple, du *Cantique des Cantiques*, dont Claudel fournit par ailleurs une traduction littérale, à l'occasion d'une entreprise exégétique (*Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques*, Egloff, 1948). Cette traduction des *Psaumes* fut publiée en différents recueils : *Prière pour les Paralysés* suivie des *Quinze Psaumes graduels* (paru aux éditions Horizons de France en 1944), *Les Sept Psaumes de la Pénitence* (parus au Seuil en 1945), et enfin *Paul Claudel répond les Psaumes* (paru aux éditions Ides et Calendes en 1948). Notons également, pour ne pas négliger les fondements de ce travail, que Claudel n'a pas traduit à partir du texte original, mais que son modèle est le texte de la Vulgate, en latin, établi par Saint Jérôme au début du Ve siècle de notre ère. Il s'agit donc, à proprement parler, d'une traduction de traduction, qui se fait à partir du latin, que Claudel maîtrise parfaitement par la formation scolaire classique qu'il a reçue.

En définitive, la situation de traduction diffère d'emblée très largement de celle de la traduction d'Eschyle : nous sommes tout d'abord face à un texte anonyme, sans auteur avéré,

qui prend pour original un texte qui lui-même est déjà une traduction, ce qui revient à ériger cette traduction au rang de modèle, d'original, d'œuvre donc. De plus, le travail de traduction de Claudel semble d'emblée assimilé à sa propre œuvre, comme l'indiquent les titres des différentes éditions que nous venons d'évoquer et qui, à cet égard, s'avèrent tout particulièrement éloquents. De fait, alors que la trilogie d'Eschyle conservait les titres originaux des œuvres qui la composent, ici, Claudel semble davantage s'appropriier ces textes : les premiers titres (*Prière pour les Paralysés* suivi de *Quinze Psaumes graduels*, *Les Sept Psaumes de la Pénitence*) sont relativement neutres, puisque les psaumes « graduels » désignent un groupement de psaumes (119 à 133). Le dernier titre, en revanche, connote une présence forte du traducteur : intituler sa traduction *Paul Claudel répond les Psaumes* revient à affirmer sa présence en tant qu'auteur. Pour un poète reconnu comme l'est Claudel dans les années 1940, c'est également profiter de son autorité de poète – et de poète chrétien – pour légitimer cette entreprise. Affirmer une auctorialité est d'autant plus significatif ici qu'il s'agit, comme nous l'avons dit, d'un texte à l'origine anonyme. C'est rompre cet anonymat que d'inscrire sa personnalité – religieuse et poétique, politique presque – dans le titre de sa traduction, tout comme le fait même de donner un titre, de proposer un titre, quel qu'il soit, est un acte éditorial marqué, un choix qui cherche à faire sens, dans le cadre d'un travail de traduction. Il s'agit nécessairement de se démarquer de la neutralité prétendue que réclame l'activité du traducteur.

Cependant, à étudier précisément ce titre, la situation se révèle plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord. Le verbe « répondre », dans la phrase « Paul Claudel répond les *Psaumes* », est employé au sens d'un dérivé du substantif « répons », qui désigne un chant exécuté dans les offices de l'Église catholique. Comme le dit Claudel lui-même, « on répond la messe. Et alors moi, pourquoi est-ce que je ne répondrais pas les *Psaumes* ? » (Claudel 1966 : 13). Il s'agit donc d'inscrire l'oralité au cœur de ces textes, et, en quelque sorte, en intitulant ainsi cette traduction, de tâcher d'incarner ce texte sans auteur, en lui donnant un souffle particulier, au sens propre, l'haleine de celui qui le *répond*. Dès lors, comme le souligne Meschonnic, la traduction claudélienne est « une physique, une violence du traduire, une corporalisation de l'écriture, qui déborde le souci du beau comme celui de l'exactitude » (Meschonnic 1993 : 423). Il semble donc y avoir rupture, dans ce cas, entre traduction et écriture, puisqu'il ne s'agit pas, comme c'était le cas pour Eschyle, d'une étude rigoureuse du texte visant à en produire un double fidèle, mais, au contraire, les *Psaumes* claudéliens semblent se caractériser par un investissement émotionnel si fort que l'écrivain en Claudel se tait, au profit de la seule figure de chrétien. Le psaume, texte anonyme, se voit approprié par

celui qui le répond et en devient comme l'auteur. C'est du moins ce que semble suggérer Claudel lorsque, dans son commentaire du psaume XXIII, à travers une citation de Cassius, l'un des pères de l'Église, il évoque ainsi les psaumes :

Le serviteur de Dieu se pénétrera tellement des sentiments exprimés dans les *Psaumes* qu'il ne paraîtra plus les réciter de mémoire, mais les composer lui-même comme une prière qui sort du fond de son cœur (...) En éprouvant nous-mêmes dans notre cœur les sentiments qui ont fait composer un psaume, nous en devenons, pour ainsi dire, les auteurs : nous le prévenons plus que nous le suivons, nous en saisissons le sens avant d'en connaître la lettre... (*Apud* Meschonnic, *idem* : 421s).

Cependant, une étude attentive de cette traduction des *Psaumes* – qui n'est pas notre objet ici, c'est pourquoi nous nous appuyerons sur des analyses déjà existantes – montre qu'il est abusif de considérer cette traduction comme une parole dénuée de tout projet, le seul produit de l'enthousiasme, au sens propre du terme : l'accueil de la voix divine en celui qui dit la prière. Il apparaît en effet que les traductions de Claudel constituent un véritable reflet de son œuvre poétique, comme l'a très bien montré Dominique Millet-Gérard. Claudel prend en effet des libertés avec le texte de Saint Jérôme : les ruptures qu'il introduit par rapport au texte latin témoignent non d'une mauvaise compréhension, mais d'un choix délibéré, d'une volonté d'infléchir le sens du texte en fonction de ses propres intérêts, des thèmes qui le touchent le plus – ceux qui, précisément, reviennent dans son œuvre théâtrale et poétique. Dominique Millet-Gérard conclut d'ailleurs son analyse en ces termes : « A la rhétorique du Psalmiste s'est substituée l'exhibition du trophée poétique. Celui-ci (...) se lit comme un *signe* claudélien, une présence silencieuse qui appelle autour d'elle toutes les ondes d'une cohérence. » (Millet-Gérard 1993 : 154).

En définitive, Claudel semble imposer discrètement sa présence poétique en proposant une traduction qui s'apparente plus à une « belle infidèle » qu'à une version scrupuleuse des psaumes destinée à un usage liturgique. Le caractère subjectif, personnel, de ces textes, est évident. Les psaumes étant un texte neutre, que chaque chrétien doit s'approprier dans sa singularité, *répondre* les psaumes, pour Claudel, revenait nécessairement à accomplir cette tâche, en inscrivant sa propre subjectivité, de chrétien et d'écrivain, dans sa traduction.

Chez Claudel, il convient de ne pas distinguer le chrétien du poète : les deux se confondent en une poétique du Verbe qui traverse l'ensemble de ses propos théoriques.

Dominique Millet-Gérard décrit d'ailleurs ainsi ce rapport inextricable du poète et du chrétien, et le conflit noué par Claudel autour de la question de la vocation :

Ce qui fait l'unité des trois [exégète, traducteur et mystique], c'est le poète qui constamment réfléchit en théologien, rapporte le langage humain au modèle du Verbe incréé. C'est pourquoi les *Psaumes* sont un terrain idéal : le plus chargé d'émotion des livres bibliques, le plus intensément lyrique, il est aussi adresse à Dieu en quête d'une réponse. Et il ne fait aucun doute que Claudel (...) attend silencieusement une muette réponse, la contrepartie du « non » de Ligugé, l'acceptation par Dieu de cette autre « vocation », de poète et non de prêtre, qu'il Lui offre et dont il espère justification. (Millet-Gérard 1993 : 160).

Ainsi, nous rejoignons ici la théorie de l'inspiration claudélienne : la poésie est, selon notre poète, le fruit de l'inspiration, qu'il assimile à la Grâce, en précisant bien qu'il existe deux sortes de Grâces : la *gratia gratis dota* (qui concerne les poètes) et la *gratia gratum faciens* (qui concerne les saints). La traduction des *Psaumes* est peut-être pour lui l'occasion de rapprocher ces deux formes, en réconciliant le chrétien avec lui-même grâce à la figure du poète inspiré.

Lorsque l'on considère indépendamment ces deux traductions, sans nécessairement entrer dans leur détail, mais en cherchant à en comprendre le projet, il apparaît clairement qu'un écart réel existe entre ces deux travaux, le premier correspondant à l'étude d'un dramaturge en train de se construire, le second à l'assurance d'un poète à l'apogée de sa carrière. Néanmoins, autant dans l'*Orestie* que dans les *Psaumes*, la traduction est liée à l'expérimentation de pratiques scripturales : il s'agit pour Claudel de chercher sa propre voix, à travers la traduction de modèles radicalement différents. Ces modèles se révèlent d'ailleurs finalement très proches, dans leur symbolique de textes fondateurs, d'origines du Verbe. L'unité de ces deux travaux de traduction semble en fait résider précisément dans leur rapport à l'écriture – à l'Écriture, pourrait-on dire, car écrire revient toujours pour Claudel à dialoguer avec le divin, qu'il s'agisse de traduire un texte biblique ou non.

« C'EST EN CE SENS QUE LA POÉSIE REJOINT LA PRIÈRE »

Ce qui rapproche la traduction de cette conception religieuse de l'écriture, c'est tout d'abord l'idée que la traduction peut être assimilée à une « transsubstantiation », selon les termes de Claudel lui-même. Cette image apparaît en effet lorsqu'il s'exprime sur la

traduction de Tacite par Nicolas Perrot d'Ablancourt, célèbre traducteur du XVIIIe siècle, et le plus grand représentant des « belles infidèles » :

[La traduction de Tacite par Perrot d'Ablancourt] réalise aussi pour moi l'idée que je me fais d'une bonne traduction, qui, pour être exacte doit ne pas être servile, et au contraire tenir un compte infiniment subtil des valeurs, en un mot être une véritable transsubstantiation. (Claudel - Gide 1949 : 172-173).

Appliquer l'image de la transsubstantiation au travail de traduction revient tout d'abord à sacrifier, au sens propre, le texte original, comme essence devant être transmise, mais également la traduction elle-même, car, à l'image de l'eucharistie, elle n'est pas un succédané quelconque de l'original, mais en constitue le symbole, et, à ce titre, a une valeur en soi. L'idée de transsubstantiation connote également le caractère vivant de ce texte transmis par la traduction, la présence d'un souffle. C'est d'ailleurs pourquoi la traduction claudélienne ne se limite jamais à un mot à mot, mais au contraire dépasse la fidélité scrupuleuse, l'hégémonie du sens littéral, au profit d'une recherche de ce que le poète nomme la « vertu animatrice » du texte (Claudel 1991 : 316).

A l'image de la transsubstantiation s'ajoute celle de la prière, que Claudel assimile volontiers à l'écriture : « la poésie rejoint la prière, parce qu'elle dégage des choses leur essence pure qui est de créatures de Dieu et de témoignage à Dieu » (Claudel 1965 : 48s). Claudel utilise d'ailleurs la même métaphore, celle de l'inspiration et de l'expiration, pour désigner la prière et la poésie. La prière est définie en ces termes : « C'est une respiration perpétuelle de J[ésus]-C[hrist] comme notre air spirituel, et puis une expiration et un renvoi de lui-même à Dieu » (Claudel 1968 : 547), tout comme la poésie, sans cesse assimilée au souffle : le vers est défini comme « cette action double, cette respiration par laquelle l'homme absorbe la vie et restitue une parole intelligible » (Claudel 1965 : 32).

On retrouve ici les préoccupations de la traduction claudélienne des psaumes, qui en réalité rejoint celle d'Eschyle sur ce point : il s'agit, pour Claudel, d'inspirer le souffle dramatique eschyléen pour en restituer l'essence. En d'autres termes, comme il *répondait* les *Psaumes*, Claudel *répond* Eschyle. Traduction et écriture se rejoignent donc autour de l'image de la prière, véritable souffle cadencé, dialogue avec le divin – car tout, texte biblique ou création poétique, est inspiré par le divin.

Mais ce *répons* peut-il être mis en rapport avec la demande qu'est la prière, au sens étymologique ? La prière est, tout à la fois, demande et *répons*, un *répons* qui pourrait en fait

être également une réponse, mais à quelle question ? Il ne s'agit pas pour Claudel de réclamer, face à Dieu, de lui demander quelque chose. Néanmoins, fidèle à Mallarmé, Claudel retient la leçon suivante : « Mallarmé est le premier qui se soit placé devant l'extérieur, non pas comme devant un spectacle, ou comme un thème à devoirs français, mais comme devant un texte, avec cette question : *Qu'est-ce que ça veut dire ?* » (Claudel 1967a : 511). La traduction, comme transsubstantiation, c'est-à-dire symbole, fait justement signe vers cette question, que Claudel ne cesse de rappeler, comme modèle de l'attitude à adopter, selon lui, face au monde. A cette question qu'il se pose face aux textes, Claudel *répond* par la traduction. Traduire revient à interroger le texte au plus près, et à répondre à ce questionnement par l'écriture. Qu'est-ce que *ça* – Eschyle ou les *Psaumes* – veut dire ? Claudel réplique par le texte traduit. Voilà ce que *ça* veut dire, voilà l'essence transmise par le fonctionnement symbolique de la transsubstantiation. C'est le mécanisme de la prière qui permet, selon Claudel, d'être en mesure de répondre à cette question : l'inspiration est nécessaire, au poète et au chrétien comme à l'homme, car « il n'y a pas de poète, en effet, qui ne doive inspirer avant de respirer » (Claudel 1965 : 422) : « Ce qui est premier, c'est l'inspiration. C'est elle qui se sert de l'artiste pour arriver à une expression » (*Apud* Millet Gérard 2009 : 274).

La traduction permet en quelque sorte de décomposer le processus d'écriture en exhibant la source de l'inspiration, – bien que la source première soit toujours nécessairement Dieu –, en la contrôlant : Eschyle, tout comme le texte biblique, constituent une base à partir de laquelle le poète doit composer, une inspiration à partir de laquelle son souffle doit se répandre. L'inflexion progressive du travail de traduction de Claudel est, à ce titre, significative : il est en effet très clair qu'en terminant sa carrière par une traduction de la Bible, œuvre sans auteur et comme parole de Dieu lui-même, Claudel propose en quelque sorte une épure du mécanisme de traduction : l'inspiration est directement divine, le texte traduit est une prière, et la traduction proposée, tout comme le discours qui l'accompagne, insistent sur l'inutilité d'une version littérale, et, au contraire, sur l'importance de l'oralité, de la corporéité du poète-traducteur-homme de prière. Poésie, traduction et prière se confondent donc symboliquement dans les Psaumes claudéliens, mais ce syncrétisme était déjà présent dès la traduction d'Eschyle, que Claudel avait d'ailleurs parsemée d'éléments chrétiens tout à fait anachroniques, mais démontrant bien que la traduction est toujours pour Claudel un *répons*, une prière.

Le caractère hétéroclite des traductions de Claudel témoigne en réalité non d'une incohérence, mais, au contraire, d'une unité profonde de la création, autour d'une poétique de

la prière. La cohésion de l'œuvre ne se situe donc pas au niveau thématique, elle n'est pas visible au premier abord, mais se dessine, en observant de plus près les intentions de l'auteur, en examinant les procédés qu'il met en place. Cette unité ne se trouve pas tant chez Claudel lui-même que dans la permanence de ce rapport à Dieu, la constance de cette inspiration qui précède le souffle poétique et qui garantit une cohérence absolue à la création. A ce titre, la traduction joue le rôle de révélateur, en exhibant le fonctionnement double, l'inspiration et l'expiration – à travers le texte double : original et traduction – mais surtout la tension existant entre ces deux pôles, entre ces deux textes, le désir qui est condition de toute création. La prière, comme modèle à la fois de l'écriture et de la traduction, permet de penser cette tension en termes de corporéité, d'oralité, et d'inscrire la subjectivité du poète y compris lorsque, comme c'est le cas de la traduction, le texte semble ne pas lui appartenir en propre. Prier, écrire, traduire, c'est, pour Claudel, parvenir à exprimer cette tension, à la faire sienne, en lui donnant sa voix.

## Bibliographie

CLAUDEL, Paul (1949). *Correspondance Claudel-Gide*, Paris : Gallimard.

CLAUDEL, Paul (1965). *Œuvres en prose*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

CLAUDEL, Paul (1966) *Psaumes*, Traduction 1918-1953, texte établi et annoté par Renée Nantet et Jacques Petit, avant-propos de Pierre Claudel, Desclée de Brouwer.

CLAUDEL, Paul (1967a). *Œuvre poétique*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

CLAUDEL, Paul (1967b). *Théâtre I*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

CLAUDEL, Paul (1968). *Journal I*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

CLAUDEL, Paul (1991). *Supplément aux œuvres complètes II*, Lausanne : L'Âge d'Homme.

ALEXANDRE-BERGUES, Pascale (1997). *Traduction et création. L'Orestie claudélienne*, Paris : Honoré Champion, « Littérature de notre siècle ».

CHAMPION, Pierre (1927). *Marcel Schwob et son temps*, Paris : Grasset.

MESCHONNIC, Henri (1993). « Entre traduire et non traduire – Claudel le psalmiste ». In : *Paul Claudel et la Bible, L'approbation sacrée*, n°94, Paris : Albin Michel, « Question de », 1993, pp.143-148.

MILLET GERARD, Dominique (2009). « Le sens littéral dans l'exégèse claudélienne ». In : *Le sens littéral des écritures*, sous la dir. de Olivier-Thomas Venard, Paris : Cerf, « Lectio Divina ».

MILLET GERARD, Dominique (1993). « Le psautier claudélien ou le 'bel infidèle' ». In : *Paul Claudel et la Bible, L'approbation sacrée*, n°94, Paris : Albin Michel, « Question de », 1993, pp.149-163.

« UNE SAINTE INFIDELITE »

Proposition pour une politique de la traduction à partir d'André du Bouchet.

Paul Laborde  
Université Paris-Sorbonne  
paullaborde@live.fr

Résumé : Le travail de traducteur chez André du Bouchet est en continuité avec celui de poète. En partant de quelques perspectives qu'ouvre sa pratique poétique, nous tenterons de dégager une vision de la traduction qui pourrait éclairer le type de rapport que le poète entretient avec l'altérité de la langue. De là, c'est l'horizon plus vaste de la relation à la poésie qui s'en trouve modifié. Nous espérons donc dégager les conséquences éthiques et politiques au sens large d'une telle posture – notamment en établissant une pensée du *dialogue*. Le concept derridien de *différance*, la sémiotique deleuzienne et la thématique du retournement natal hölderlinien jalonnent notre cheminement de pensée, comme autant de perspectives et d'éclairages.

Mots-clés : *différance* – immanence – perspectivisme – force – altérité.

Abstract: André du Bouchet's work as a translator is in continuity with the one he does as a poet. Starting from some perspectives opened by his poetic practice, we will tempt to bring out a vision of translation that could enlighten the kind of relation the poet maintains with the language alterity. Then, it is the wider horizon of the relationship to poetry which is modified. We hope to underline the ethical and political (in a wide sense) consequences of such a position – notably by establishing a thinking of dialogue. The derridian concept of *différance*, the deleuzian semiotic and the hölderlinian thematic of the native reversal will mark out our course of thinking, like so many perspectives and lightening.

Keywords : *difference* – immanence – perspectivism – force – alterity.

Toute traduction implique une éthique et plus largement encore, une politique. Il y a une manière d'aborder le texte, de le lire, une attitude pour le recevoir, pour l'entendre ; il y a le rapport que l'on tisse avec lui, avec la forme de vie qu'il suppose : deux existences se rencontrent. C'est dans une telle perspective que nous avons souhaité poser ici les bases d'une pensée de la traduction à partir d'André du Bouchet, dont « l'éthique traductologique » nous semble ouvrir l'horizon d'un nouveau type de *dialogue*. Sans chercher à plonger dans les différents débats qu'ont provoqués ses traductions, nous tenterons plus modestement de mettre au jour leur « logique propre », en espérant secrètement peut-être les justifier et leur redonner une pleine légitimité. Nous n'allons donc pas nous pencher sur les textes eux-mêmes, ni procéder à des comparaisons. C'est la singularité du geste que propose du Bouchet que nous avons souhaité souligner pour en mesurer les implications.

Nous avons ressenti une continuité entre son travail de poète et celui de traducteur – les deux trouvant une dynamique commune en une même posture éthique, un même type de relation au monde et à la langue. Aussi, c'est par un croisement des pratiques que nous espérons parvenir à un éclaircissement mutuel. Chaque poète entretenant un rapport singulier avec le langage, il nous apparaissait impossible d'étudier sa posture de traducteur sans d'abord mettre au jour les fondamentaux de cette relation. Ce mode d'approche implique en lui-même un repli, une « réflexion de la lumière » : sa manière de traduire éclaire en retour son rapport au langage et au texte poétique en général. Un aller-retour, une sorte de va-et-vient s'opère donc dans notre travail entre l'activité de traduction et la relation au langage. C'est tout le rapport au texte, à l'autre et à sa parole qui est impliqué – c'est pourquoi nous insistons pour en dégager toute la portée politique.

Trois rencontres jalonnent notre cheminement de pensée : la différ<sup>ance</sup> derridienne, le plan d'immanence deleuzien et le retournement natal de Hölderlin. Il ne s'agit pas de justifier la pratique de traduction d'André du Bouchet par des apports extérieurs, mais plutôt d'en dégager des perspectives et des conséquences. Elles semblent nous permettre de proposer une pensée du signe ouverte à un nouvel horizon de la traduction, un nouveau rapport à l'altérité de la langue.

L'étranger dans/de la langue.

Dans sa mise en place d'une science de l'écriture, Jacques Derrida entend proposer une lecture critique de la métaphysique occidentale entendue comme logocentrisme. Dans *De la grammatologie*, il dégage des exemples marquants de l'histoire de la philosophie qui relègue l'écriture comme un dérivé (néfaste qui plus est) de la parole. Alors que la parole, grâce à la voix, serait au plus proche du signifié comme sens ou comme chose, au plus près de l'âme, le signifiant écrit serait technique et représentatif – il est alors dénigré et sa valeur

ontologique amoindrie. Le logocentrisme implique l'idée de proximité du langage à l'être et l'idée de l'être comme présence. Derrida propose alors un glissement du concept d'écriture qui cesserait de désigner le simple double d'un signifiant plus important, pour *comprendre* le langage. C'est un mouvement qu'il décrit ainsi : « le signifié y fonctionne toujours déjà comme un signifiant. La secondarité qu'on croyait pouvoir réserver à l'écriture affecte tout signifié en général » (Derrida 1967 : 16). Si le rapport de la parole et de l'écriture pose le problème de la *phonè*, du « s'entendre-parler » de la présence à soi du langage d'où découle l'idée de monde à partir de la différence entre l'intérieur et l'extérieur, l'empirique et le transcendantal, le sensible et l'intelligible, il apparaît que le travail derridien offre une vision du langage hors de ce cadre essentiellement dualiste.

A notre sens, la poésie d'André du Bouchet résonne avec cette critique puisqu'elle ne s'inscrit justement pas dans cette tradition phonocentrique et dualiste : il n'est pas un poète de la voix mais un poète de la page, de la typographie, de l'inscription. Ce n'est pas dire qu'il ne donne aucune importance à la matérialité sonore du langage. Seulement celle-ci n'est plus envisagée comme l'extériorisation plus ou moins fidèle d'une intériorité mais comme une réalité propre et indépendante du « sujet d'énonciation ». La *phonè* est traditionnellement entendue comme ce qui produit le sens, ce qui le rassemble au cœur du logos – tandis que le sens produit par l'écriture d'André du Bouchet est tout entier fait de rupture, d'espace, de graphie. Le son lui-même subit de telles altérations : il n'est pas à confondre avec l'incarnation d'une réalité idéale et supérieure, il est une matière susceptible de se briser, de *dispenser* le sens. Ainsi, c'est aussi contre cette « métaphysique de la présence » que son écriture travaille : la présence qu'appelle le poète est double et toujours habitée par la menace, la fuite, son envers, l'imminence d'un retournement. La rencontre est liée à une fuite en avant de l'horizon, à l'impossibilité de rejoindre le réel. André du Bouchet accuse un gouffre que la marche comme l'écriture cherchent moins à abolir qu'à rendre habitable. Cet écart est double et croisé : c'est celui du monde et de la langue. Celle-ci se fait aussi lointaine que l'au-delà de l'horizon – elle n'est pas cet instrument proche de l'âme qui en accomplit l'expression fidèle, elle est rugueuse, elle s'impose, on ne se sert pas des mots : on les rencontre. C'est une langue « étrangère » qui résonne avec l'extranéité du réel. Chez du Bouchet, le langage n'offre pas de lien naturel (ni à l'homme ni aux choses) et on peut dire en ce sens qu'il fait la pleine

expérience d'une *différence*, une différence toujours-déjà là.<sup>1</sup>

Le logocentrisme suppose un effacement de la face sensible du verbe au profit de sa face intelligible. Contre une telle tradition, le travail de Jacques Derrida affirme le *différer* initial de tout signe et de toute parole et change ainsi le rapport au texte littéraire. Il nous dit que l'écriture « précède » la parole dans la mesure où tout signe diffère<sup>2</sup>; que toute parole est toujours-déjà une *traduction*, sans qu'il y ait jamais eu de « texte original ». Le sens ne se donne pas comme présence positive. Et justement chez du Bouchet, ce qui parvient à surgir au sein même de l'échec du dire dans sa poésie intervient comme *aveuglement* (et non comme positivité du réel). La différence qu'il éprouve dans l'écriture n'a pas de « mesure », elle est infinie – c'est « l'insignifiable » qui se donne brutalement comme une « lumière ». Le surgissement se donne toujours comme une disparition – et cette disparition est d'abord celle du monde au sein du langage qui révèle avec violence son incapacité à le convoquer. Derrière cette impossibilité d'incarner le réel, le langage surgit dans sa pleine présence *différente et différée*. Au contraire de la pensée logocentrique qui suppose une manifestation dans la voix comme présence à soi, comme effacement total du signifiant, l'écriture littéraire se vit alors comme inscription et fait appel à une expérience de manque : manque du signifié, du monde, expérience d'une impossibilité originaire qui est celle de rejoindre l'extérieur dans la parole – parole qui est toujours-déjà l'expérience d'une différence irréductible<sup>3</sup>. Nous sommes donc tenté de penser l'espace littéraire et poétique comme ce qui se joue au cœur même de ce mouvement différant, comme ce qui assume cette condition du langage. Il faudrait alors parler d'une infidélité radicale et *a priori* nécessaire. L'écriture littéraire verrait une de ses

---

1 Le *Phèdre* introduit une scission entre deux types d'écriture : une écriture de la vérité dans l'âme, naturelle, intelligible, opposée à une « mauvaise » écriture, sensible, corporelle, spatiale, technique. L'écriture naturelle est unie à la voix et au souffle, elle n'est pas grammatologique mais pneumatologique. Une poésie comme celle d'André du Bouchet dont les blancs peuvent être compris comme des silences, des pauses dans le souffle, semblerait s'accommoder d'une telle idée. Son écriture pourrait être mimétique de la voix mais il nous semble plutôt que ces blancs sont des données matérielles, spatiales, qu'elles font percuter les graphèmes entre eux, tissent des réseaux, des liens nouveaux. Il suffit d'entendre André du Bouchet lire ces poèmes pour se rendre compte que les blancs n'offrent pas de cohérence rythmique.

2 « Il y a une violence originaire de l'écriture parce que le langage est d'abord [...] écriture » (Derrida 1967 : 55.)

3 Aussi la question du sens de l'être que pose Heidegger et qui semblerait tomber sous le joug du cadre métaphysique y échappe-t-elle en réalité : « après avoir évoqué 'la voix de l'être' Heidegger rappelle qu'elle est silencieuse, muette, insonore, sans mot, originairement a-phonè » (Derrida, 1967 : 36.). Il y a une rupture entre le sens originaire de l'être et le mot, entre la voix de l'être et la *phonè*. C'est pourquoi Derrida peut dire que Heidegger jouit d'une posture ambiguë dans la mesure où elle est comprise dans le logocentrisme mais parvient tout de même à le transgresser. Car pour le Souabe le sens de l'Être n'est jamais un signifié.

conditions de possibilité dans l'affrontement du vide qui soutient toute parole, du blanc sur lequel elle s'inscrit et avec lequel elle compose.<sup>4</sup>

La lecture que Jacques Derrida propose d'Artaud peut également aider notre essai d'approche de l'écriture et de la traduction chez André du Bouchet. Le philosophe présente un poète qui aurait cherché par tous les moyens à nier la différence. Selon Derrida, Artaud ne peut accepter la différence, car cela supposerait que sa pensée, sa parole lui serait « soufflée », « volée » : « Si ma parole n'est pas mon souffle, si ma lettre n'est pas ma parole, c'est que déjà mon souffle n'était plus mon corps, que mon corps n'était plus mon geste, que mon geste n'était plus ma vie » (*idem* : 267). C'est pour éviter cette dépossession terrible de la pensée et du corps qu'Antonin Artaud aurait préféré le théâtre. Nous souhaitons risquer une autre hypothèse selon laquelle le refus de signifier *prévient* de la dépossession plutôt qu'il ne s'y oppose. On pourrait tenter de penser ce renversement de telle sorte que ce refus serait entièrement lié à l'acceptation de la différence – à sa *compréhension* : la différence serait à ce point intégrée dans la parole que celle-ci ne pourrait plus jamais être volée car le poète saurait intimement qu'elle n'a jamais pu lui appartenir. Et le langage en cela, serait autant à rencontrer qu'à « produire ».

Nous revenons ainsi à l'importance du *son*. André du Bouchet affirmait que chaque mot de la page était d'abord prononcé, parfois même à voix haute. Mais était-ce pour mieux « posséder » le texte ou pour mieux apprécier son indépendance, l'extranéité irréductible de sa plastique ? Il dit former une « langue étrangère dans la langue », et écrire « aussi loin que possible de [soi] » (du Bouchet 1961<sup>5</sup>). En ce sens, il s'éloignerait du cas d'Artaud selon Derrida. Mais quand celui-ci fait intervenir la notion de « force », des correspondances s'imposent à nous :

Dans l'illisibilité théâtrale, dans la nuit qui précède le livre, le signe n'est pas encore séparé de la force (...) Il n'a aucune chance de devenir, en tant que tel, texte écrit ou parole articulée ; aucune chance de s'élever et de s'enfler au-dessus de l'energeia (...). Or l'Europe vit sur l'idéal de cette séparation entre la force et le sens comme texte, au moment même où, comme nous le suggérons plus haut, croyant élever l'esprit au dessus de la lettre, elle lui préfère encore

---

4 Dans la tradition métaphysique, l'écriture est aussi taxée d'usurpation parce qu'elle permet l'absence du signataire ainsi que celle du destinataire. Cette condamnation résonne avec le beau texte de Mandelstam cher à André du Bouchet, *L'interlocuteur* : l'acte d'écriture poétique revient à jeter un message à la mer – peu importe qui en est l'émissaire et peu importe qui le lira, son sens est suspendu à sa seule réalité.

<sup>5</sup> Lorsque nous ne précisons pas la pagination c'est que l'œuvre en question ne comporte pas de numéro de page.

l'écriture métaphorique. (Derrida 1967 : 284).

Nous comprenons que pour Jacques Derrida, Antonin Artaud tente de préserver par tous les moyens la force qu'il instille dans la lettre. Dans la logique du philosophe français, le théâtre représente l'idéal d'une parole non différante, le lieu où la lettre conserve la force qui la profère et lui confère toute sa vitalité. Nous avons l'intuition qu'il est possible dans le cas d'André du Bouchet de conserver à la fois la critique déconstructionniste de la différence et l'horizon d'une sémiotique de la force (que nous aborderons plus loin). C'est que le signe comme force avant d'être texte, André du Bouchet l'expérimente non dans la sphère d'une subjectivité encore empreinte de métaphysique, mais au contraire comme la rencontre de l'altérité radicale du langage. Jacques Derrida nous force à découvrir un des nœuds de l'écriture d'André du Bouchet : s'il sait que sa langue en réalité n'est pas la sienne, il sait aussi que chaque mot, entendu dans son extranéité, est une force, irradie, « parle ». Et en effet, lorsque Jacques Derrida écrit : « le théâtre de la cruauté n'est pas une représentation. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable » (*idem* : 343), nous serions tenté de reprendre cela pour désigner une page d'André du Bouchet qui, elle aussi, est un espace de mise en scène particulier, un « champ de force » qui offre un contact avec l'irreprésentable. La langue est tellement vécue comme quelque chose d'étranger qu'elle peut devenir un élément de la vie elle-même – non pas « ma » vie, « sa » vie, mais la vie impersonnelle pleine d'intensités qui nous traversent et avec lesquelles on compose des rapports.

Dans les glossolalies, Derrida voit le moment crucial où le mot n'est pas encore né. Mais peut-être pour Antonin Artaud comme pour André du Bouchet est-il possible de comprendre ce phénomène autrement. On pourrait rapprocher Artaud de l'idéal d'illisibilité dont parle André du Bouchet, notamment à propos de *Finnegans Wake* : quand la langue offre un tel degré de réalité, qu'elle s'opacifie, devient illisible et semble alors ouvrir sur ce qu'elle masque et qui la déborde. Artaud parle d'une « matérialisation visuelle et plastique de la parole », de « se servir de la parole dans un sens concret et spatial » et de « la manipuler comme un objet solide et qui ébranle les choses » (*apud idem* : 354), et cette dynamique entre en résonance avec notre lecture d'André du Bouchet. Si pour Derrida, Artaud se place sur le bord du langage – juste avant sa naissance organique et articulée, du Bouchet nous pousse à renverser cette appréhension chronologique. À notre sens la question de la différence est ici spatialisée : il s'agit d'abord d'un *écart*. Et tandis que Derrida voit chez Artaud un

refus de la différence comme un refus de l'œuvre, tendu vers une écriture qui ne saurait chuter *loin* du corps, nous voyons une différence assumée, un écart vécu, *une distance comprise* – un corps « éclaté », justement dispersé au-delà des frontières du corps propre qui définit habituellement la position du sujet. Ce que nous apprend l'écriture différante d'André du Bouchet, c'est qu'il est possible d'habiter le gouffre lui-même – dans la dépossession totale de chacun des deux termes, de chacun des deux bords. Au milieu donc, là où le corps, position translocale, compose d'infinies relations avec un dehors qui le traverse ; au milieu, là où le langage n'a plus ni émissaire ni récepteur, où il se dresse comme réalité singulière et autonome, force créatrice.

Dès lors l'importance du souffle serait toute différente de ce que Derrida voit chez Artaud : plutôt qu'une possession de la langue par la respiration, l'accueil de l'extériorité de l'air dans la parole jusqu'à l'impersonnel : « c'est alors une parole qui ne serait de personne, qui ne se préoccuperait que de désigner par sa présence rudimentaire un écart premier, un espacement irréductible à partir duquel seulement nous trouvons à être » (Quinsat 1987 : 63). Écrire aussi loin que possible de soi : il s'agit moins de se préserver que de s'ouvrir, de se perdre dans l'altérité d'un dehors impersonnel. L'intégration de la différence permet au langage de s'ouvrir au vide, au silence qui constitue son revers. Les mots parlent parce qu'ils ne bavardent plus : ils n'ont plus d'autre contenu que cet évidemment du langage qui permet l'accueil de son dehors – la différence devient ouverture à l'altérité<sup>6</sup>.

Certes, une telle coïncidence entre mots et choses est sans doute impossible, et André du Bouchet a toujours eu la conscience la plus aiguë de leur écart. Mais sur cet écart il table, c'est-à-dire qu'il en fait la condition même de la relation. Le rapport au monde institué par ces fragments de *Rapides* comprend en lui le moment de l'absence et de la différence. (Collot 1987 : 149).

L'importance donnée par Artaud au théâtre illustre pour Derrida la volonté de réintroduire un « je » métaphysique qui ne vivrait pas la dépossession de sa chair dans un langage « soufflé ». Mais ce qu'André du Bouchet semble stigmatiser, c'est peut-être justement une trop grande possession, un trop grand pouvoir accordé à l'instance du « je » sur la langue, une trop importante « maîtrise » de celle-ci. Du Bouchet retrouve la vie en même temps qu'il affronte la dépossession du langage et la dépossession du réel par celui-ci. Lorsqu'il écrit : « pierre.

---

<sup>6</sup> « l'interruption comme parole quand l'arrêt de l'intermittence n'arrête pas le devenir, mais au contraire le provoque dans la rupture qui lui appartient » (Blanchot 1969 : 411).

neige. eau. si vous êtes des mots, parlez » (1984 : 13) il indique une fois de plus que ce n'est pas à lui de prendre la parole – il ne cherche pas à reconstituer ce « je » métaphysique qui se rendrait maître du langage. C'est aux mots de gagner leur indépendance, c'est aux mots de parler. C'est ainsi que nous comprenons le retour à la force, au signe non séparé de sa force. Et c'est ce que nous sentons dans les glossolalies d'Artaud ou sa vision du théâtre : un langage corporel où le corps serait moins compris comme une propriété à *conserver* que comme *une multiplicité active et à produire*. Une multiplicité elle-même toujours productrice de liens et de connexions sans organicité à respecter. Ainsi, ce qui inquiète Artaud et qu'il nomme « dépossession » indiquerait moins un besoin de *conservation* qu'une peur de l'enfermement en soi. La dépossession, ce serait perdre les rapports que le corps peut tisser au-delà de son organisation.

Artaud ne veut pas être dépossédé de sa parole ni de son corps : c'est dire qu'il veut leur redonner leur pleine puissance – et celle-ci est d'abord et avant tout puissance d'être affecté. Non l'horizon d'une conservation et d'une protection, mais au contraire, d'une multiplication des rapports et des puissances d'être affecté, celui d'une ouverture radicale au dehors. Et si André du Bouchet recherche une dépossession de la langue, c'est une dépossession de la langue doxique, technique, une mise à distance du langage « familier ». C'est en se dépossédant de la langue maternelle que la poésie, langue étrangère dans la langue, retrouve son autonomie. Et cette autonomie n'est pas pour nous le signe d'un isolement, bien au contraire. La langue devient autonome vis-à-vis de la signification, de la nécessité de signifier, mais est parcourue de connexions hétéronomiques. Se déposséder de la langue maternelle, c'est gagner le signe comme force pure, libéré de son asservissement séculaire au Sujet ; c'est lui redonner la pleine mesure de sa puissance : il affecte et peut être affecté, il tisse d'innombrables relations entre les parties de l'expérience, il vit dans une nouvelle mobilité, pleinement créatrice.

#### Matière et Traduction.

Si l'expression linguistique est toujours-déjà une traduction, c'est donc au sens d'une « trahison » et non d'une équivalence. Alors même que l'écriture est envisagée comme l'épreuve de cette distance qui nous sépare du langage lui-même, le texte étranger à traduire est encore moins susceptible de trouver une équivalence dans une langue elle-même différante : « traduire [reste] une séparation aussi » (Bishop 2003 : 41). Il s'agit « d'insister,

loin de tout narcissisme, sur la nécessité, et la pertinence ontologique de la non-convergence de A qui (ne) livre (pas) B » (*ibidem*). Il ne peut s'agir de se réapproprier la langue de l'autre sur le plan de la signification.

La traduction du poème de Hopkins, « Harry Ploughman », parue dans *L'incohérence*, nous indique à quel point chez André du Bouchet la perception joue un rôle plus important que la signification : la traduction ne s'opère donc pas de système signifiant à système signifiant mais de perceptions à perceptions. Ce rapport essentiel de l'écriture à la perception ne passe pas par la prédominance d'un lexique (de couleurs, de sons, etc.) mais par un rapport perceptif à la matière de la langue elle-même. Pas seulement en tant que matière graphique et sonore, pas seulement en tant qu'*objet*. Car si André du Bouchet entretenait une relation à la langue comme objet, il resterait enfermé dans le cadre corrélativiste de l'expérience. Son rapport au langage serait celui d'une représentation et dès lors, cela supposerait inévitablement le retour de l'instance métaphysique du « Je ». Ce serait un rapport de *domination* dans lequel le sujet chercherait à maîtriser la langue comme objet technique ou de connaissance. Or on sait comme André du Bouchet cherche à ménager un espace vacant, silencieux, où la rencontre d'un langage *alter* est possible.

Il y a là l'enjeu de la question de la « littéralité » dans une ambiguïté entre la transparence et l'opacité du langage. D'un côté une « littéralité de l'effacement » : le mot disparaît au profit de la chose qu'il désigne ; de l'autre, une littéralité « textualiste » : le mot ne désigne que lui-même. Impossible d'enfermer André du Bouchet dans l'une ou l'autre de ces deux positions – pas plus que dans une posture d'entre-deux. C'est une constante et essentielle ambiguïté, un croisement incessant entre les deux extrêmes. Chez Blanchot, la littérature se joue très précisément dans cette ambivalence. Mais selon lui, elle n'est pas de l'ordre de « l'hésitation » entre deux positions. Bien plutôt, la littérature apparaît lorsque le mot pourrait être entièrement transparent, et tout à la fois, entièrement opaque. Et la lecture de la littérature devient opérante lorsque le regard saisit dans un même geste l'infinie variation de ces deux postures absolues et inconciliables ; ce n'est pas la synthèse dialectique de deux opposés, mais le tourbillon de deux contraires qui ont la même légitimité d'existence. On pourrait décrire ce double mouvement comme un appropriation-désappropriation. Il faudrait alors préciser d'emblée que l'on ne cherche pas à trouver là une forme de parrainage plus ou moins direct dans la pensée de Heidegger, dont nous ne prétendons pas saisir la portée. Plutôt, on

exprimerait par cette formule la tentative de *saisie* qui ne parvient à saisir que son incapacité à saisir, et partant, se *donne* une saisie de l'insaisissabilité du réel. Toute présence – du réel ou de la langue à traduire – se « donne » sur ce fond de fuite.

C'est aussi en ce sens que nous proposons de présenter le sujet d'énonciation (du poème comme de la traduction) comme une production multiple et du milieu – donc en devenir. Il est un agencement des différentes connexions qui s'établissent continuellement au cœur de la rencontre entre deux langues. Ainsi, cette absence qui ne cesse de teinter toute présence n'opère pas nécessairement sous forme d'angoisse – cette expérience du vide n'est peut-être pas obligatoirement celle d'un sujet effrayé de voir sa constitution menacée. C'est peut-être plus simplement un autre espace de « connectivité » avec le dehors : un branchement « par le milieu » donc, pour reprendre une dynamique deleuzienne, qui permet un tout nouveau type de rapport au sens et au dialogue. Présenter les choses ainsi suppose immédiatement l'impuissance de notre propre discours et souligne son enfermement dans le cadre même dont nous souhaitons indiquer le dépassement. Mais c'est au moins souligner que cela suppose toute une série de procès de subjectivation qu'il faudrait étudier plus profondément que nous ne pouvons le faire ici.

Nous comprenons que la perception de la langue chez André du Bouchet ne peut être comparée à celle d'un « objet » (ce qui signifierait que le mot s'installe dans sa dimension d'opacité). Il serait peut-être plus approprié de comprendre cela comme une perception du devenir de la langue, de sa force instable et versatile. Et c'est parce qu'il s'agit d'ambiguïté totale et absolue dans ses termes que cette langue peut donner plus à percevoir. Percevoir la langue dans sa modalité tourbillonnaire, c'est percevoir son propre dehors, ce qu'elle voudrait désigner mais qu'elle masque, qu'elle absente ou qu'elle fige. Dans son discours prononcé à l'occasion du bicentenaire de la naissance du grand poète allemand, « Hölderlin aujourd'hui », André du Bouchet donne quelques indices sur son travail de traducteur. Des remarques surprenantes pour l'idée que l'on se fait habituellement de ce travail et qui révèlent la posture du poète. Ainsi, il affirme mal connaître l'allemand. Quand on connaît la difficulté et la complexité de la langue de Hölderlin, il est déconcertant d'entendre son traducteur nous avouer qu'il ne le maîtrise pas. Cette possibilité de la traduction sans maîtrise de la langue nous intéresse car elle est au cœur de ce rapport particulier au langage chez André du Bouchet qui est à la fois le point de départ et d'arrivée de notre recherche. Qu'est-ce que cela suppose de traduire sans identifier les idiomes, sans que le sens puisse se décrypter ? André du Bouchet nous indique que c'est justement cette relative inaccessibilité du sens qui va

permettre au traducteur-poète de *percevoir* la langue. Aussi, André du Bouchet peut affirmer que ses traductions, « cela au prix de contresens nombreux », lui permettent de vivre les poèmes de Hölderlin, comme « indépendants, parfois, de la langue dans lesquels ils sont inscrits » (du Bouchet 1979), et d'ouvrir l'horizon de ce qu'on serait tenté d'appeler une « traduction par le corps ».

Ce rapport au langage et cette politique de traduction pose « problème », et il n'est pas étonnant que certains se soient indignés à propos de son travail, sur Paul Celan en particulier. Ainsi Henri Meschonnic, dans le troisième volume de *Pour la poétique* a-t-il intitulé un chapitre : « On appelle cela traduire Paul Celan » dans lequel il fustige plusieurs tentatives dont celles de du Bouchet. Philippe Lacoue-Labarthe s'est aussi avoué déconcerté par le style supposément « mallarméen » qu'André du Bouchet aurait donné à ces poèmes. Nous ne sommes évidemment pas en mesure d'infirmer ou de confirmer ces « attaques ». Nous pourrions rappeler comme le fait Bernard Böschstein que Paul Celan assistait André du Bouchet dans son travail<sup>7</sup>. Nous pourrions insister sur la maîtrise du français par Celan et sur son intransigeance poétique, et supposer qu'il est simplement difficile d'imaginer un poète si exigeant accorder une véritable « trahison » de ses poèmes – et de rester ami avec le « traître ». Plus encore, on serait tenté de se demander comment Paul Celan aurait pu rejoindre le comité de lecture d'une revue dont la traduction du *Méridien*, qui ouvre le premier numéro, aurait été aussi mauvaise et erronée que semble le dire Lacoue-Labarthe. Mais tout ceci ne nous permettrait pas d'avancer véritablement dans la question. Ce que nous pouvons et devons faire en revanche, c'est essayer de comprendre la « logique » d'une telle politique de traduction.

Le premier problème qui se pose, c'est que la priorité donnée à la sensation sur la signification induit inévitablement des « contresens », et André du Bouchet l'assume tout à fait. Ainsi « Stimmen ins Grün », naturellement traduit par Martine Broda « Voix, dans le vert » devient chez André du Bouchet « Voix, de par le vert ». Et on pourrait multiplier les exemples. Dans son article intitulé « Le corps du traduire »<sup>8</sup>, Victor Martinez relate un fait important. Après avoir rappelé que « Stimmen von Nesselweg her » est traduit par André du Bouchet par « Voix des orties en chemin » plutôt que par « Voix venues du chemin d'orties », il écrit que cette traduction est un « contresens volontaire, accordé par Paul Celan lui-même

---

7 cf. *Böschstein* 1987. : 174.

8 Victor Martinez, « Le corps du traduire », in *L'étrangère*, volume 2, Bruxelles, 2007.

(pratiquement co-traducteur des poèmes de ce recueil... » (Martinez 2007 : 20). Il n'est pas question de revenir au sein du débat avec Meschonnic et Lacoue-Labarthe ni même de retomber dans une dynamique logocentrique qui consisterait à chercher la plus grande « fidélité » à l'intention signifiante de l'auteur. Ce qui compte pour nous dans cette anecdote, c'est que Paul Celan accorde précisément un « contresens », et non simplement un écart de langage. Cela suppose, nous ne pouvons qu'en faire l'hypothèse, qu'il y a une espèce particulière de cohérence dans cette pratique – qu'il y a un espace « à côté du sens » qui résonne avec le poème. Comme si André du Bouchet entrait en une « résonance fraternelle » avec Celan, au-delà de la signification. L'accord de Paul Celan semble indiquer clairement l'abandon d'une cohérence classiquement signifiante au profit d'un dialogue de pure voix, de *Stimmung*. La compréhension ne repose plus sur un principe d'équivalence entre l'émission et la réception d'un message ou d'une information. La compréhension est devenue une affaire d'accueil. Ce qui compte dans la parole de l'autre, ce n'est plus ce qu'elle dit et que je peux comprendre, c'est son existence, sa « forme de vie », indépendante de mon regard, c'est les connexions qu'elle propose, les horizons qu'elle permet. C'est une parole « libre » aussi parce qu'elle ne m'impose rien – son régime d'existence ne repose que sur l'intensification de la vie qu'elle rend possible, non sur un quelconque commerce informatif.

Car signifier est toujours une forme de prise de pouvoir. Au moins sur les choses, les objets : on les ordonne selon une cohérence qui est la nôtre – on asservit le monde à une structure qui est celle que la signification nécessite. C'est peut-être aussi une prise de pouvoir sur autrui (au moins une prétention à cette prise de pouvoir). Discuter est une lutte. Pas forcément dans un sens naïvement rhétorique où il s'agirait d'user de techniques pour « vaincre » son interlocuteur, mais plutôt dans la même perspective qu'avec les objets. Discuter c'est assumer son droit à signifier, à créer du sens, c'est proposer à l'autre (quand ce n'est pas lui imposer) la légitimité supposée de notre regard (donc de notre ordonnance du réel). Lorsqu'on est nié dans une discussion ce n'est pas tant notre existence qui est niée que notre capacité à produire du sens, à « dominer » le monde. Et cette prise de pouvoir est indissociable du logocentrisme. Chercher le sens premier, l'union du signifiant et du signifié, c'est créer un sens lourd, indiscutable, indéniable, c'est tendre vers une vérité éternelle – une vérité unique qui mettrait tout le monde d'accord, vers un consensus universel. Au contraire, accepter la différence de tout langage, c'est respecter l'irréductibilité du sens de la parole d'autrui – c'est lui laisser la vie libre et accepter son indépendance. Par dessus tout, c'est accepter que puissent coexister des cohérences contradictoires entre elles. C'est passer d'une

parole de pouvoir à une parole d'existence – une parole qui ne cherche qu'à faire reconnaître son droit à être, sa réalité. Une politique de la traduction implique immédiatement une politique en un sens plus large, et creuser la différence qui travaille tout langage dans l'acte de traduire, c'est proposer une vision du monde comme *multiplicité*. Une multiplicité qui ne saurait être ramenée à un principe unificateur plus grand (ce qui réintroduirait une dynamique logocentrique) mais une multiplicité *chaosmique* : les perspectives gagnent leur droit à la vérité alors même qu'elles sont parfois incompatibles entre elles. Le principe même de la discussion est remis en question.

Mais une autre forme de dialogue est désormais possible, par réponses divergentes, par échos. Chacun permet à l'autre de construire une pensée qui lui est propre sans jamais se réapproprier le discours d'autrui. Et ce n'est pas parce qu'on ne « communique » plus qu'on ne s'influence pas, et que toutes les rencontres se valent. Au contraire, les rencontres sont seulement possibles dans ce cadre où on laisse une telle liberté de sens à la parole d'autrui qu'on est enfin capable d'y entendre une singularité, une tonalité unique. Et c'est son caractère d'unicité qui rend une vraie rencontre possible. C'est parce qu'elle n'a pas de précédent qu'elle choque, perturbe, qu'elle déplace, et donc qu'elle altère. « C'est qu'un poème quand on le lit, vous oblige à tenir debout tout seul » (du Bouchet 2007 : 90). Il ne nous accompagne pas et il n'est pas question de l'accompagner non plus. Le rapport au poème est celui d'une solitude productrice. On ne va pas lui imposer notre regard mais on ne va pas le perdre non plus au profit du sien. On crée un troisième terme : c'est un peu le texte, c'est un peu le lecteur. La traduction n'est pas affaire d'interprétation. L'interprétation est trop souvent aliénée au logocentrisme : elle doit se faire la plus juste, la plus fidèle. La traduction est affaire d'expérimentation et de réponse à une expérience. Et alors qu'on cherchait à être fidèle en interprétant, on trahit en rabattant sur un texte des significations trop rigides auxquelles il essayait d'échapper. Et alors qu'on croyait le trahir en le vivant dans une liberté absolue, on lui est fidèle, car on répond à sa propre liberté. Ainsi ce respect de l'écart irréductible amène le traducteur à des « infidélités productives ». C'est pourquoi Bernard Böschstein peut dire : « Recréer devient ici un acte de haute fidélité » (Böschstein 1987 : 177)<sup>9</sup>. Et c'est peut-être

---

9 Tout notre problème tient donc dans le terme de « fidélité ». Plutôt qu'à une signification, les traductions d'André du Bouchet semblent donc fidèles à une « tonalité », avec tout ce que cela implique d'affects et de percepts. Plus largement, elles sont aussi fidèles à la liberté qui soutient le poème original – en ce qu'ils « fonctionnent » librement dans le réseau de signes qu'ils configurent.

la dimension qui a échappé à Henri Meschonnic et Philippe Lacoue-labarthe. Peut-être que leurs critiques ont manqué cet état de communication poétique qui s'opère dans un langage secret et infalsifiable, cette connexion intime et superficielle qui s'établit au-delà de toute cohérence visible ou positive. « C'est ainsi par l'erreur qu'une vérité peut avoir été atteinte, ce qui apparaît comme erreur est un court-circuit, le chemin inattendu non-frayé qu'a pris l'exactitude, le chemin le plus court, si court qu'il n'apparaît du reste plus comme un chemin quelque fois vers une vérité »<sup>10</sup>

C'est pour cela qu'André du Bouchet peut dire qu'il n'y a pas de distinction entre son travail de poète et son travail de traducteur. C'est toujours à partir d'un rapport de difficulté à sa propre langue que se fait le travail. C'est en assumant ce rapport difficile, cet écart dont on parlait plus haut, qu'un contact est possible : « je traduis un rapport. Si je traduis mon rapport à quelque chose, je traduis la chose, mais également ce qui m'en sépare. Or ce qui m'en sépare est un espace modifiable. C'est pourquoi on peut faire retour sur soi, retour sur ce qu'on a écrit et le corriger. Il n'y a pas d'état définitif. » (du Bouchet 2007 : 279) Comme l'écrivain, le traducteur est pris dans un devenir : « ce avec quoi on entre en contact dans la langue étrangère n'est pas immédiatement assimilable à ce qu'on a déjà connu : il y a un choc de surprise. Ainsi une traduction n'est pas une adaptation, il ne s'agit pas de ramener ce qu'on découvre à ce qu'on connaît déjà, mais c'est exposer ce qu'on connaît à l'épreuve de l'inconnu » (*idem*: 280). C'est dire que la rencontre du texte est avant tout une expérience et qu'une traduction est une gestion de cette expérience. En s'autorisant les contre-sens, André du Bouchet indique qu'il rend à l'expérience la primauté dans l'acte de traduction. Il semble appliquer un « principe d'immanence » où tout ce qu'il y a de transcendant à l'expérience (des vérifications grammaticales, lexicales, historiques) est récusé. Ainsi, le principe d'immanence ne peut pas voir dans le texte lui-même son propre terme mais doit se limiter à l'expérience. D'abord, parce que cela serait attribuer au texte une réalité indépendante de l'expérience elle-même, ce qui rapprocherait dangereusement de l'hypothèse du signifié transcendantal et ce qui réintroduirait de la transcendance (c'est nier que le différer de tout signe est toujours lié à

---

10 Cité par Victor Martinez (2007 : 25). La note faisant défaut, nous ne savons pas qui est l'auteur de cette phrase. Il faudrait prendre le plus de précaution possible à la lecture du mot « exactitude » qui semble réintroduire l'idée de fidélité, comme si la « méthode » d'André du Bouchet était finalement plus « efficace » qu'une autre. Une telle position est dangereuse simplement parce que si nous nous autorisons à évaluer la réussite des traductions, nous rendons à nouveau les traductions comparables et si nous rendons les traductions comparables, c'est qu'on les fait partager un problème commun qui sera sans doute, celui de la fidélité. Du moins, dans l'optique d'une comparaison possible, cette fidélité serait envisagée en fonction d'une valeur dominante, or, c'est justement un tel principe que nous souhaitons remettre en perspective ici. La possibilité d'une valeur dominante qui serait « responsable » de la dynamique traductologique est décisive dans notre approche.

une expérience). Ensuite, c'est que cela impliquerait de mettre de côté des éléments qui composent l'expérience – et cela ne peut se faire qu'au profit d'un principe « supérieur » à l'expérience elle-même, qui légiférerait ce choix – et cela revient une fois encore à convoquer une transcendance. En somme, nous dirions que s'il n'y a pas de sens propre originaire, il ne peut pas y avoir non plus de « métaphore » originaire puisque celle-ci suppose nécessairement la préexistence d'un sens qu'elle transporterait. Ce qu'il y aurait à « l'origine » serait plutôt de l'ordre de la métamorphose, de la transformation du réel par le signe. L'expérience du différer est avant tout une expérience physique<sup>11</sup>. Parler de traduction « de perceptions à perceptions » pouvait donc paraître un peu réducteur. Ce qu'il faudrait dire plutôt c'est que le *sens* n'est subordonné à aucun principe extérieur à l'expérience qui est faite du texte à traduire – André du Bouchet travaille à rester le plus proche possible de cette expérience première.

Nous étions parti de la différance derridienne et il semble que nous l'ayons quelque peu *déplacée*. Ce que nous pouvons remarquer dans notre cheminement, de la critique logocentrique jusqu'à la pratique concrète de la traduction, en passant par Artaud, c'est que nous proposons une vision proprement physique et matérielle de la différence. Spatialiser la différence en parlant d'écart en effectuait le premier pas. Avec André du Bouchet, poète et traducteur, nous pensons comprendre que le signe *diffère* dans un sens qui nous apparaît tout nouveau : le mouvement du signe vers un autre signe est d'abord compris comme *geste*, avec toute la dimension corporelle que cela comporte – c'est une puissance transformatrice du réel, *un déploiement énergétique concret*. Nous *comprendons* la force *avec* la différence. C'est d'une telle compréhension du signe qu'il faut partir désormais.

Sémiotique de la littéralité.

Le problème de la littéralité chez Deleuze et Guattari s'exprime par cette injonction qui parcourt *Milles plateaux* : « n'interprétez plus, expérimentez » et André du Bouchet nous permet justement de penser ce que peut être une expérience de la littérature qui ne passe pas par l'interprétation. Chez Deleuze, la littérature ne commence pas quand le mot devient

---

11 Ce principe d'immanence que nous dégageons de cette politique de traduction peut résonner avec le mot d'ordre de l'empirisme radical de W. James : « pour être radical, un empirisme ne doit admettre dans ses constructions aucun élément dont on ne fait pas directement l'expérience et n'en exclure aucun dont on fait directement l'expérience » (James 2007 : 58).

chose, mais quand il est mot-chose. Si le mot est chose, alors la littéralité est absolue – elle n'ouvre sur rien. S'il reste mot, alors il se rend transparent, il désigne, il se dissout dans une transcendance supposée, et l'immanence est perdue. Car l'enjeu de la littéralité est là : il nous faut comprendre comment l'immanence est possible dans une littéralité qui ne peut être que partielle – comment on crée du sens, mais pas de la signification. Et on a vu que l'expérience du texte à traduire chez du Bouchet était au croisement de ces deux notions de littéralité et d'immanence. La littéralité est forcément paradoxale, c'est

une production littéraire qui ne renvoie à rien d'extérieur bien qu'elle ne soit pas d'avantage « art pour art », manipulation divertissante du langage, précisément parce que le langage et le monde sont donnés en même temps, qu'il n'y a pas de mot avant le monde ou après lui, séparément de lui. (Zourabichvili 2007 : 534).

La production de sens est toujours un transport. Mais la métaphore réduit l'idée de transport, en le restreignant à un seul trajet, du propre vers le figuré (et en imposant au trajet les conditions de ressemblances et/ou d'analogie). Le surgissement créatif de « l'image littérale », propre à l'écriture littéraire, a justement lieu sur un plan qui ignore cette distinction propre/figuré. « Ce plan se constitue à la transversale de significations hétérogènes, prises dans un rapport de rencontres et de contaminations réciproques » (*idem* : 537). Deleuze et Guattari appellent aussi cela le plan d'univocité. Il s'agit en fait d'échanger la métaphore contre la métamorphose. La littéralité chez eux n'est pas le sens propre, mais l'en-deçà du partage entre propre et figuré, vers lequel tend toute écriture littéraire. Dans cet en-deçà est possible la métamorphose. Dans *Critique et clinique*, Deleuze fait intervenir l'image d'un langage performatif : le régime de la littéralité interviendrait alors lorsque « dire c'est faire », quand le signe n'est pas un signe vers un autre signe supposément plus originaire, mais quand il est effectif, quand il est doté d'un pouvoir de capture (il affecte et est affecté). Et il nous semble que le rapport d'André du Bouchet au texte à traduire se joue sur ce plan. Car à notre sens la littéralité n'est pas, comme on la présente souvent, un mode de signification du langage parmi d'autres. Elle n'est pas un régime de sens particulier. La littéralité définit un certain rapport au langage – elle renvoie à un geste, à un mouvement qui embrasse d'un seul coup le signe et son dehors comme deux réalités indissociables. La littéralité n'est pas une certaine épaisseur du mot, c'est une relation au signe comme force transformatrice. Approcher un texte littéralement, c'est évaluer les transformations que le langage opère dans

la réalité. Aussi peut-on penser que beaucoup de traductions *font signe* vers ces forces qui habitent le texte original tandis que l'approche d'André du Bouchet ne tente ni de les représenter ni de les reproduire, mais d'en proposer une résonance, un écho, d'en prolonger les effets.

Le concept deleuzien de plan d'immanence va nous permettre de penser cela plus finement. La fonction du plan d'immanence est de venir couper le chaos. « Ce qui caractérise le chaos c'est moins l'absence de déterminations que la vitesse infinie avec laquelle elles s'ébauchent et s'évanouissent. » (Zourabichvili 2003 : 55). Le chaos chaotise et défait dans l'infini toute consistance. Le défi de la philosophie est d'acquiescer une consistance sans perdre l'infini dans lequel la pensée plonge. On peut comprendre la dimension a-signifiante du texte poétique (dimension que revendique André du Bouchet comme son propre horizon d'écriture) comme une figure du chaos. Chez Deleuze, le plan d'immanence est la condition sous laquelle du sens a lieu puisque le chaos lui-même est ce non-sens qui habite le fond de notre vie. Chez du Bouchet, la lumière blanche, aveuglante, est le fond de toute vision – seul un regard qui prend appui sur cette blancheur rend compte d'une réalité. Chez Deleuze, le plan est autre chose qu'une grille d'interprétation (les formes de pensées toutes faites, les clichés dont nous recouvrons le chaos au lieu de l'affronter). Chez André du Bouchet, la vision, elle aussi, n'est jamais explication du visible, ni réinterprétation de celui-ci. Elle fait jour dans sa matière brute – dans la blancheur éblouissante. Chez Deleuze, il n'y a pas d'expérience du chaos, puisque celle-ci impliquerait l'effondrement de la pensée – exactement comme chez André du Bouchet, où il n'y a pas à proprement parler d'expérience de l'aveuglement – celle-ci se confondrait alors avec un mutisme définitif. La cécité se tient toujours en avant de toute vision, en avant de toute parole. L'expérience réelle commence avec la coupe et l'instauration d'un plan.

Un poème de Celan, de Hölderlin, de Hopkins, matière a-signifiante du langage, matière vivante, est comme le chaos dans lequel l'écrivain-traducteur coupe un plan. Le texte à traduire gagne le même statut « ontologique » que le réel lui-même. C'est dire qu'il est le chaos au sens où il figure l'indicible, ce qui ne se réduit à aucun langage, à aucune détermination du sens. Le texte permet une expérience suffisamment forte pour ne pas réclamer de signification. Pensons à la fameuse phrase de Rimbaud : « j'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens ». Nous ne souhaitons pas comprendre cette injonction comme une volonté polysémique. Nous l'entendons comme « tous les sens littéraires », « toutes les transformations sensorielles » : toutes les visions et toutes les

auditions possibles. L'infinité des variations ne se traduit donc pas par une multiplication des interprétations possibles – ou alors dans le cas où elles seraient « horizontales », c'est-à-dire corporelles, où il s'agirait d'interpréter sensoriellement et non sémantiquement. En somme, on pourrait parler d'interprétation dans un sens nietzschéen, c'est-à-dire dire non comme l'organisation du sens par le pôle du sujet mais comme un certain rapport de forces. Le travail de traduction d'André du Bouchet est de cet ordre – son « interprétation » ne se réduit pas à un angle de lecture qui adopterait un certain régime de signification (littéral, symbolique, allégorique, métaphorique...), ou qui serait la mise en pratique d'une théorie de la traduction. Son interprétation n'est pas un regard *posé* sur le poème, c'est une lutte corporelle, un « combat » de langue à langue – il adopte la posture que la rencontre lui impose. La traduction chez du Bouchet ne s'opère pas sur un fond réfléchi, sur des choix rationnels, justifiés, sur une politique traductologique prédéterminée. La traduction chez André du Bouchet n'implique aucun parti pris *a priori*, elle est la pure rencontre de deux langues étrangères l'une à l'autre et étrangères à elles-mêmes.

Aussi comprend-on que l'a-signifiante dont parle du Bouchet ne saurait être seulement intellectuelle et sémantique. C'est bien aussi une a-signifiante physique, corporelle vers laquelle tend cette écriture : éclatement des coordonnées, décentrement du sujet. André du Bouchet a déplacé le sujet d'énonciation – il est désormais au milieu, au croisement des rapports, au cœur des devenirs. C'est pourquoi la traduction est si importante chez lui : elle témoigne de l'importance de la *rencontre* et du déplacement qu'elle opère. Écrire chez André du Bouchet passe par une double rencontre simultanée du langage et du réel qui crée un troisième terme, le poème, tout à la fois langage et réalité. Le travail de traduction concrétise vers un nouvel horizon le même processus vital : une parole poétique en rencontre une autre pour en faire naître une troisième, qui serait un peu la première, un peu la seconde, tout en étant totalement autonome. Situer le sujet d'énonciation *au milieu*, c'est l'ouvrir aux multiplicités, l'ouvrir aux forces qui traversent le réel. Aussi, l'horizon d'une écriture a-représentative dont parle André du Bouchet nous semble moins déboucher sur un « envers de la représentation » comme le proposent certaines critiques d'inspiration phénoménologique que sur un rapport à l'irreprésentable, sur une capture des forces. Pas un au-delà de la représentation, mais un en-deçà. C'est bien dans une perspective immanentiste, héritière de Spinoza et Deleuze, que nous tentons de penser la traduction avec du Bouchet : « tel signe, ou symptôme de rapport de forces, ne renvoie aucunement à un signifiant, seulement à un état de

la puissance, ou plus exactement à un rapport de forces (sémiologie) qui correspond à un certain affect. » (Sauvagnargues 2005 : 61). C'est pourquoi il n'est plus question de signifié ou de signification sans pour autant s'enfermer dans un régime intransitif. Le mot est d'abord une force, une charge, une puissance. Le traducteur ne cherche pas à dégager des perspectives signifiantes mais plutôt à résonner avec les nouveaux rapports de force dans lesquels le poème le fait rentrer.

Quand on écrit, on pressent que le mot n'est pas la chose. Mais il se produit un renversement où le mot lui-même devient la chose. Le désir est déplacé. On ne peut pas dire qu'il est déçu mais pas non plus qu'il est comblé. Car le rapport au mot est tel qu'il reste toujours inassouvi. L'écart est déplacé, mais jamais comblé. A ceci près que si l'écriture touche à ce qu'elle veut atteindre, on ne s'endort pas, on n'arrive plus à dormir. Le poème réveille là où l'assouvissement endort. L'écart c'est le monde – qui n'est jamais comblé. (du Bouchet 2007 : 87)

Dans la rencontre du poème à traduire, André du Bouchet perçoit frontalement le renversement en question, et l'écart infranchissable qui le sépare de l'autre, de l'altérité que la langue doublement étrangère déploie. Et c'est dans cet espace vacant qu'on ne peut combler que se joue la rencontre. La langue de l'autre ne pourra jamais être rejointe et c'est par cette distance incompressible que la rencontre est rendue possible.

Retournement natal et trahison.

Le retournement natal propose un dernier éclairage sur ce type particulier de rencontre que nous avons tenté d'établir dans l'activité de traduction. Dans sa préface à *Hypérion*, Hölderlin formule ce qui semble être son projet de poète : s'unir à la Nature, au tout unique et infini. *Empédocle* nous apprend ensuite que cet objectif est intimement lié à la mort : le désir de s'arracher au domaine régulé de l'Art pour accéder au domaine divin de la Nature va de pair avec l'accès au monde des morts. Dans la première ébauche d'*Empédocle*, le héros décide donc de quitter le domaine de l'Art pour s'unir à la Nature en se jetant dans l'Etna. Mais très vite cette fuite ne convient plus à Hölderlin qui cherche à lier l'Art et la Nature dans un idéal d'équilibre. Alors que l'idée d'avoir un « partage » impliquait d'être hors du domaine des dieux, prisonnier du domaine de l'Art, cela signifie maintenant de savoir supporter la tension entre l'Art et la Nature.

Le Retournement natal à proprement parler intervient dès les *Remarques sur*

*Antigone* où le mouvement empédocléen est qualifié à la fois de naturel et d'hostile pour l'homme. « Le désir d'équilibrer aorgiquement le partage, de réconcilier les dieux et les hommes doit être retourné en un désir organisé d'endurer le partage et de monter médiatement la garde des dieux absents par l'établissement et l'institution. » (Allemann 1987 : 38.) Le poème « Vocation du poète » illustre particulièrement ce renversement de position. Le dernier vers : « Aussi longtemps que le Dieu ne lui fait pas défaut » est modifié au profit de : « Jusqu'à ce que le défaut de Dieu l'aide. »

Quel est le sens de ce changement ? Hölderlin a bien commencé par vouloir s'abandonner dans le feu et il fait l'expérience en France d'une dangereuse proximité à celui-ci. Dans un des textes qu'il écrit à son retour, il formule ce qu'il appelle *die vaterländische Umkehr*. C'est en vivant auprès de ce péril que sa pensée du retournement se précise : nous vivons désormais sous la loi d'un Zeus plus authentique, et celui-ci « reploie vers la terre le cours de la nature qui se dirige vers l'autre monde, ce cours éternellement hostile à l'homme » (Blanchot 1955 : 367). La nature tant désirée devient l'ennemie et un danger pour l'homme – qui doit s'efforcer de rester sur ce monde. L'homme doit donc se retourner. Il doit se détourner du monde des dieux, du monde des morts. Si les hommes de l'ère occidentale ont à accomplir ce tournant décisif, c'est à la suite des dieux qui eux-mêmes accomplissent ce qu'il appelle « le retournement catégorique ». Les dieux aujourd'hui se détournent, ils sont absents, infidèles, et l'homme doit comprendre le sens sacré de cette infidélité divine, non pas en la contrariant, mais en l'accomplissant pour sa part. « Dans un tel moment, dit-il, l'homme s'oublie et oublie Dieu, il se retourne comme un traître, quoique d'une manière sainte » (Hölderlin *apud* Blanchot, *apud idem* : 367-368) et ouvre ainsi une nouvelle forme de « communication » : « Le dieu et l'homme, afin que le cours du monde n'ait pas de lacune et que le souvenir des Célestes ne se perde pas, entrent en communication sous la forme de l'infidélité où il y a oubli de tout, car l'infidélité est ce que l'on contient de mieux. » (*idem* : 368).

L'expérience du feu du ciel n'est pas simplement dangereuse pour Hölderlin, elle est fautive – pour autant qu'elle prétende être la communication immédiate avec l'immédiat. L'homme doit reconnaître la différence des mondes car seule cette reconnaissance permet la connaissance. La tâche du poète n'est plus cette simple médiation – il ne se tient pas devant Dieu pour en répandre une vérité audible. Le poète doit faire face à l'absence de Dieu et il doit se faire le gardien de cette absence.

[II] lui faut se tenir entre la double infidélité, se maintenir à l'intersection de ce double retournement divin, humain, double et réciproque mouvement par lequel s'ouvre un hiatus, un vide qui doit désormais constituer le rapport essentiel des deux mondes. Le poète doit [...] se charger du poids de la double infidélité et maintenir ainsi distinctes les deux sphères, en vivant purement la séparation, en étant la vie pure de la séparation même, car ce lieu vide et pur qui distingue les sphères, c'est là le sacré, l'intimité de la déchirure qu'est le sacré. (*Idem*: 370)

La traduction a peut-être un même devoir et on dirait alors : « le défaut de signifié transcendantal l'aide ». Elle ne doit pas chercher à rejoindre le texte mais plutôt à accuser la distance qui se maintient entre eux, irréductible. Elle est prise dans le hiatus de ce qui la sépare du poème. Cet écart est singulier et c'est à partir de lui, tout aussi réel que les deux termes, que l'on peut inventer une nouvelle forme de relation. Le poème se refuse à rejoindre le réel puisque cela coïnciderait avec sa disparition totale dans ce que l'on pourrait appeler un mutisme de la con-fusion. Le travail de traduction est mû par une dynamique analogue : il ne s'agit donc pas de s'effacer entièrement au profit d'un Sens premier, Original, propriété essentielle du texte, qu'il faudrait rendre ou parvenir à équivaloir dans la langue de réception. Il ne s'agit même pas d'assumer l'impossibilité de rejoindre ce Sens premier mais d'affirmer son absence irrémédiable et de veiller à la protection de celle-ci. Il s'agit de produire une résonance, un dialogue d'un nouveau genre, une communication qui déborde de toute part le cadre habituel de la transmission d'information. Ici, il faut savoir se détourner de la parole d'autrui pour l'entendre, il faut savoir la trahir, dans une « sainte infidélité », pour se rendre disponible, pour se mettre au niveau de l'écoute. Ce que dit le poème est proprement irrécupérable, inaudible. Comme les dieux, la parole poétique doit être Impossible, Invisible, Inatteignable. C'est ce qu'ils « doivent » être pour opérer, pour rendre la rencontre possible, c'est-à-dire pour rendre disponible à ce qui nous dépasse, *à ce qu'on ne peut attendre*. Ce que dit le poème ne peut faire l'objet d'aucune connaissance positive. Le poème ne dit que la marque de son passage fugitif, que la puissance d'une existence traversée de forces imperceptibles. Il faut savoir rendre à la parole du poème une distance infinie pour en percevoir l'écho.

Il faut donc préciser la nature de cet impossible que l'on met en jeu dans cette rencontre paradoxale. C'est dire qu'il faut définir notre rapport à la critique du logocentrisme. Car en effet, poser que la pratique poétique intègre le différer initial de tout signe ne suppose

pas toujours l'absence de tout rapport à une transcendance. Les études universitaires d'inspirations phénoménologiques présentent par exemple l'écriture d'André du Bouchet comme l'accès à une réalité antéprédicative, a-discursive. Tout l'enjeu d'un travail sur une telle poésie est de parvenir à penser la nature de cet accès. On parle très volontiers d'une ouverture à ce qui déborde tout langage – il est donc décisif de préciser autant que possible les caractéristiques de ce débordement. Il est généralement compris comme un retour du sensible, mais ce renversement des valeurs de l'opposition sensible/intelligible n'opère pas la dissolution du dualisme – ce n'est qu'un renversement. Dès lors, une transcendance est réintroduite : le signifié transcendantal est remplacé par le référent, le monde sensible compris comme un impossible pays. Et nous avons employé un certain nombre d'expressions qui allaient dans ce sens-là. On ferait face alors à un croisement étonnant : le logocentrisme suppose que le signifiant s'efface au profit du signifié – sa disparition, son absence permettrait l'accès, la présence d'une réalité supérieure, intelligible. Schématiquement, une certaine approche critique opposerait à cette dynamique celle de la littérature en laquelle le signifiant s'affirme au détriment du signifié. En gagnant une pleine présence, il fait disparaître le réel vers lequel il faisait signe, pour finalement rendre compte d'une réalité qui déborde le signe. Il permettrait donc une sorte de résonance paradoxale, qui accomplirait, par un détour, et d'une certaine façon seulement, le projet premier du logocentrisme : ouvrir un accès à une réalité étrangère au signe. Cette réalité est certes sensible, mais elle est présentée comme une forme supérieure, pure, presque nouménale, à laquelle on n'aurait accès que dans un certain cadre expérimental. Aussi, il nous semble que cette approche est quelque peu simplificatrice en ce qu'elle maintient une opposition « manichéenne » entre le langage et le réel et, malgré le renversement axiologique qui donne au référent la place que le signifié tenait, ne parvient pas à penser véritablement le rapport d'influence entre le langage et « ce qui le déborde ». On retrouve l'hypothèse d'un « arrière monde », comme précédant toute parole, auquel le langage pourrait parvenir par un « saut » mystérieux. Aussi séduisante que soit cette vision des choses, elle ne nous semble pas entièrement correspondre à la poésie d'André du Bouchet, dont la politique de traduction a mis en lumière ce que nous avons interprété comme « principe d'immanence ».

C'est pourquoi la critique du logocentrisme telle que nous l'avons exposée et peut-être déplacée n'engage pas à nos yeux une visée « textualiste » dans laquelle l'objet linguistique gagnerait une autonomie. Bien au contraire, nous souhaitons réaffirmer la connectivité nécessairement hétéronomique du langage. Une interdépendance donc, ou altération mutuelle,

entre le signe et le réel qui va modifier notre compréhension de la traduction et de l'écriture. S'il n'y a pas de signifié originaire, ce n'est pas dire pour autant que le langage fait sens tout seul, mais peut-être souligner son engagement dans la production de réalité (dans sa valeur pleinement sensible, sur le plan du percept et de l'affect), elle-même engagée dans la production de signes. C'est pourquoi nous insistons pour souligner ce qui, dans le rapport au texte, déborde de toute part l'interprétation comme seule donation de sens (de signification). S'il y a interprétation, c'est dans un sens « perspectiviste », entendu comme une production résultant d'un rapport de forces conceptuelles, perceptives et affectives. Il faudrait bien sûr définir le plus précisément possible les modalités d'un tel rapport. Gageons que l'expérience jouera un rôle central et paradoxal à la fois, comme étalon et comme finalité. Peut-être sera-t-elle la seule « valeur de vérité » mais elle devra se limiter elle-même pour éviter l'écueil du relativisme. Ce que nous entrevoyons alors, c'est que l'expérience peut trouver en elle-même son propre principe limitatif : il s'agirait d'explorer la réalité de l'expérience sans jamais s'éloigner de ce qui en ferait la singularité.

Il resterait donc à définir le type de lien qu'il peut y avoir dans cette expérience entre langage et réalité et c'est là que se joue le rapport à la métaphysique. C'est pourquoi nous comprenons moins le différend initial comme la cause nécessaire d'une autonomie du signe qu'au contraire une abolition de toute autonomie – le signe étant toujours-déjà lié à ce qui le déborde. Ainsi préférons-nous la notion de « dehors », chère à Deleuze, Blanchot et Foucault. C'est qu'il faut bien comprendre que le dehors, l'impossible, l'injoignable ne doivent pas être confondus avec le Transcendant. Il s'agit de penser un dehors du signe qui n'est possible que par le signe lui-même : il figure une sorte de « transcendance relative » dont il faudrait établir le type de relation qu'elle suppose. L'inconnaissable, l'aveuglant, le Feu dont il faut se détourner pour pouvoir le rencontrer, ce n'est pas le visage du transcendant, mais celui d'un écart qui sépare d'un autre champ d'expérience possible avec lequel nous pouvons nous *brancher* – une ouverture sur une nouvelle potentialité d'existence. Chaque champ a ses limites par lesquelles il peut se joindre à d'autres et la connectivité n'est rendue possible que par une reconnaissance de la différence irréductible des parties. C'est un « autre monde » seulement dans la mesure où il n'est possible que par notre monde ; c'est un autre monde car notre monde est toujours-déjà un autre monde. Il n'y a pas de rapport possible avec ce monde, mais cette impossibilité de rapport *suffit*. C'est un espace injoignable et incompréhensible – mais en cela, *il nous affecte* et son absence cesse d'être stérile : elle déploie sa grandeur

dans le saut qu'elle fait accomplir. L'altérité irréductible, c'est la variation perpétuelle qui produit le différer de tout signe mais aussi de toute la réalité matérielle – le monde, alors compris comme variation incessante est tout à la fois inaccessible et englobant. C'est une jonction surprenante, intimement paradoxale, comme forcée, indépendante de toute volonté, c'est un saut d'intensité dans la vie – c'est la vie qui augmente la vie. Ainsi la traduction devient une nouvelle forme d'interprétation dans laquelle la vérité et le sens propre sont remplacés par l'intensité de l'expérience, de sorte qu'on pourrait dire que la *santé* devient le critère principal. Aussi, la « meilleure » traduction n'est pas celle qui s'approche le plus d'un sens caché, supposé plus authentique, mais celle qui permet la plus grande augmentation de puissance vitale, celle qui propage les forces avec la plus grande portée. Le critère légiférant dans l'acte de traduire est immanent à la vie elle-même et ne se réfère à aucune valeur transcendante. André du Bouchet rencontre une langue et cherche à restituer les puissances qu'il y a perçues sans chercher à respecter une organisation sémantique comme suspendue au-dessus de l'expérience du poème.

Traduire le poème revient à en proposer des résonances disjonctives, des échos divergents – la *gratuité* de l'expérience est au centre de la rencontre et la traduction se libère en même temps qu'elle libère le texte original. Mais cette « divergence » est indissociable de l'impact propre à la rencontre du texte. Il ne s'agit pas de dire que toutes les traductions sont légitimes mais que toutes celles qui s'incarnent dans une expérience le sont, aussi libres qu'elles paraissent. Bien sûr, il resterait à définir précisément le cadre de ce concept d'« expérience » qui reste trop vague à cet instant de notre étude. Pour le moment, nous pressentons simplement que la traduction s'ancre dans l'idée de « contact » en un sens singulièrement physique. En cela, l'expérience ne peut pas se confondre avec celle d'une pure représentation mentale mais au contraire s'épanouit dans une dimension pleinement somatique<sup>12</sup>. Ainsi, André du Bouchet nous force à penser une *politique des corps*. Le corps est ici compris comme « espace paradoxal », translocal, mobile, espace d'accueil et de création, lieu de passage où chaque élément qui le traverse le déplace et le marque concrètement. La langue est un agencement pris dans un perpétuel mouvement de création et de destruction et en cela résonne avec cette dimension spatiale singulière. C'est une politique du *choc des corps* où il s'agirait d'abord de capter les forces produites par la conflagration

---

12 Nous ne souhaitons pas opposer hermétiquement « représentation » et « corporéité » : nous entendons la représentation ici en un sens purement mental, comme « signification » en tant qu'elle s'oppose à une sémiotique de la force.

de la rencontre. C'est toute une gestion du conflit où celui-ci n'implique pas nécessairement une dynamique chaotique mais s'engage plutôt dans un rôle de révélateur des forces qui émanent de la différence<sup>13</sup>. C'est la marque laissée par la « violence » du contact qu'il faudrait désormais étudier – et ses conditions de possibilité. Il nous semble alors qu'il y a dans la *traçabilité* de la différence irréductible des langages l'indice d'une percée dont il faudra sûrement trouver le *nom*.

---

13 On pense à la distinction que souligne Simondon entre la stabilité de la signification et la métastabilité du signal. Dans un tel cadre, on serait tenté de comprendre l'approche d'André du Bouchet comme privilégiant la « vitalité » du poème original, vitalité qui implique une « métastabilité » du langage. (cf. Simondon 2007).

## **Bibliographie**

### **Œuvres d'André du Bouchet**

DU BOUCHET, André (1961). *Dans la chaleur vacante*, Paris : Mercure de France.

DU BOUCHET, André (1979). *L'Incohérence*, Paris : Hachette, P.O.L., Réédition (1984) Montpellier : Fata Morgana.

DU BOUCHET, André (1980). *Rapides*, Paris: Hachette, P.O.L., Réédition (1984) Montpellier : Fata Morgana.

DU BOUCHET, André (1986). *Ici en deux*, Paris : Mercure de France.

DU BOUCHET, André (1989). *Désaccordée comme par de la neige et Tübingen*, le 22 mai 1986, Paris : Mercure de France.

DU BOUCHET, André (2007). « Entretien avec Dominique Grandmont » *L'étrangère*, n° 16-17-18, Bruxelles, p. 85.

DU BOUCHET, André (2007). « Entretien avec Monique Pétilion », *L'étrangère*, n° 14-15, Bruxelles, p. 279

### **Ouvrages critiques**

Collectif, sous la direction de M. Collot (1987). *Autour d'André du Bouchet*, Paris : PENS.

Revue *L'étrangère* (2007), numéro 15, 16, 17, 18, Bruxelles.

ALLEMANN, Beda (1987). *Hölderlin et Heidegger*, Paris : PUF.

BISHOP, Michaël (2003). *Altérités d'André du Bouchet*, New York : Rodopi.

BLANCHOT, Maurice (1969). *L'entretien infini*, Paris : Gallimard.

BLANCHOT, Maurice (1949). *La part du feu*, Paris : Gallimard.

BLANCHOT, Maurice (1955). *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard.

BÖSENSCHTEIN, Bernard (1987) : « André du Bouchet traducteur de Hölderlin et de Celan » in *Autour d'André du Bouchet*, Paris : PENS, p. 169.

COLLOT, Michel (1998). « André du Bouchet et le pouvoir du fond » in *L'horizon fabuleux*, Paris : José Corti.

COLLOT, Michel (1987). « Rapides, ou la rapacité de la fraîcheur » in *Autour d'André du Bouchet*, Paris : PENS, p. 147.

DELEUZE, Gilles (1993). *Critique et clinique*, Paris : Ed de Minuit.

DELEUZE, Gilles (1969). *Logique du sens*, Paris : Ed. de Minuit.

DELEUZE, Gilles (2007) *Nietzsche et la philosophie*, Paris : PUF.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI Félix (1980). « Postulats de la linguistique », in *Milles Plateaux*, Paris : Ed. de Minuit.

- DERRIDA, Jacques (1967). *De la grammatologie*, Paris : Ed. de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1967). *L'écriture et la différence*, Paris : Seuil.
- GUILLAUME, Daniel (2002). « Déplacement des glaciers. Récit d'entretiens avec André du Bouchet », in *Poétiques et poésies contemporaines*, Cognac : Le temps qu'il fait.
- JAMES, William (2007). *Essais d'empirisme radical*, Paris : Champs Flammarion.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, (1986). *La poésie comme expérience*, Paris : Christian Bourgois.
- MALDINEY, Henri (2004). « Naissance de la parole dans la poésie d'André du Bouchet » in *Saluer André du Bouchet*, Bordeaux : William Blake & Co.
- MARTINEZ, Victor (2007), « Le corps du traduire », in *L'étrangère*, n° 16-17-18, Bruxelles, p.17
- MESCHONNIC, Henri (1973). *Pour la poétique III*, Paris : Gallimard.
- QUINSAT, Gilles (1987). « Parler depuis un autre lieu », in *Autour d'André du Bouchet*, Paris : PENS, p. 55
- SAUVAGNARGUES, Anne (2005). *Deleuze et l'art*, Paris : PUF.
- SIMONDON, Gilbert (2007). *L'individuation psychique et collective*, Paris : Flammarion.
- ZOURABICHVILI, François (2003). *Vocabulaire de Deleuze*, Paris : Ellipse.
- ZOURABICHVILI, François (2007), « La question de la littéralité », in *Deleuze et les écrivains*, (collectif), Nantes : Editions Cécile Defaut, p. 531.

### **Œuvre citée**

- MANDELSTAM, Ossip (1967), « L'interlocuteur », in *L'éphémère*, N°4, Paris : Maeght, p. 66.

## MICHEL TREMBLAY, SERIAL-ADAPTATEUR DE PIÈCES FRANÇAISES

Sathya Rao  
*Université de l'Alberta*  
srao@ualberta.ca

**Résumé :** Auteur d'une œuvre dramaturgique et romanesque bien connu, Michel Tremblay est aussi un traducteur et un adaptateur prolifique de pièces de théâtre. Or il n'existe que très peu d'études consacrées à ce pan de l'œuvre de l'auteur qui compte pourtant presque une trentaine de pièces adaptées et traduites, principalement étasuniennes. L'objet de cet article sera de montrer que ces pratiques s'inscrivent dans une perspective dynamique qui voit progressivement les contraintes pragmatiques prendre le pas sur l'idéologie. Nous nous pencherons en particulier sur le cas de plusieurs adaptations de pièces françaises dans la mesure où elles illustrent bien la complexité de l'opération adaptative telle que la pratique Michel Tremblay.

**Mots-clés :** Michel Tremblay – adaptation – traduction – idéologie – France.

**Abstract :** A well-know playwright and novelist, Michel Tremblay is also a prolific translator and adaptator of theatre plays. Yet there are very few studies devoted to this aspect of his work which so far encompasses almost thirty adaptations and translations of plays, mostly from the United States. This article sets out to show that these practices are to be understood within a dynamic perspective that sees the progressive replacement of ideology by pragmatic considerations. Our study will focus on various adaptations of French plays as they illustrate the very complexity of the adaptation process as performed by Michel Tremblay.

**Keywords :** Michel Tremblay – adaptation – translation – ideology – France.

## 1) Évolution des pratiques traductives et adaptatives chez Michel Tremblay

Depuis l'étude qu'en a faite Annie Brisset (1990), les adaptations de pièces en français québécois souffrent de mauvaise réputation. Épinglées pour leurs excès ethnocentristes, celles-ci continuent à être étroitement associées au discours nationaliste québécois. S'il ne fait aucun doute que le combat politique mené par Michel Tremblay a inspiré les changements (parfois substantiels, comme dans le cas de l'adaptation du *Revizor* de N. Gogol devenu *Le gars de Québec*) qu'il a fait subir à certaines pièces adaptées, comment expliquer le fait que celui-ci poursuive son entreprise d'adaptation encore aujourd'hui ? En d'autres termes, est-ce la même pulsion ethnocentriste diagnostiquée par Annie Brisset qui continue de pousser le dramaturge québécois à adapter dans un contexte où le Québec a acquis, de l'avis de tous, une plus grande sécurité identitaire ? Peut-on encore considérer les nombreuses adaptations signées par Michel Tremblay depuis les années 1980 comme des expressions du nationalisme d'antan ?

Les pratiques de la traduction et de l'adaptation ont été sujettes à une certaine confusion des genres à l'image comme l'illustrent les versions que signe Michel Tremblay de *L'Effet des rayons gamma sur les vieux-garçons*, de *Et mademoiselle Roberge boit un peu* et de *Premières de classe* qui portent toutes les deux la mention « traduction et adaptation ». Aux yeux d'Annie Brisset (1990), cette confusion est symptomatique de la stratégie d'appropriation systématique des pièces du répertoire classique (en l'occurrence, étasunien) mise en œuvre par la dramaturgie québécoise en quête de reconnaissance. Au sens strict, ces pièces tiennent effectivement à la fois de l'adaptation et de la traduction puisque la langue, de même que le cadre spatiotemporel se trouvent québécoisés. Cependant, le lien entre ces pratiques évolue et se précise au fil du temps. Ainsi Michel Tremblay s'attachera-t-il à dissocier la traduction de l'adaptation à partir du milieu des années 1980 tandis qu'il établira une distinction claire bien qu'assez conventionnelle entre les finalités associées à chaque pratique. Alors que l'adaptation transpose systématiquement l'action au Québec, la traduction devra, quant à elle, demeurer fidèle au texte original et à son cadre spatiotemporel. Comme l'explique Michel Tremblay lui-même dans un entretien (cf. Ladouceur, 2007), son désir de traduire procède en fait de l'insatisfaction que lui a causée la traduction française de pièces étasuniennes contemporaines, en particulier celles de Tennessee Williams. Pour le dramaturge québécois, la traduction a ceci de singulier et de contraignant à la fois qu'elle

oblige à un respect scrupuleux du texte original dans le but de lui « rendre justice » comme il le dit lui-même. Site d'une réévaluation inédite du rapport à l'Autre, l'activité de traduction deviendra en quelque sorte pour Michel Tremblay un moyen de « sublimation », pour reprendre la terminologie bermanienne, de la pulsion ethnocentriste qui informait jadis l'adaptation. Comme le notent plusieurs critiques (cf. Beddows, 2000 ; Gagnon, 2003 ; Martin, 2009), cette réévaluation est représentative d'une tendance notable initiée au Québec dans les années 1990, qui voit progressivement s'affirmer un désir de respecter l'autre face à la récupération ethnocentriste dont il a été l'objet dans les années 1970-1980 au moment où se constituait le répertoire québécois. C'est donc fort d'un certain esprit critique et d'un sens retrouvé de la modestie que Michel Tremblay, dont le statut est désormais celui d'écrivain institué, revient sur ses adaptations de jeunesse : « Avant, il y a trente ans, il y avait une grande prétention. Quand on commençait à se découvrir et on commençait à vouloir que le monde sache qu'on existait, on s'appropriait tout » (*apud* Ladouceur, 2001).

Tandis que la pratique traductive s'affirme chez Michel Tremblay comme un moyen de respecter l'étranger, la pratique adaptative perd progressivement la charge idéologique qui était la sienne durant les années 1970. Comme le souligne Serge Bergeron (2006 : 75), les excès des premières adaptations visibles dans *Le gars de Québec* (1969) et *L'Effet des rayons gamma sur les vieux-garçons* (1970) cesseront au début des années 1980 tandis que la dramaturgie québécoise gagnera en assurance. C'est *Oncle Vania* qui, en 1983, initiera un cycle de traductions qui compte à ce jour une quinzaine de pièces, principalement étasuniennes. Il est intéressant de remarquer que le nombre de traductions dépasse aujourd'hui celui des adaptations, à raison de quatorze contre onze. Peut-être faut-il voir dans cette tendance la confirmation, voire le renforcement de la posture plus éthique adoptée par Michel Tremblay depuis le milieu des années 1980. Même si elles sont moins nombreuses, les adaptations ne disparaissent pas pour autant...

Les quatre dernières adaptations de Michel Tremblay ont en commun d'avoir toutes été jouées sur des scènes de théâtre d'été. On note une tendance similaire, quoique moins forte dans le cas des traductions, dont deux (sur un total de quatorze), à savoir *Visites à Monsieur Green* et *Un mariage... pas comme les autres* ont été produites dans des théâtres d'été en 2005. Si l'on se fie à cette tendance, il semblerait donc que l'adaptation soit un genre de plus en plus circonscrit aux scènes d'été. Cela dit, il serait injuste d'imputer ce choix au seul dramaturge québécois étant donné que trois de ces adaptations (*Piège pour un homme seul*, *L'Ex-femme de ma vie* et *Les*

*Amazones*) sont le fait de commandes (Bergeron, 2006 : 85). En outre, il convient de remarquer que *Visites à Monsieur Green*, *Un mariage... pas comme les autres*, *Piège pour un homme seul* et *Les Amazones* ont été commandées par une seule et même personne, à savoir Jean-Bernard Hébert, directeur du Théâtre de Rougemont et du Théâtre des Grands Chênes. À l'évidence, les commandes de Jean-Bernard Hébert ont exercé et continue d'exercer une influence notable<sup>1</sup> sur la trajectoire qu'adopte la pratique adaptative (et même traductive) de Michel Tremblay. Toute proportion gardée, cette influence pourrait être comparée à celles d'André Brassard et de Denise Filiatrault. L'on peut gager que la formule trouvée par Michel Tremblay et Jean-Bernard Hébert doit s'avérer assez lucrative, ce qui explique qu'elle se pérennise...

Dans un entretien (Louise Ladouceur, 2001), le dramaturge québécois reconnaît mettre à profit l'adaptation pour des pièces « mineures » et de préférence dans le cadre des théâtres d'été. À ce titre, cette pratique se distingue de la traduction réservée, quant à elle, aux « chefs d'œuvres » présentés pour l'essentiel sur des scènes institutionnelles québécoises (Rideau-Vert, Jean Duceppe, Théâtre d'Aujourd'hui, etc). En comparant le corpus des pièces adaptées à celui des pièces traduites, il apparaît que la traduction porte, comme nous l'avons dit, en grande majorité sur des pièces nord-américaines. Il est intéressant de noter que, depuis *Camino Real* en 1979, la seule pièce anglo-saxonne ayant fait l'objet d'une adaptation (et nécessairement d'une traduction) au sens propre est celle du britannique John Godber, *The Perfect Pitch* jouée sur une scène d'été. Quant à l'adaptation, elle concerne presque exclusivement les pièces d'origine française. À ce propos, on pourrait s'interroger sur la raison pour laquelle Michel Tremblay éprouve le besoin de relocaliser systématiquement l'action des pièces françaises au Québec. Il semble qu'aux yeux du dramaturge, il y ait une impossibilité – que l'on pourrait mettre sur le compte d'une exigence de vraisemblance – à employer la langue québécoise alors que l'action se situe en France. Cela dit, comme nous le verrons, la référence à la France n'est pas complètement occultée dans l'adaptation, elle se trouverait plutôt mise en scène. En somme, si la traduction s'impose comme l'approche privilégiée pour accueillir l'Autre anglosaxon (et à l'occasion l'étranger venu d'autres horizons, comme dans le cas d'*Oncle Vania*), l'adaptation donne un cadre à la réception de ce lointain cousin qu'est le Français.

---

<sup>1</sup> L'adaptation-traduction récente de la comédie *Un peu, beaucoup, passionnément* de l'auteur américain William Baer jouée au Théâtre Rougemont en 2009 s'inscrit également dans cette tendance.

Commentant sa pratique de l'adaptation (*apud* Ladouceur, 2001), Michel Tremblay dit mettre l'accent moins sur la fidélité à l'original que sur la recherche du plaisir du spectateur. Contrairement donc à la traduction qui fait du respect de l'original le centre de ses préoccupations, l'adaptation, quant à elle, vise à optimiser les conditions de réception. Comme nous le verrons, c'est dans cette optique que la langue-culture québécoise sera systématiquement substituée au français standard. En outre, il ne fait aucun doute que l'œil exercé du dramaturge aguerri qu'est Michel Tremblay, constitue un atout non négligeable pour rectifier les éventuelles imperfections des pièces adaptées, même si celui-ci demeure dans l'ensemble très fidèle à l'ordre et au contenu des répliques de l'original. Le cas d'intervention le plus emblématique est celui de la traduction de *Mambo Italiano* du jeune dramaturge italo-canadien Steve Galluccio dont la version finale en langue anglaise intégrera les modifications (notamment en ce qui concerne les personnages) effectuées dans la traduction française par Michel Tremblay. D'une manière générale, la visée des changements que ce dernier fait subir aux pièces adaptées et traduites apparaît moins idéologique (à l'instar de ce qui fût le cas dans le passé) que pragmatique. Par ailleurs, il ne fait aucun doute que la mention du nom de Michel Tremblay dans les comptes-rendus des adaptations et des traductions dont il est l'auteur ajoute une plus-value considérable soit que celui-ci se trouve mentionné explicitement dans le titre de l'article (« une pièce adaptée par Michel Tremblay à saint-Marc-de-Richelieu cet été », *Le Droit*, 04/04/2002), soit que l'on y rapporte les commentaires de l'adaptateur – qui se trouvent alors investis d'une plus-value critique – au sujet la pièce originale.

Bien qu'elle transpose l'action au Québec, l'adaptation n'en demeure pas moins proche du texte original (si l'on exclut les adaptations annexionnistes comme *Le Gars de Québec*), comme le montre Serge Bergeron (2006) en se basant sur une analyse systématique des variations entre œuvres originales et adaptées. Ces variations prennent principalement la forme de « substitutions » (Bergeron, 2006 : 300) portant sur le changement de nom des personnages, l'utilisation de références culturelles et géographiques locales ou bien l'emploi d'un français québécois oralisé (parfois joualisant) tantôt rehaussant l'aspect comique, tantôt marquant l'appartenance sociolinguistique de son locuteur. Ces substitutions ont pour effet principal de renforcer la québécity du texte adapté afin d'en faciliter la réception. Dans le même temps, elles révèlent l'imaginaire culturel de l'adaptateur (comme sa préférence pour le contexte montréalais). Nous reviendrons sur le détail de ces substitutions lorsque nous passerons à l'analyse proprement

dite des pièces. Contrairement donc à l'impression que laissent les premières adaptations annexionnistes de Michel Tremblay, celles qui suivront se caractérisent par une grande fidélité à l'action dramatique (moyennant, le cas échéant, quelques mises au point correctives) et à l'ordre des répliques (Bergeron, 2006 : 278). Si elle se précise au fil du parcours de Michel Tremblay, la frontière entre traduction et adaptation est loin d'être totalement hermétique. En effet, comme nous l'avons souligné, les adaptations de Michel Tremblay demeurent malgré tout fidèles à l'ordre des répliques de l'original. Plus ponctuellement, des pièces comme *Mambo Italiano* et *Le spot idéal* classées respectivement comme traduction et adaptation se situent en réalité quelque part entre ces deux classifications. Pour rajouter à la confusion, on notera que trois traductions, à savoir *Visites à Monsieur Green* (2005), *Un mariage pas comme les autres* (2005) et *Un peu, beaucoup, passionnément* (2009) ont été présentées sur des scènes d'été. Cette tendance relativement récente vient nuancer le constat – pourtant corroboré par Michel Tremblay lui-même (Entretien avec Louise Ladouceur) – selon lequel seules les adaptations sont destinées aux théâtres d'été.

## **2) Michel Tremblay, adaptateur de pièces françaises**

On a tendance à l'oublier, mais la pratique de l'adaptation d'œuvres étrangères et, en particulier, françaises est loin d'être inédite au Québec. Dans sa thèse de doctorat intitulé *Textual Adaptations for Amateur Performance in Québec, 1875-1908*, Glen Nichols notait déjà l'existence d'un vaste corpus de pièces étrangères, dont un grand nombre d'origine française, adaptées en Québécois et jouées dans les Cercles dramatiques amateurs qui fleurissaient à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle dans la Belle province. Dans ce contexte, l'adaptation consistait notamment en la suppression des marques d'immoralité (du fait du lien étroit existant les Cercles dramatiques et l'Église catholique), la modification de la langue utilisée (surtout le lexique et la ponctuation) et la simplification de la structure dramatique (Nichols, 1992 : 4). La canadianisation de la pièce passait notamment par l'emploi de références culturelles locales (personnages, toponymes et événements). Plus proche de nous, la base de l'Association Québécoise des Auteurs Dramatiques (AQAD) recense, sous la rubrique « auteurs francophones adaptés en québécois », 26 pièces d'auteurs aussi différents que Josiane Balasko, Eugène Labiche, Molière, Yann Queffelec et Robert Thomas. Cela dit, ce chiffre doit être nuancé étant donné que la base ne semble pas mise à

jour régulièrement et que la notion d'adaptation est prise dans une acception très large. En effet, sous cette catégorie, la base de l'AQAD regroupe aussi bien les adaptations intergénériques (de la forme romanesque vers le théâtre, par exemple) qu'intragénériques comme celles que signe Michel Tremblay.

Si le choix d'adapter des pièces d'origine française en québécois peut sembler surprenant, il n'a pourtant rien d'exceptionnel. Depuis une quinzaine d'années, il n'est pas rare de voir des pièces appartenant au même répertoire populaire que celles adaptées par Michel Tremblay, produites sur des scènes québécoises. Ainsi, au début des années 1990, le Théâtre de La Bordée présentait une première version de la pièce française *Le Père Noël est une ordure* (1992), suivie à un an d'intervalle par *L'Ex-femme de ma vie*, que Michel Tremblay adaptera lui-même à peine un an plus tard. Il est possible de mettre cet intérêt pour ces productions du Café-théâtre du Splendid sur le compte de leur propos populaire<sup>2</sup> en phase avec l'orientation du Théâtre de La Bordée. Cela dit, alors que la première pièce est jouée dans sa version d'origine, ce que déplorera Sylvie Moisan (*Le Devoir*, mardi 8 décembre 1992, p. B3), la seconde a été adaptée à la réalité québécoise au grand plaisir de Rémy Charest qui écrit :

Pour les besoins de la Bordée, la production a été adaptée, par des ajustements de topographie et de parlure, aux réalités. Bien que certains détails de la psychologie des personnages soient restés au milieu de l'Atlantique, le résultat passe beaucoup mieux que la présentation en version originale l'an dernier, de l'ordurier *Père Noël*. N'ayant pas besoin d'imiter les Parisiens, les comédiens peuvent donc se concentrer sur leurs personnages, ce qu'ils font d'ailleurs avec beaucoup d'habileté. (*Le Devoir*, vendredi 19 novembre 1993, p. B6)

Depuis sa création en 2003, la compagnie québécoise « Théâtre voix d'accès » propose au public québécois des succès populaires français comme *J'aime beaucoup de ce que vous faites*, *Le père Noël est une ordure* ou plus récemment *Le Dîner de cons* sur des scènes d'été, mais pas exclusivement. Au Québec, *Le Dîner de cons* avait déjà donné lieu à deux adaptations : la

---

<sup>2</sup> Bernard da Costa retrace dans son *Histoire du Café-Théâtre* l'origine populaire de ce genre apparu en France au milieu des années 1960 sous l'inspiration du « Off Broadway theater » et qui se situe à contre-courant de l'élitisme des théâtres institutionnels.

première sous la houlette de Denise Filiatrault<sup>3</sup> en 1994 (à peine un an après la première représentation en France et quatre ans après la sortie de la version filmée) pour le « Festival Juste pour rire » et la seconde sous la direction de Claude Maher en 2003 à l'occasion du 35<sup>ème</sup> anniversaire du Patriote de Sainte-Agathe. À la liste des adaptations récentes de pièces françaises, on peut également ajouter celle de *Huit femmes* écrite par Robert Thomas et transposée au grand écran avec le succès que l'on sait par François Ozon en 2002. Comme il l'a fait pour le théâtre étatsunien contemporain, Michel Tremblay a joué un rôle important dans l'introduction au Québec du théâtre populaire français<sup>4</sup>. Il est ainsi le premier à faire connaître Tilly et Marc Perrier au grand public québécois en adaptant leur pièce moins de 6 ans après leur première parisienne. D'un genre plutôt léger (à l'exception de la pièce *Les Trompettes de la mort*), les œuvres françaises adaptées par Michel Tremblay trouvent naturellement dans le théâtre d'été un cadre de prédilection. D'une manière générale, le choix d'adapter en québécois ne s'impose pas de façon systématique. En fait, les pratiques sont multiples selon le public visé, la nature de la pièce et le statut institutionnel du théâtre où sera jouée la pièce. Si elle peut participer au confort interprétatif du spectateur estivant, l'adaptation se révèle cependant inutile, voire critiquable lorsqu'il s'agit de préserver l'authenticité du texte ou celle de l'atmosphère d'origine, en particulier lorsqu'il existe une version filmée de référence et populaire de surcroît, comme c'est le cas avec *Le Dîner de cons*. En définitive, depuis les années 1990, la pratique de l'adaptation peut difficilement être mise sur le compte de la visée annexionniste qui était la sienne vingt ans plus tôt, ne serait-ce que parce que le Québec n'a plus à apporter la justification de son existence. Avec l'échec du projet nationaliste québécois, la fonction idéologique de l'adaptation doit faire l'objet d'une réévaluation. C'est précisément le sens d'interventions comme celles de Michèle Laliberté (1995) qui met en avant, à la suite des réflexions d'Anne Ubersfeld et d'André Helbo, la dimension pragmatique de l'adaptation, laquelle a été négligée par des critiques comme Annie Brisset. Dès lors, l'accent se trouve mis moins sur le motif de l'adaptation que sur ses effets, à savoir maximiser l'échange entre le spectateur et la représentation, lequel repose en dernière

---

<sup>3</sup> D. Filiatrault fait le choix d'adapter modérément la pièce de Francis Veber en substituant notamment les références au football par d'autres au hockey, en resituant l'action rue du Port de Montréal et en demandant aux acteurs d'adopter l'accent québécois.

<sup>4</sup> Il est intéressant de noter que beaucoup des auteurs français adaptés par Michel Tremblay ont quelque chose d'américain. Par exemple, Robert Thomas s'inspire beaucoup du roman policier anglosaxon (au point de voir sa pièce *Piège pour un homme seul* transposée à l'écran par nul autre qu'Alfred Hitchcock).

analyse sur la circulation de l'affect (Laliberté, 1995 : 522). En outre, comme le souligne fort justement Michèle Laliberté, le français québécois dispose de ressources propres, à commencer par le registre de la langue orale populaire auquel Michel Tremblay a su donner ses lettres de noblesse et qu'il mettra notamment à profit pour restituer le parler du Sud des personnages de Tennessee Williams se démarquant en cela de nombreuses traductions françaises homogénéisantes (Piquard, 1996 ; Rao, 2011).

### 3) Mise en abyme de la France dans les adaptations de pièces françaises<sup>5</sup>

À ce jour, Michel Tremblay a adapté cinq pièces françaises : *Six heures au plus tard* (1986), *Les Trompettes de la mort* (1991), *L'Ex-Femme de ma vie* (1993), *Piège pour un homme seul* (2002) et *Les Amazones* (2005). Par sa taille, ce corpus est le deuxième plus important, loin derrière celui des pièces traduites et adaptées de l'anglais. Sa production s'étale sur une période de plus d'une vingtaine d'années. Fait notable, à l'exception de la pièce *Le spot idéal*, toutes les pièces adaptées durant cette période sont françaises. Parmi ces cinq adaptations françaises, trois sont le fait de commandes (dont deux proviennent de Jean-Bernard Hébert) : *L'Ex-Femme de ma vie*, *Piège pour un homme seul* et *Les Amazones*. Quant aux adaptations de *Six heures au plus tard* et de *Les Trompettes de la mort*, elles comptent parmi la douzaine de pièces que Michel Tremblay a lui-même choisi de traduire ou d'adapter (Bergeron, 2006). À part *Piège pour un homme seul* écrite par Robert Thomas et publiée en 1960, les pièces françaises adaptées par Michel Tremblay sont relativement récentes puisque leur date de création remonte à moins de vingt ans. En outre, les trois dernières pièces, à savoir *L'Ex-femme de ma vie*, *Piège pour un homme seul* et *Les Amazones* ont toutes été jouées sur des scènes d'été, ce qui dessine une tendance notable au sein de l'œuvre d'adaptation de Michel Tremblay.

À notre connaissance, la seule analyse systématique de l'ensemble du corpus des adaptations et des traductions de Michel Tremblay est celle de Serge Bergeron. Cette analyse, dont l'approche méthodologique s'inspire des travaux de José Lambert et de Gérard Genette, fournira le cadre général que nous mettrons à l'épreuve dans notre exploration des adaptations

---

<sup>5</sup> Les adaptations de pièces françaises signées par Michel Tremblay n'ayant pas été publiées, nous nous référons aux tapuscrits qu'a bien voulu nous communiquer Serge Bergeron, dont nous reprendrons la pagination.

tremblayennes d'œuvres françaises. Dans l'ensemble, il apparaît que les stratégies d'adaptation de pièces françaises sont très similaires à celles utilisées dans les autres pièces (à l'exception des premières adaptations annexionnistes). En effet, l'action se trouve déplacée au Québec (principalement dans la métropole montréalaise, mais à l'occasion en province<sup>6</sup>) et les noms des protagonistes sont québécoisés (souvent selon un principe de correspondance phonétique). La langue d'adaptation est le français québécois populaire que Michel Tremblay utilise dans ses propres créations dramaturgiques<sup>7</sup>. Quant aux références culturelles (en particulier, celles dont le statut est trop spécifique), elles se voient systématiquement remplacées par des équivalents québécois. À titre d'exemple, dans l'adaptation de la pièce *Les Amazones*, les barres de chocolat *Nuts* deviennent des *Mars*, les « Tripes à la mode de Caen » se transforment en « Paté chinois » et « dragée » est rendue par « bonbon fondant ». À l'occasion, Michel Tremblay n'hésite pas à introduire des références appartenant à son propre imaginaire culturel, voire à son entourage professionnel comme nous le verrons par la suite. En somme, l'essentiel des modifications que Michel Tremblay fait subir aux pièces qu'il adapte, vise à les rendre accessibles au public québécois. Autre point notable, la pratique adaptative fonctionne selon des principes grosso modo identiques quelle que soit l'origine de la pièce. En d'autres termes, les œuvres françaises ne semblent bénéficier d'aucun traitement de faveur (au nom, par exemple, d'une parenté privilégiée), sauf peut-être celui de ne pouvoir faire l'objet de traduction, contrairement aux pièces en langue anglaise. Selon le point de vue adopté, l'on peut se demander si c'est le souci de vraisemblance qui pousse à relocaliser les adaptations au Québec (plutôt que de les conserver en France) ou, à l'inverse, si c'est la parenté reconnue entre le français québécois et le français parisien qui interdit que l'on parle de traduction<sup>8</sup> (interlinguistique). En définitive, l'adaptation de pièces françaises est frappée d'un paradoxe : la parenté avec le québécois est à la fois trop grande pour que l'on puisse réellement parler de traduction, mais trop lointaine pour que l'on puisse se passer de l'adaptation.

---

<sup>6</sup> Ainsi l'action de l'adaptation de *Six heures au plus tard* de Marc Perrier se situe-t-elle près de Gatineau. De même, la version adaptée de *Piège pour un homme seul* de Robert Thomas est transposée à North Hatley, en Estrie.

<sup>7</sup> Pour une analyse précise de cette langue et de l'effet d'oralité qu'elle produit, voir Dargnat 2006

<sup>8</sup> À l'évidence, la pratique adaptative d'œuvres françaises telle que la pratique Michel Tremblay est bien plus qu'une « traduction intralinguistique » au sens où l'entend Roman Jakobson dans son célèbre article « On Linguistic Aspects of Translation ». Il n'est pas tant ici question de « reformulation » que de recreation dans une langue-culture qui n'est pas complètement identique à celle de l'original. Pour les besoins de l'adaptation, la variation sociolinguistique entre les codes se trouve poussée à son maximum.

En comparant le corpus des traductions avec celui des adaptations d'œuvres françaises, il apparaît que la liste des auteurs adaptés par Michel Tremblay est beaucoup plus hétéroclite que celle des auteurs traduits. En effet, la pratique traductive va de pair avec un devoir de fidélité non seulement à l'œuvre originale, mais également à certains auteurs comme Tennessee Williams, Edward Albee et Terence McNally dont Michel Tremblay traduit (ou adapte, dans le cas de Tennessee Williams) plusieurs pièces. À l'inverse, les dramaturges français adaptés sont tous différents : Marc Perrier, Tilly, Josianne Balasko, Robert Thomas, Jean-Marie Chevret et tout récemment Éric Assous. En ce sens, on pourrait penser que la décision d'adapter est motivée moins par la réputation de l'auteur que par certaines caractéristiques et thématiques de la pièce originale. Cela dit, étant donné que la moitié des adaptations faites par Michel Tremblay sont le fait de commandes, il serait inexact d'imputer cet éclectisme (ou cette fidélité, dans le cas des traductions) exclusivement au dramaturge québécois. Grand amateur de théâtre, Michel Tremblay est un habitué de Broadway autant que des scènes parisiennes, ce qui lui permet de repérer les pièces méritant d'être traduites ou adaptées. C'est lors d'un de ces voyages de « prospection » en 1983 à Paris que l'auteur québécois a le coup de foudre pour la pièce de Marc Perrier *Six heures plus tard*. En outre, il ne faudrait pas minimiser les similitudes entre les différents auteurs français adaptés par Michel Tremblay. Auteurs contemporains reconnus (dont certains, comme Éric Assous, ont reçu des récompenses prestigieuses), la grande majorité de ces dramaturges se spécialise dans la comédie de mœurs et le théâtre de boulevard. De plus, nombre d'entre eux, à l'instar de Robert Thomas, Marc Perrier, Josianne Balasko et Éric Assous, sont familiers avec le cinéma, qu'ils aient travaillé comme scénaristes ou réalisateurs. À bien des égards, le parcours de ces auteurs, les thèmes qu'ils abordent (parmi lesquels l'homosexualité, les relations de couple, la solidarité féminine, le racisme et la marginalité) ainsi que leur dramaturgie à la fois naturaliste et drolatique présentent de nombreuses similitudes avec le théâtre de Tennessee Williams, de Steve Martin et de Tom Ziegler. En définitive, derrière l'éclectisme des auteurs adaptés/traduits et des pratiques, se dessinent une certaine communauté stylistique et thématique qui mériterait d'être explorée plus en profondeur.

La France occupe dans l'imaginaire tremblayen une position paradoxale : elle est à la fois cet ancêtre lointain qui a transmis au jeune Michel Tremblay son goût pour la littérature et une terre étrangère qui renvoie du Québécois une image déformée. Plus que toute autre œuvre de Michel Tremblay, c'est peut-être *Des nouvelles d'Édouard* (1984), quatrième opus des

« Chroniques du Plateau Mont-Royal », qui rend le mieux compte de cette ambivalence. Occasion rêvée pour enfin se transfigurer en Duchesse de Langeais, le séjour en France suscite rapidement chez Édouard (de même qu'il le fera une vingtaine d'années plus tard chez François Villeneuve, le héros de *Quarante-quatre minutes quarante-quatre secondes*) un sentiment de haine de soi qui viendra en fin de compte conforter son identité québécoise. Bien que toute référence explicite à la France (ou à ce qu'elle représente) disparaisse à travers le filtre de l'adaptation, celle-ci demeure malgré tout présente. En effet, à défaut de se voir complètement évincée par le filtre de l'adaptation, la France demeure subrepticement présente dans plusieurs adaptations d'œuvres françaises à l'image de *Six heures plus tard* et de *L'Ex-femme de ma vie*. Cette mise en scène de la France est, à bien des égards, révélatrice d'une « surconscience linguistique » (cf. Gauvin, 1997) qui va informer le geste de l'adaptateur et le conduire à opérer un certain nombre d'ajustements.

Dans la mesure où elle met en scène deux personnages d'âge et de statut socioéconomique différents, la pièce *Six heures plus tard* de Marc Perrier se prête particulièrement bien à ce jeu sur les contrastes qu'affectionne Michel Tremblay. Ainsi les écarts culturels et linguistiques entre Gus, vieux bourgeois sur le retour, et Marco/Gérard, jeune délinquant en fuite, donnent-ils lieu à un certain nombre d'aménagements adaptatifs particulièrement intéressants. Conservés dans l'adaptation, les écarts linguistiques entre les registres de langue utilisés par Gus et Marco/Gérard se trouvent astucieusement transposés à la réalité québécoise. Ainsi le français populaire parlé par Marco/Gus dans la version originale est rendu par un québécois joualissant comportant anglicismes, sacres et élisions, lequel contraste avec le français standard utilisé par le vieil homme. À ce propos, il est significatif de noter que l'essentiel des adaptations linguistiques concerne les répliques de Marco/Gérard (en particulier, pour ce qui est des insultes). En revanche, la langue de Gus demeure, outre le gommage de quelques parisianismes, quasiment inchangées par rapport à la version française. Le fait que Gus emploie un français québécois standard, très proche du français standard, n'est pas sans heurter la conscience linguistique de Marco/Gérard, ce qui se traduit par l'ajout d'un grand nombre de répliques. Toute la créativité de l'adaptateur consistera alors à intégrer ces répliques sans dénaturer le texte d'arrivée. Très habilement, l'adaptateur opère un renversement de la situation dramatique pour introduire ces augmentations : « LE JEUNE HOMME. — Excuse-moé de te demander ça, là... Tu me prenais pour un Anglais, t'à l'heure, mais toé... t'es t'un hostie de Français, hein ? » (p. 7). Ce renversement qui fait

désormais peser le doute sur l'identité (linguistique) de Gus (et non plus sur celle de Marco/Gérard), donne lieu, dès la première scène, à l'ajout de six répliques dialoguées absentes de la version originale. Le langage et l'accent du vieil homme feront ainsi l'objet de nombreuses moqueries qui se prolongeront tout le long de la pièce, au point d'en devenir un véritable leitmotiv. Comme l'a noté Mathilde Dargnat (2006 : 458) à la suite de Lise Gauvin, il est très courant que la qualité de la langue fasse l'objet de discussions (que l'on pourrait qualifier d'épilinguistiques, voire de métalinguistiques) dans les pièces (cf. *Les Belles-sœurs*, *L'imromptu d'Outremont*) et même les romans (cf. *Des nouvelles d'Édouard*) de Michel Tremblay. Sur l'ensemble de la pièce, la surconscience linguistique du jeune homme donne lieu à l'ajout de pas moins d'une vingtaine de répliques. Si elles ont toutes en commun de stigmatiser le niveau de langue du vieil homme, en l'espèce ces répliques voient leur contenu se renouveler au fil de l'action. Celles-ci portent sur des variations topolectales (« pantoufles » / « charentaises »), culturelles (conversion entre milles et kilomètres) ou bien diastratiques comme l'aspect « écrit » ou livresque du français de Gus, ou bien encore sur son accent. Rigoureux dans son hypersensibilité (ce qui témoigne en soi de sa connaissance du français standard), Marco/Gérard n'hésite pas à faire remarquer à Gus qu'il a commis une faute de français : « GÉRARD. — Ah ! tu vois, ton livre est pas parfait ! Un Français aurait dit trou *du* cul, pas trou de cul ! Achète-toé un Assimil français, mon Ti-Gus ! » (p. 25-26). À l'inverse, Gus ne manquera pas de signaler à plusieurs reprises les anglicismes commis par Marco/Gérard. L'ajout de répliques stigmatisant le français de Gus a pour contrepartie la suppression de celles donnant une traduction en français d'énoncés de langue anglaise. En d'autres termes, tandis que l'« étrangeté » de l'anglais se trouve réduite (et américanisée<sup>9</sup>) dans le contexte québécois, celle du français (standard) se voit renforcée. Cela dit, il ne s'agit pas tant pour Michel Tremblay de livrer en pâture au public québécois un Gus incarnant l'Autre français que de tourner en ridicule ses grands airs, un peu à l'image du traitement que le dramaturge fait subir aux héroïnes de *L'imromptu d'Outremont*. À ce propos, peut-être faut-il voir dans l'adaptation du personnage de « Lucette » en « Lucille », au-delà de l'évidente homophonie, un clin d'œil intratextuel à l'une des sœurs Beaugrand adeptes du beau parler. De même, les reproches adressés au français livresque et parfois factice de Gus rappellent les attaques contre le « français d'Outremont » parlé par Fernande Beaugrand-

---

<sup>9</sup> Les références au monde britannique sont remplacées par celles aux États-Unis avec lesquelles le public québécois est plus familier.

Drapeau. Par la voix de Marco/Gérard l'adaptateur ne fait que mettre en lumière la mascarade, plus ou moins consciente, que le vieil homme se joue à lui-même. Mascarade qui n'est peut-être pas tellement différente de celle à laquelle se livre Marco/Gérard, qui n'est pas aussi patibulaire et inculte qu'il voudrait le faire croire (p. 32). En somme, Michel Tremblay demeure fidèle aux profils linguistiques des personnages de la pièce originale tout en s'efforçant de les transposer à la réalité sociolinguistique québécoise où parler français standard porte à suspicion. Cette duplicité ajoute à l'épaisseur du personnage de Gus, en même temps qu'elle autorise l'ajout d'éléments comiques susceptibles de plaire au public québécois du genre : « GUS. — Je parle peut-être comme un Français, mais je n'abandonnerais jamais un animal, moi, monsieur ! » (p. 70). Quant au québécois joualissant aux accents tremblayens parlé par Gérard/Marco, il restitue parfaitement le français populaire et parfois argotique de la version originale.

Contrairement à *Six heures plus tard* dont la structure dialogique se prêtait particulièrement bien au jeu sur les contrastes, *L'Ex-femme de ma vie* compte davantage de personnages et mise moins frontalement sur les antagonismes. On pourrait d'ailleurs élargir ce constat aux pièces comme *Les Trompettes de la mort*, *Pièges pour un homme seul* et *Les Amazones* qui mettent en scène des personnes de niveau social à peu près équivalent et dont le niveau de langage est relativement homogène<sup>10</sup>. Plus difficile à identifier, l'utilisation des registres de langue est fonction de la complexité et de la situation d'énonciation des protagonistes. Issue du même milieu populaire de province qu'Annick-Jeannine, Henriette évolue désormais au sein de l'univers « bobo » de Jeff, le critique de théâtre. Cette ambivalence traverse non seulement la personnalité d'Henriette, mais également son langage qui oscille entre un registre populaire lorsqu'elle s'adresse à Annick-Jeannine et un registre plus soutenu lorsqu'elle parle à Jeff surtout en présence d'un tiers. En fin de compte, les variations se localisent davantage sur des marqueurs spécifiques, comme les insultes, et ne donnent pas lieu à des développements à caractère épilinguistique comme dans *Six heures plus tard*. Ainsi, le maintien de jurons typiquement français à l'instar de « merde » (alors qu'ils sont souvent rendus généralement par « calvaire ») dans la bouche de certains personnages comme Jeff et Luc Saint-Aubin, protagonistes respectivement de *Les trompettes de la mort* et de *L'Ex-femme de ma vie*, constitue le marqueur d'une certaine francité et des attributs (sociaux, culturels, psychologiques) qui lui

---

<sup>10</sup> En toute rigueur, il faudrait procéder à un prolifage linguistique des personnages selon la méthode proposée par Mathilde Dargnat (2006) pour corroborer nos hypothèses de lecture.

sont associés. Dans cette seconde adaptation, la référence à la France apparaît de façon plus explicite. En effet, Michel Tremblay fait le choix de transformer Arthur, le conjoint de Frankie (rebaptisée Francine) en Didier dont le nom, très français, ne paraît laisser aucun doute sur sa nationalité.

LUC : Didier ? C'est qui ça, Didier ?
<i>(Francine ne répond rien... et regarde son ventre.)</i>
Ah, bon...
C't'un Français ?
FRANCINE : Ben... avec un nom pareil... (p. 6)

Les reproches adressés à Arthur dans la version originale, prennent pour cible l'ensemble des Français dans l'adaptation, comme en témoigne ce constat de Luc qui, après avoir appris la nouvelle du départ d'Arthur pour Paris (Philadelphie dans la pièce originale), s'écrie : « Maudit Français ! Sont tous pareils ! » (p. 6). En d'autres termes, la dénomination de Français va subsumer tous les défauts reconnus chez Didier (irresponsabilité, malhonnêteté), selon une logique du stéréotypage susceptible de produire un effet comique. De même, dans l'adaptation de la pièce *Les Amazones*, Michel Tremblay substitue la mention à l'Indien Jay Satara (dont Micky suppose qu'il est le père de Guillaume), par celle au Français Leimgruber :

MICHOU — C'est vrai, ça, on avait la langue qui traînait à terre devant lui, mais personne l'avait jamais eu ! Aïe, c'tait quasiment une famille royale, c'te clan de Français là! Ça faisait du cheval comme tu fais du macramé! Y nous regardait toutes comme si on était des souillons ! Poli, le descendant des Bourbons, mais pas plus. Y a fait ses trois ans d'université avec nous autres, pis y est disparu sur son cheval blanc dans le soleil couchant. (p. 28-29)	MICKY : Sûr ! On a toutes tiré la langue sur Jay Satara mais personne l'a eu ! Tu penses, une famille princière du Rajasthan ! Il nous regardait comme des souillons ! Poli le prince indien, mais sans plus ! Il a fait ses trois ans de fac et hop, retour aux éléphants. (p. 37)
---	---

Si cette substitution se justifie en partie par le maintien de la référence à la royauté (trait qui, après tout, aurait pu tout aussi bien être associé à l'Angleterre), en revanche, le choix du patronyme de Leimgruber étonne à double titre. Sans correspondance phonétique avec Jay Satara, ce patronyme possède en plus une forte consonance germanique qui s'accorde mal au contexte dans lequel il est évoqué. Loin d'être le fait du hasard, ce nom renvoie très probablement à Patrick Leimgruber, agent littéraire d'origine française, que Michel Tremblay a dû côtoyer à l'agence Goodwin. Comme le souligne Serge Bergeron (2006 : 275), cette pratique, qui consiste à faire entrer dans la fiction des personnages de son entourage, est assez fréquente chez Michel Tremblay. Ce changement de nom sera suivi par le détournement d'une réplique (comportant un verbe au conditionnel passé 2<sup>ème</sup> forme) que Michou prononcera en imitant l'accent français. Dans la même pièce, la seconde référence explicite touchant la France se situe dans le dernier acte, lorsqu'Anne raconte à Guillaume sa tragique histoire d'amour avec « François, un chef de voile en Turquie » dont elle précise qu'il était français (p. 57). Dépourvue d'équivalent dans la version originale, cette précision gratuite contribue à renforcer l'image plutôt négative associée à la France et à ses ressortissants masculins.

#### **4) Conclusion**

De mode d'appropriation de l'étranger (cf. Brisset, 1990), l'adaptation telle que la pratique Michel Tremblay a évolué à partir des années 1980, à mesure que le Québec gagnait en assurance sur son identité. Plutôt que de précipiter la disparition de l'adaptation, cette évolution en a modifié les règles et la visée. Alors que la traduction s'est affirmée comme cette pratique respectueuse de l'étranger, l'adaptation s'est trouvée partiellement allégée de sa charge idéologique pour remplir une fonction plus pragmatique et ludique. Le genre des pièces adaptées ainsi que le cadre dans lequel elles sont présentées, à savoir les théâtres d'été, témoignent de cette tendance, qui résulte en partie d'influences externes et doit probablement aussi être nourrie par un intérêt lucratif. Depuis l'adaptation de *Six heures plus tard* en 1986, le corpus de pièces françaises représente quantitativement l'essentiel des adaptations faites par Michel Tremblay, avec cinq pièces et une sixième en préparation. Il serait à la fois anachronique et fortement restrictif d'expliquer cette décision d'adapter des œuvres françaises à la seule lumière de

l'idéologie. Comme nous l'avons montré, une telle décision tient à plusieurs raisons : l'intérêt grandissant au Québec pour le théâtre français contemporain (popularisé par le cinéma), l'influence institutionnelle de producteurs comme Jean-Bernard Hébert ou encore la parenté entre la dramaturgie de certains auteurs français et anglo-saxons. Lorsqu'il est questionné sur les raisons qui le poussent à adapter, Michel Tremblay fait valoir le principe de réciprocité selon lequel les Français adaptent eux aussi les productions québécoises. Loin de disparaître totalement à travers le filtre de l'adaptation, certaines références à la France demeurent ou, le cas échéant, sont rajoutées dans le corps des pièces adaptées. En ce sens, il est possible de parler d'une mise en scène ou d'une mise en abyme de la France. Le cas le plus emblématique est celui de l'adaptation de la pièce *Six heures plus tard* qui précède de trois ans la traduction d'*Oncle Vania* et ouvre le cycle des adaptations d'œuvres françaises. Adaptation charnière à bien des égards, *Six heures plus tard* se trouve modifiée et enrichie par le parti pris de Michel Tremblay d'y mettre en scène une certaine idée de la France. Nourrie par une mythologie qui se construit au fil de l'œuvre de l'auteur québécois, cette mise en abyme de la France (ou plus exactement de ce qu'elle représente au Québec) force l'adaptateur à modifier le texte original de multiples façons : augmentation par des répliques à caractère épi/métalinguistique, détournement des accents, ajout de personnages référentiels, utilisation de stéréotypes. Il va de soi que ce jeu ne doit pas menacer l'intégrité dramatique de la pièce et être aisément compris par le spectateur québécois.

## Bibliographie

- BALASKO, Josiane (1989). *L'Ex-femme de ma vie*. Paris : Actes Sud
- BEDDOWS, Joel (2000). « Translation and Adaptations in Francophone Canada » *CTR*, Printemps 2000, pp.11-14. <URL: [http://www.uoguelph.ca/shakespeare/multimedia/ctr/translations\\_102.pdf](http://www.uoguelph.ca/shakespeare/multimedia/ctr/translations_102.pdf)> [consulté le 3 décembre 2010]
- BERGERON Serge (2006). *Michel Tremblay, adapte-t-il ? D'Aristophane à Paul Zindel*, thèse de doctorat en littérature québécoise, Faculté des lettres, Université Laval.
- BRISSET, Annie (1990). *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Longueuil : Préambule.
- CHEVRET, Jean-Marie (2003). *Les Amazones*. Paris : L'avant-scène.
- DA COSTA, Bernard (1978). *Histoire du café-théâtre*. Paris : Buchet/Chastel.
- DARGNAT, Mathilde (2006). « L'oral comme fiction », thèse de doctorat présentée à l'université d'Aix-en-Provence et l'université de Montréal sous la direction de Lise Gauvin et de Marie-Christine Hazaël-Massieux.
- DUNNETT, Jane (1997). « Decolonising Québec: Discursive Strategies in Michel Tremblay's *Mistero buffo* » *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 10, n° 1, pp.137-164.
- GAUVIN, Lise (1997). *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala.
- HARVIE, Jennifer (1995) « The Real Nation? Michel Tremblay, Scotland, and Cultural Translability » *Theatre Research in Canada*, vol. 16, n° 1-2 <URL: [http://www.lib.unb.ca/Texts/TRIC/bin/get.cgi?directory=vol16\\_1\\_2/&filename=Harvie.htm](http://www.lib.unb.ca/Texts/TRIC/bin/get.cgi?directory=vol16_1_2/&filename=Harvie.htm)> [consulté le 3 décembre 2010]
- GAGNON, Chantal (2003). « Le Shakespeare québécois des années 1990 » *Theatre Research in Canada* 24.1-2, pp.58-75
- LADOUCEUR, Louise & RAO, Sathya (2009). « La traduction : point aveugle de l'œuvre de Michel Tremblay » *Cahiers du CLC*, n°1, pp.118-123.
- LADOUCEUR, Louise (2007). « Les voix de la marge : Tennessee Williams et Michel Tremblay » *TTR Traduction, Terminologie, Rédaction* XIX.1, pp.15-30.
- LADOUCEUR Louise (2005) « Michel Tremblay : traduire, c'est un plaisir ajouté à l'écriture » *Le métier du double. Portraits de traductrices et traducteurs littéraires*. Ed. Agnes Whitfield. Montréal : Fides, pp.31-63.

- LALIBERTÉ, Michèle (1995). « La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec » *Meta* XL.4, pp.519-528.
- MARTIN, Roxanne (2009). « Chaurette devant Shakespeare : la traduction comme processus de création », *Jeu*, 133, pp.73-78.
- NICHOLS, Glen (1992). « Interpreting Multi-Text Analysis: Is a Theory of Adaptation Possible? » *Theatre Research in Canada*, vol. 13, n° 1-2, < URL: <http://journals.hil.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7252/8311>> [consulté le 3 décembre 2010]
- PIQUARD, Cécile (1996). *Sur la traduction des sociolectes dans le théâtre américain. Analyse comparative des traductions françaises et québécoises*. Thèse de maîtrise présentée à l'École des études supérieures et de la recherche de l'Université d'Ottawa sous la direction d'Annie Brisset.
- RAO, Sathya (2011). « Traduire à l'oreille : autour de la musicalité dans quelques traductions de Michel Tremblay », conférence prononcée au Congrès des Sciences Humaines et Sciences Sociales, Université de Saint-Thomas, Fredericton, 3 juin 2011.
- PERRIER, Marc (1983). *Six heures plus tard*. Paris : L'avant-scène.
- TILLY (1996). *Les Trompettes de la mort*, Paris : Actes Sud-Papiers (2<sup>ème</sup> édition 1996).
- TREMBLAY, Michel (1984). *Des nouvelles d'Édouard*. Montréal : Leméac.
- TREMBLAY, Michel (1993). *L'Impromptu d'Outremont*, Montréal : Leméac, 1980 (2<sup>ème</sup> édition).
- TREMBLAY, Michel (1986). *Six heures au plus tard* de Marc Perrier. Montréal : Leméac.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Les Trompettes de la mort* de Tilly, Archives Nationales du Canada.
- \_\_\_\_\_ (1994). *L'Ex-femme de ma vie* de Josiane Balasko, Agence John Goodwin.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Piège pour un homme seul* de Robert Thomas, Agence John Goodwin.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Les Amazones* de Jean-Marie Chevret, Agence John Goodwin.

**SATAN ET LA REVOLUTION DANS *PARADISE LOST* DE MILTON TRADUIT PAR  
CHATEAUBRIAND**

**Commentaire traductologique du discours de Satan (chant I : vers 622-663)**

Aurélie Renault

*Laboratoire de recherches de l'Université de Provence*

(C.I.E.L.A.M)

aiximmorenov@gmail.com

**Résumé :** Lorsque Chateaubriand traduit *Paradise Lost* de Milton, il révolutionne l'univers de la traduction en proposant un calque de l'œuvre de Milton qu'il dit « traduire à la vitre », respectant ainsi au mieux l'étrangeté de la langue anglaise et se refusant toute adaptation. Toutefois, cette traduction d'une œuvre connotant les valeurs inhérentes à la révolution anglaise par un auteur qui est parti à Londres pendant la Révolution française, ne va pas sans soulever un certain nombre de questions : « L'Enchanteur » a-t-il pu se défaire de ses « tics stylistiques », n'a-t-il pas laissé son empreinte sur le style miltonien ? La positivité du personnage de Satan, associé à la Liberté, est-elle vraiment préservée sous la plume d'un traducteur contre-révolutionnaire ? Le commentaire traductologique du discours que Satan adresse à ses troupes une fois le paradis perdu nous permet de répondre à ces questions.

**Mots-clés :** littéralité – révolution – Satan – Milton – Chateaubriand.

**Abstract:** When Chateaubriand translated *Paradise Lost* by Milton, he revolutionized the universe of translation by offering a perfect imitation of Milton's work. Indeed, he used to call this device "traduire à la vitre", which means providing a transparent translation. This way, he remained faithful to the strangeness of the English language and refused any adaptation. However, the translation of a work which to some values related to the English revolution by an author who left for London during the French revolution raises several questions: could the "Enchanteur" get rid of his stylistic prints? Didn't he leave his imprint on Milton's style? Was the positive side of Satan, assimilated to Freedom, completely depicted in the translation of a counter-revolutionary author? The analysis of Chateaubriand's translation of Satan's speech to his troops when the paradise is lost gives an answer to all these questions.

**Keywords:** literal translation – Milton – Chateaubriand – Satan – revolution.

Jusqu'au XIXe siècle, la traduction se confondait avec l'adaptation. En traduisant *Paradise Lost* de Milton en 1836, Chateaubriand innove. Il calque, nous dit-il, « à la vitre » (Chateaubriand, 1990 : 101) son texte sur celui du poète anglais. Il faut que le lecteur ait le sentiment que ce qu'il lit provient d'une littérature étrangère, qu'il sente l'anglais derrière le français, qu'il voie la beauté de cette langue. L'exigence première va donc être une exigence de fidélité : « C'est une traduction littérale dans toute la force du terme que j'ai entreprise, une traduction qu'un enfant et un poète pourront suivre sur le texte ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous leurs yeux » (*ibidem*). Cela ne signifie pas pour autant que sa traduction se ramène à ce que Ladmiral dans *Traduire, Théorèmes pour la traduction* appelle le « transcodage » (Ladmiral, 1994 : 16), le mot-à-mot dont se réclame Chateaubriand, ne se résorbe pas dans l'abstraction du sens des termes de la langue-cible, le français, au profit de la langue-source, l'anglais. Il a cherché à respecter le système de connotations des mots, recherchant le mot français correspondant de façon adéquate au mot anglais. En même temps, il a voulu que le lecteur sente l'étrangeté d'un texte étranger : « je n'ai pas craint de changer le régime des verbes lorsqu'en restant plus français j'aurais fait perdre à l'original quelque chose de sa précision, de son originalité ou de son énergie (...) le lecteur pénètre ainsi dans le génie de langue anglaise; il apprend la différence qui existe entre les régimes des verbes dans cette langue et dans la nôtre » (Chateaubriand, 1990 : 103).

C'est dans ses *Remarques*, que Chateaubriand s'insurge contre les traductions du *Paradis Perdu* qui l'ont précédé : celles-ci ont privilégié la langue-cible, leurs auteurs ont rédigé un texte en bon français au détriment du texte original, éclairant les zones obscures du texte, ajoutant des passages ou en omettant d'autres. Ils n'hésitent pas à transformer le texte de sorte que le texte obtenu diffère du texte premier : le lecteur en aura une image déformée, les traductions offertes n'étant que des « épitomes » ou des « amplifications paraphrasées » (*idem* : 106), de surcroît, « [ils] changent les pluriels en singuliers, les singuliers en pluriels, les adjectifs en substantifs, les articles en pronoms, les pronoms en articles » (*ibidem*). Cette énumération en escaliers nous montre à quel point Chateaubriand s'insurge contre ces procédés, et pourtant il s'était lui aussi montré traducteur infidèle de Milton dans *Le Génie du Christianisme* en 1836. Plus frappante encore est sa traduction de *The Minstrel* de Beattie (1981), traduction dans laquelle il omet certains passages, en transforme d'autres, jusqu'à faire du héros un véritable « René ». Au lieu de présenter aux Français l'œuvre de Beattie, il a fait du Chateaubriand – tout comme Voltaire dans sa traduction de *Paradise Lost* en alexandrins a fait, dirions-nous, du Racine parce que cela correspondait au goût de l'époque. Etait-ce une façon pour l'Enchanteur de se plier aux goûts de la nouvelle génération

romantique ? Chateaubriand s'en est présenté comme le chef de file<sup>1</sup>. Il crée, il ne suit pas : création d'une nouvelle littérature, d'une part, création d'une nouvelle façon de traduire, d'autre part, qui explique certainement la naissance du projet de fidélité de 1836. Si, dans le passé, au lieu de traduire les textes de façon littérale, il a fait du « Chateaubriand », c'était pour montrer l'universalité du vague des passions – la jeune génération française n'était pas la seule à se sentir « au confluent de deux fleuves » – et peut-être aussi pour asseoir sa présence au sein des lettres françaises : la traduction était création, elle permettait à l'auteur de modeler son imaginaire sur celui de grandes figures de la littérature dont il reconnaît l'influence : Milton, Smith<sup>2</sup>, Young, Gray...

Comment expliquer le nombre important de ses traductions ? Peu après la révolution française, Chateaubriand part en exil en Angleterre, en 1793. Il y restera sept ans. Vivant dans la misère, il parviendra à se trouver un emploi : précepteur et traducteur; il nous reste peu de ses traductions d'alors, à en croire ce qu'il nous dit dans les *Mémoires*. Ces neuf années d'exil, jointes à son ambassade de Londres de 1822, lui permirent de considérer l'anglais comme sa seconde langue : « Je crois savoir l'anglais autant qu'un homme peut savoir une langue qui n'est pas la sienne » (Chateaubriand, 1990 : 101). Ce quasi-bilinguisme<sup>3</sup> inhérent, semble-t-il, à l'Enchanteur a pu être mis en doute<sup>4</sup>, mais rapidement il s'est trouvé des anglicistes pour le défendre<sup>5</sup>. Les doutes émis s'appuyaient sur quelques faux-sens relevés dans la traduction. Chateaubriand s'en était excusé d'avance dans ses *Remarques* : « il est impossible qu'un ouvrage d'une telle étendue, d'une telle difficulté ne renferme pas quelque contre-sens » (*ibidem*).

<sup>1</sup> Dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* (Chateaubriand, 1989), il se présente comme le père de la nouvelle génération, nouvelle génération qui, par ailleurs, en est venue parfois à le renier.

<sup>2</sup> John Smith a écrit les *Poèmes ossianiques*, traduits par Chateaubriand. Smith calque la structure de ses poèmes sur les fameux poèmes de Macpherson

<sup>3</sup> Voir Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, livre XII, chap.3 : « J'étais Anglais de manières, de goûts et jusqu'à un certain point de pensées (...) huit années de résidence en Grande-Bretagne, précédées d'un voyage en Amérique, qu'une longue habitude de parler, d'écrire et même de penser en anglais, avaient influé sur le tour et l'expression de mes idées. »

<sup>4</sup> Notamment par Dick (1910), « La traduction du Paradis Perdu », in *RHLF* : celui-ci relève avec un malin plaisir les faux-sens qu'a pu faire Chateaubriand dans sa traduction (par exemple « all but less » signifie « à peu près moindre » et non pas « quoique moindre », etc.) et conclut par ces mots : « Chateaubriand ne savait pas suffisamment la langue de Milton. » Jugement sévère et rapidement déconsidéré dans d'autres numéros de la même revue. Dick n'avait pas fait œuvre de critique, mais de ce qu'Antoine Bermann appelle « défektivité (critique négative) » !

<sup>5</sup> cf. Giraud (1911). « Sur Chateaubriand, traducteur de Milton », in *RHLF* : Giraud s'appuie sur une lettre qu'il reçut d'un angliciste, M. Augellier, lequel écrit : « C'est une œuvre tout à fait hors ligne (...) La pesanteur, la sonorité, la force des vocables de Chateaubriand, convenaient très bien à la pompe sonore et forte du langage de Milton ». Il conclut sa lettre en disant que selon lui, les faux-sens qu'a pu faire Chateaubriand sont rares.

Quelle fut la réaction de la critique? On trouve un commentaire en trois articles dans le *Journal des Débats*. Leur auteur, Charles Philarète ne cesse de faire les louanges de celui qui marqua de son sceau la littérature :

Voici M. De Chateaubriand qui, après avoir rempli de son nom le 19<sup>ème</sup> siècle littéraire, traduit Milton presque mot-à-mot, et s'impose volontairement une fidélité plus laborieuse, une littéralité plus complète, que celle dont Bossuet, Fénelon, Voltaire, ont accepté la loi quand ils devenaient traducteurs. (*Le Journal des débats* : 1836)

Cette traduction déclencha aussi bien adhésion, admiration que critiques.

Chateaubriand avait découvert Milton lors de son exil en Angleterre. Il connaissait certes son œuvre avant, mais c'était par la médiation de traductions-adaptations (celle de Dupré de Saint Maur, par exemple). Il ne pouvait sentir l'ampleur du génie de Milton qu'en étudiant le texte original. Les traductions qu'il dut en fournir pour vivre contribuèrent à modeler son imaginaire. Jean Gillet a très bien montré dans son livre *Le Paradis Perdu dans la Littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, l'évolution de l'image de Milton à travers les œuvres de Chateaubriand. Le jeune homme traumatisé<sup>6</sup> par la Révolution française, laquelle fit périr une partie de sa famille, n'appréciait guère l'homme politique qu'il voyait en Milton. Celui-ci avait été secrétaire de Cromwell, chef de file de la révolution anglaise. Chateaubriand ne pouvait que ressentir une opposition idéologique<sup>7</sup> entre Milton et lui. Cela ne l'empêchait pas pour autant d'admirer le poète. Ce n'est que plus tard, alors que ses positions politiques auront quelque peu changé, qu'il unifiera la figure de Milton, ne séparant plus le politique du poète, et cherchant à se trouver des points communs avec lui (amour de la liberté, défense de la liberté de la presse, glorification de la religion chrétienne<sup>8</sup>).

Nous avons dit que le *Paradis Perdu* contribua à modeler l'imaginaire de Chateaubriand. On retrouve en effet des traces de l'Enfer miltonien aussi bien dans *Les Natchez* et *Les Martyrs* que dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Si nous avons choisi de

---

<sup>6</sup> Nous employons ce terme à bon escient, considérant une scène des *Mémoires d'outre-tombe*, livre V, chap.9, qui détermina les prises de position du jeune Chateaubriand : alors qu'il était à la fenêtre de son hôtel avec ses sœurs, il voit passer des révolutionnaires portant sur des piques les têtes guillotonnées de deux hommes : « L'œil d'une de ces têtes, sorti de son orbite, descendait sur le visage obscur du mort ; la pique traversait la bouche ouverte dont les dents mordaient le fer: 'Brigands', m'écriai-je, plein d'une indignation contenue, 'est-ce comme cela que vous entendez la liberté ?' (...) Ces têtes, et d'autres que je rencontrai bientôt après, changèrent mes dispositions politiques ; ... »

<sup>7</sup> Opposition que l'on peut apercevoir dans « *Milton et Davenant* » poème de jeunesse de Chateaubriand, mettant en scène le révolutionnaire et le monarchiste réconciliés sous l'aile de la poésie.

<sup>8</sup> Chateaubriand, dans le *Génie du Christianisme*, range Milton parmi les défenseurs de la religion chrétienne, analysant le *Paradis Perdu*, comme une œuvre catholique et niant ainsi le fait que Milton était papiste. On voit là le désir de Chateaubriand de se rapprocher de Milton.

commenter le discours que Satan tient aux démons après sa chute, c'est parce qu'on en retrouve des traces dans *Les Natchez* et *Les Martyrs*. Chateaubriand et Milton possédaient le même horizon culturel à savoir culture grecque, latine, biblique et connaissance des œuvres de Dante et du Tasse. Le Satan de Milton s'inscrit dans une filiation littéraire intéressante : Virgile-Dante-Le Tasse. Aux yeux de Chateaubriand, c'est du moins ce qu'il dit dans le *Génie*, le Satan de Dante est un « monstre odieux » (Chateaubriand, 1968 : 739), celui du Tasse frôle le ridicule. Seul est sublime celui de Milton, parce que, lui seul a côtoyé un milieu satanique<sup>9</sup> que Chateaubriand, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, verra se réincarner dans le Club des Cordeliers. C'est là une interprétation proprement romantique, interprétation que de nombreux écrivains comme Byron ou Blake ont faite<sup>10</sup> : Milton serait du parti de Satan. Il glorifierait la liberté satanique, celle qui se dresse contre le pouvoir établi. Satan serait à l'origine de la liberté humaine, il serait le premier à pousser le cri révolutionnaire : « War, then, war ». C'est ce cri lancé au moment où Satan s'adresse à ses troupes que nous nous proposons d'étudier. Satan vient de tomber, il se propose de regagner ce paradis qu'il vient de perdre en se battant contre Dieu, utilisant la ruse, allant jusqu'à faire des actions en totale contradiction avec la volonté divine. C'est ce Satan fier, orgueilleux, aux discours exaltés que Chateaubriand a traduit.

Antirévolutionnaire, sa position à l'égard du fait révolutionnaire a-t-elle pu infléchir sa traduction en direction d'une diabolisation extrême du personnage de Satan, et nuire à son projet de fidélité totale ? Ou, au contraire, la communion, l'union quasi mystique avec Milton lui a-t-elle permis de peindre Satan tel que Milton avait souhaité le représenter ? Nous en concluons alors à une sorte de métaphysique de la traduction, Chateaubriand faisant dès lors abstraction de son Moi individué pour se plier aux exigences de l'Autre. Celui que l'on nommait l'Enchanteur, et qui, dès 1801, avait atteint une renommée mondiale a-t-il pu s'abstraire de sa gloire, faire œuvre d'humilité ? « Un traducteur n'a droit à aucune gloire ; il faut seulement qu'il montre qu'il a été patient, docile et laborieux » (Chateaubriand 1990 :

<sup>9</sup> « Milton a fait entrer dans le caractère de son Satan les perversités de ces hommes qui, vers le commencement du 17<sup>ème</sup> siècle, couvrirent l'Angleterre de deuil : on y sent la même obstination, le même enthousiasme, le même orgueil, le même esprit de rébellion et d'indépendance ; ... » (Chateaubriand, 1968. *Génie* : 741).

<sup>10</sup> Voir sur ce sujet, Mario Praz, 1977. Voir également Lucy Newlyn, 1993. L. Newlyn cite cette phrase de Coleridge : « The character of Satan is pride and sensual indulgence, finding in self the most motive of action. It is the character so often seen in little on the politic stage. It exhibits all the restlessness, temerity, and cunning which have marked the mighty hunters of mankind from Nimrod to Napoleon » (*apud* Newlyn 1993: 91). Phrase que nous traduirons ainsi : « Le personnage de Satan est fierté et indulgence sensuelle. Il trouve en lui-même les raisons de son action. C'est le personnage qu'on a vu si souvent sur la scène politique. Il représente toute la témérité et la malice qui ont marqué les prédateurs de l'humanité depuis Nemrod jusqu'à Napoléon ». L'aspect révolutionnaire de Satan semble avoir exercé un certain attrait sur les écrivains romantiques au point qu'il devient, pour la plupart, un personnage hautement positif.

100). Le traducteur qu'est Chateaubriand en 1836 s'est-il révélé un traducteur patient, contrairement à ce qu'il avait pu montrer lors de ses précédentes traductions ?

C'est à travers un commentaire de type traductologique du discours de Satan des vers 622 à 663 que nous tenterons de répondre à ces différentes questions, préférant une étude thématique à une étude axée sur les différents procédés de traduction.

## I/ Le Tentateur

Satan figure le tentateur, il manie le verbe de telle sorte que, même après leur chute en Enfer, les anges déchus vont continuer à lui obéir. Comment, après sa défaite contre les troupes divines, parviendra-t-il à conserver la confiance de ses troupes ? La traduction française ne laisse-t-elle pas de côté quelques moyens utilisés par Satan pour séduire celles-ci ?

La méthode satanique est basée sur un système argumentatif solide dont l'une des manifestations est la flatterie. En effet, c'est par elle que Satan était parvenu à entraîner les anges rebelles avec lui dans une implacable révolution contre le divin<sup>11</sup>. C'est de nouveau par ce moyen qu'il les persuade de continuer à mener la guerre entamée contre Dieu. Chateaubriand, traduisant Milton, va-t-il présenter le tentateur sous le même jour que celui sous lequel l'avait peint le chantre de l'Eden, ou, au contraire, son rejet absolu du personnage de Satan en tant que tel, et en tant que représentant de la révolution, le mène-t-il à noircir le personnage outre mesure ? Penchons-nous sur les occurrences de la flatterie dans le texte original et dans sa traduction.

Satan vient de se relever de sa chute et d'ameuter ses troupes qu'il apostrophe en véritable orateur, commençant d'emblée par les flatter, les comparant à Dieu lui-même : « O myriads of immortal spirits! O powers / Matchless, but with the Almighty;... » Phrase que Chateaubriand traduit ainsi : « O myriades d'esprits immortels ! Ô puissances, qui n'avez de pareil que le Tout-Puissant ! » (Chateaubriand, 1990 : vers 22-23).

Satan commence par employer des expressions laudatives introduites par « O », signe d'une apostrophe empreinte d'admiration vis-à-vis de ses troupes. Cet emploi de l'interjection « O » sera conservé en français, mais l'inversion, certes normale en anglais, « immortal spirits » sera remplacée par « esprits immortels » ce qui correspond tout à fait au « style »

---

<sup>11</sup> Et c'est par elle qu'il gagnera la confiance d'Eve.

français et ne reflète pas l'anglais, comme l'aurait pourtant voulu Chateaubriand : le ton perd sa tonalité croissante, se fait moins flatteur.

Satan flatte ses troupes au plus haut point. C'est ainsi qu'il les nomme « powers Matchless ». Milton insiste sur cette puissance des troupes par l'emploi de « powers » qui signifie littéralement « puissances », et l'adjonction de « matchless », traduit de façon tout à fait adéquate par Chateaubriand, ce qui renvoie à cette idée que la puissance de ses troupes est telle que seul Dieu serait capable de les vaincre. Satan insiste fortement sur le pouvoir des anges déçus : l'emploi de « but with », que l'on pourrait traduire par « si ce n'est », renforce leur pouvoir en montrant que le seul être capable de les égaler voire de les dépasser est « the Almighty », celui dont la force se trouve en lui-même, celui dont le pouvoir est total. Chateaubriand introduit une restrictive marquée par « ne...que » qui va lui permettre de traduire au mieux « matchless » par « qui n'avez de pareil que » en montrant que la force des démons est telle qu'une seule et unique personne est capable de les égaler, à savoir Dieu, le « Tout-Puissant » : celui dont la puissance est entière, totale – Chateaubriand ne pouvait trouver de meilleure traduction concernant « the Almighty ».

Les démons sont assimilés à Dieu lui-même : « qui n'avez de pareil », un seul être leur ressemble en puissance, cet être est Dieu lui-même. La relative française complète l'antécédent « puissances », et lui confère une certaine force que le texte anglais perd alors : lorsque Milton écrit « but with the Almighty ; » le ton se fait décroissant, et un point virgule marque le point de départ d'une nouvelle idée, tandis que le point d'exclamation français marque l'exaltation qu'ont pu susciter les forces du mal dans l'esprit de Satan alors qu'elles étalaient leur puissance au combat sous ses yeux ! Le texte anglais semble faire reprendre à Satan sa respiration tandis que le texte français le fait continuer sur sa lancée : le voilà illustrant son propos par un résumé du combat tandis que le Satan miltonien semble changer d'idée, comme le montre l'intrusion de « and » : « ... ; and that strife / Was not inglorious » – « ... ! il ne fut pas inglorieux ce combat » (Chateaubriand, 1990 : vers 623-624).

Le lecteur ressent cette pause que fait Satan, marquée par ce point virgule, tandis que le style de Chateaubriand, et cet ajout du point d'exclamation introduisent un ton grandiloquent, qui confère à Satan le statut d'orateur : l'Archange flatte ses troupes et cherche à leur montrer l'admiration qu'il ressent pour elles pour mieux les exciter au combat par la suite. C'est là que Chateaubriand compense sa tonalité de départ : faible d'abord, elle va aller s'exaltant pour défier au mieux le pouvoir des démons. Milton avait conféré d'emblée à Satan un ton grandiloquent, ton qui retombe pour donner lieu à une méditation sur la situation présente. En introduisant une continuité entre les deux idées, Chateaubriand prépare la

justification de la chute : Dieu avait usé de ruse à l'égard des démons en leur cachant sa force. C'est pour cette raison que, s'embarquant dans un combat dans lequel ils ne connaissaient pas les forces de l'adversaire, les anges tombèrent.

Nous relèverons au passage l'emploi de l'adjectif « inglorieux » : Chateaubriand crée là un nouveau terme qu'il calque sur l'anglais « inglorious » : les Français comprendront que l'adjonction de l'affixe « in- » confère comme sens « non glorieux ». Il a conservé la double négation « ne...pas », « inglorieux » : cela lui permet de calquer le texte anglais à la lettre et de faire ressentir au lecteur que ce texte provient d'une littérature étrangère. Au demeurant, cela lui permet de refléter au mieux, sans avoir à rechercher quelque procédé de compensation, le propos de Satan : celui-ci essaie d'aller à l'encontre des sentiments de honte qu'auraient pu ressentir ses troupes face à la défaite. Il lui faut leur montrer que « that strife » ne fut pas dénué de gloire. En tant que meneur de révolution, il lui faut rehausser le moral des démons pour les pousser à continuer la lutte. Cependant, quand bien même Chateaubriand calque « inglorieux » sur « inglorious », il n'en modifie pas moins quelque peu l'ordre des mots, accentuant dans l'esprit de son lecteur, l'image d'un Satan orateur par l'emploi d'une tournure impersonnelle : « Il ne fut pas », ce qui lui permet de mettre en relief « ce combat » en le rejetant après la virgule. Le Satan miltonien faisait de « that strife » le sujet de sa phrase : l'événement est encore proche et génère une phrase dans laquelle il se montre sujet, donc actif. En effet, le combat a été glorieux, puisqu'il peut se poser comme sujet.

La traduction française modifie, certes, cette position en tête de phrase, mais le combat n'en est pas moins mis en valeur de par sa position. Ceci nous permet de voir le rôle important conféré à la ponctuation : c'est souvent grâce à celle-ci que Chateaubriand compensera un changement d'ordre, en mettant en relief le mot mis en avant dans le texte anglais d'une toute autre façon. Certes, la tournure impersonnelle n'était pas nécessaire, mais Chateaubriand se situait toujours dans sa tentative de compensation relative à la situation d'orateur de Satan : il lui fallait accentuer un ton qu'il venait d'atténuer. En même temps, il lui fallait montrer, au moyen d'une position toute particulière dans la phrase, comment Satan exprimait sa fierté vis-à-vis de la lutte entamée. D'où cette tournure et ce déplacement de « ce combat ».

Chateaubriand se révèle dès lors proche du texte mais enchaîné à certaines tournures françaises qui l'obligent à rechercher certains procédés pour compenser la perte de quelques éléments aussi bien stylistiques que thématiques. Satan n'en ressort pas moins comme sachant manier divers procédés de type argumentatif, dont la flatterie.

Cette flatterie va aller croissant, un peu plus loin, puisque Milton fait dire à Satan :

But what power of mind, / Foreseeing or presaging, from the depth / Of knowledge past or present, could have fear'd / How such united force of gods, how such / As stood like these could ever know repulse?

Mais quelle faculté d'esprit, prévoyant et présageant d'après la profondeur de la connaissance du passé ou du présent, aurait craint que la force unie de tant de dieux, de dieux tels que ceux-ci, fût jamais repoussée (Chateaubriand, 1990 : vers 626-630)

Satan continue à flatter ses troupes en mettant l'accent sur leur force, force marquée par le redoublement de « how such ». Le français ne possédant pas d'équivalent approximatif, l'Enchanteur a dû employer le procédé de répétition d'un terme autre que « how such » : ce sera « de dieux » qui se trouvera répété et mis en relief par le biais d'une virgule : le ton laudatif s'en voit du même coup conservé.

C'est là que se révèle le côté proprement satanique de l'Archange : s'il flatte, c'est pour mieux utiliser les démons, s'il va leur donner dans la suite de son discours une impression d'égalité, c'est pour mieux les diriger.

Satan présente les démons comme étant unis : « united force » rendu en français par « force unie ». Cette unité va se révéler peu à peu dans le discours de l'Archange comme étant basée sur l'égalité. C'est, du moins, ce que le lecteur peut conclure en lisant la proposition que fait Satan aux démons : « But these thoughts / Full counsel must mature » – « Mais ces projets doivent être mûris en plein conseil » (Chateaubriand, 1990 : vers 659-660).

C'est alors que plusieurs démons vont donner leur avis sur la proposition de guerre à perpétuité que va faire Satan. Nous noterons que le terme anglais « thoughts » est plus riche en sens que le terme « projet » : mot polysémique, « thoughts » renvoie aussi bien à l'action de penser qu'à l'acte d'édifier des projets. Des pensées, en français, ne sont pas toujours des projets : les premières renvoient à une idée qui effleure l'esprit, et qui sera ou non réalisée, tandis que les seconds signifient la volonté d'effectuer une chose à laquelle on a réfléchi. En traduisant « thoughts », le traducteur doit faire un choix qui doit être motivé par le contexte dans lequel se situe ce discours de Satan : il devra voir si les propos de Satan seront considérés comme des projets ou comme de vagues idées par ses interlocuteurs. Or, ceux-ci discuteront du projet satanique, et tous opteront pour la guerre, proposant différents moyens de réussite. La traduction de « thoughts » par « projets » en lieu et place de « pensées » s'imposait. Cela n'empêche pas moins Satan de présenter cette réunion démoniaque comme basée sur l'égalité. En effet, ses « projets » sont destinés à être améliorés, complétés par d'autres « thoughts ».

Nous comprenons alors pourquoi au XIXe siècle, la réunion des démons tombés du Paradis, fut considérée comme la représentation des réunions républicaines qu'avait pu connaître le chantre<sup>12</sup> ! Cependant, et ceci a été fort bien mis en évidence par Jean Gillet<sup>13</sup>, la liberté que présente Satan aux démons se trouve pervertie : elle n'est pas basée sur une véritable égalité. En effet, Satan use de divers systèmes argumentatifs, pour donner à ses auditeurs l'illusion de l'égalité. Il leur propose, certes, la guerre, mais en sachant bien que les louanges faites à leur valeur guerrière les feront suivre ses projets.

Au fond, tout le discours satanique repose sur une subversion des valeurs que sont celles de la liberté et de l'égalité. Que l'on remarque le rythme cadencé de cette phrase dans laquelle Satan propose les moyens qui seront justement ceux choisis par le Concile :

Our better part remains / To work in close design, by fraud or guile, / What force effected not;

Le meilleur parti qui nous reste est de travailler dans un secret dessein, à obtenir de la ruse et de l'artifice ce que la force n'a pas effectué (Chateaubriand, 1990 : 645-647).

Satan présente d'emblée son opinion comme étant la meilleure, comme le montre l'emploi de « better » rendu par « meilleur » en français : comment rejeter une proposition qui est présentée comme étant la meilleure qui soit ? Satan se joue des démons, les manipule par la magie de son verbe. Les allitérations en « r » muettes en anglais, mais apparaissant de façon envahissante du simple point de vue graphique sont respectées en français. Bien que le son en soit changé, ces allitérations étant pour la plupart muettes – c'est le cas de « our », « better », « part », « work », « force » tandis que le « r » de « remains » et de « fraud » se prononce – l'effet en est le même : détermination et volonté de persuader. De même, le son « s » de « remains », très appuyé en anglais du fait de la position de ce terme en fin de vers, crée dans l'imaginaire du lecteur l'image du serpent, synonyme de ruse, de dissimulation : le manque de force du terme équivalent en français est compensé par la présence d'autres mots possédant des sifflantes. En effet, outre « reste », qui traduit « remains », on trouve « secret »

<sup>12</sup> Voir Lucy Newlyn, 1993 : 91-118.

<sup>13</sup> Jean Gillet, 1975 : 624 : « La liberté pour Milton est bien celle de la conscience individuelle et elle amène à la vraie noblesse et à la conscience de soi que donne la raison qui s'intègre à l'harmonie universelle. Satan est le modèle même d'un aristocrate qui s'appuie sur des valeurs guerrières et dont la liberté n'existe que par l'oppression ». Satan serait dès lors aristocrate au sens où la liberté qu'il recherche serait le fait d'une élite. Il nous faut donc considérer l'emploi du mot « aristocrate » au sens étymologique du terme : destiné à un petit nombre qui serait par ailleurs le meilleur. D'où un faux prestige de Satan qui a trompé nombre des lecteurs de Milton qui ont pu voir en lui le symbole même de la révolution défendue par Milton. Chateaubriand a commis la même erreur : il a certes vu l'aspiration à la liberté, mais il n'a pas perçu ce qu'il y avait d'individuel et d'égoïste dans la révolte satanique, ne voyant donc pas en quoi il correspondait bien peu aux idéaux miltoniens.

pour « close », « artifice » pour « guile » (le son [s] est très marqué ici) et, comme en anglais, « force ». D'où le sentiment que le rythme, les sons adoptés par Satan répondent à son propos, à ce thème de la ruse qui doit être mûrie en « plein conseil ».

Cette proposition de Concile pour discourir autour de l'attitude à adopter s'avère par conséquent basée sur un procédé subversif : Satan cherche à montrer à ses auditeurs que l'égalité règne entre eux, que leur décision sera commune, et son discours est mené de telle sorte que sa décision s'impose comme étant la seule possible !

Satan est bien le manipulateur biblique, il est celui qui va faire des promesses dans le seul but d'obtenir, en définitive, ce que lui seul désire.

Dans son discours, Satan n'a de cesse de flatter ses troupes, insistant sur leur valeur guerrière et leur montrant que leur échec ne peut qu'être dû à la malignité divine et non à quelque faiblesse que ce soit de leur part. Cependant, nous devons nous demander si ces propos pour le moins flatteurs que tient Satan aux démons, ne renvoient pas, non pas à une admiration consciente ou non de Milton pour son personnage, mais à une certaine ironie de ce même Milton. En effet, ce qui est laudatif dans le discours de Satan, pourrait recouvrir une certaine ironie<sup>14</sup> de la part de Milton face à ces individus qui, profitant de la révolution, tentèrent de s'emparer du pouvoir<sup>15</sup>. Ceci conférerait aux flatteries qu'adresse Satan aux démons, un sens autre que le sens que nous avons voulu mettre en avant : Satan deviendrait, non plus sublime, comme l'ont prétendu les romantiques, mais grotesque, bouffon. Pourquoi voir de l'ironie sous de l'emphase et un bouffon derrière le Satan miltonien ? Pour nous, Satan séduit par son verbe, son discours s'inscrit dans une tentative de récupération politique de ses troupes : il lui faut les flatter, souligner leur force et justifier la défaite, pour conserver des troupes qui l'ont servi et peuvent encore le servir. Ensorcelés par ses mots, les démons le suivront dans ses choix jusqu'à ce qu'ils se transforment d'anges en serpents. Ce sera là le signe de la réussite intégrale de Satan : l'orateur a su manipuler, et, sans emphase, y serait-il arrivé ? Peut-être Milton peint-il là, comme le croit L. Newlyn<sup>16</sup>, ces orateurs révolutionnaires

---

<sup>14</sup> Voir Thomas Kranidas, 1969. On y trouve l'article de John T. Shawcross, « The style and genre in *Paradise Lost* », pp 15-33. J.T. Shawcross, considère la totalité du discours que nous étudions comme profondément ironique, et ce, sans expliquer la raison de cette ironie.

<sup>15</sup> Lucy Newlyn, 1993, ne considère aucun passage comme ironique, mais cherche à répondre à ce paradoxe posé par *Paradise Lost* : Dieu symbolisant le Bien et la monarchie, et Satan symbolisant le Mal et la république, comment empêcher le lecteur de conclure à une équivalence entre mal et révolution, équivalence que Milton lui-même, en tant que révolutionnaire, aurait rejetée ? Elle en conclut que « [i]deals may persist, despite the corrupt character of those who are their spokesmen »" (Newlyn, 1993 : 97). Phrase que nous traduisons par : « Les idéaux peuvent persister, en dépit des personnages corrompus qui en sont les représentants. »

<sup>16</sup> Lucy Newlyn, 1993.

qui tentèrent de s'emparer du pouvoir en mettant en avant dans leurs discours ces mots de liberté, égalité.

Nous avons vu que Satan cherchait à montrer à ses troupes que les conséquences du combat n'étaient pas dues à une erreur de stratégie. Il va, dès lors, en venir à accuser Dieu lui-même d'être responsable de la défaite.

## II/ Le chant révolutionnaire

Satan cherche, en premier lieu, à se disculper : il ne serait pas la cause de la chute, puisque personne n'aurait pu prévoir la victoire divine. Mais alors, qui est la cause de la triste situation des démons ? Cela ne peut être, aux dires de Satan, que Dieu, aussi dit-il :

And his regal state / Put forth at full: but still his strength conceal'd fall / Which tempted our attempt, and wrought our own

il nous étalait en plein son faste royal, mais il nous cachait sa force, ce qui nous tenta à notre tentative et causa notre chute. (Chateaubriand, 1990 : 641-643)

Ce qui était actif en anglais devient passif en français, puisque « regal state » était sujet et devient complément d'objet direct en français, de même que « his strength » passe d'une position de sujet à celle d'un complément essentiel : Dieu devient le sujet unique, celui à qui tout est subordonné. Milton n'avait pas insisté sur Dieu comme Sujet mais sur Dieu créateur : « Et lux facta est », son faste royal et sa force sont indéniablement. Ils sont tels qu'ils imposent le respect. Pourquoi avoir ôté à ces vers leur dimension métaphysique au sens où ils postulaient le pouvoir créateur du verbe et des actions divines ? Chateaubriand a privilégié la graphie à la construction syntaxique : les assonances en « a » se trouvent respectées, introduisant une certaine vigueur dans le discours satanique. De même la traduction de « which tempted our attempt » – « ce qui nous tenta à notre tentative » – révèle une volonté de traduire l'allitération en « t » tout en respectant le sens premier des mots traduits : Dieu est présenté, aussi bien dans le texte anglais que dans le texte français, comme le grand tentateur.

Mais ce Dieu, qui, volontairement, a poussé les démons à se révolter, en leur dissimulant son pouvoir, n'est autre que le Roi, le grand usurpateur : qu'est-ce qui peut justifier sa domination ?

... but he, who reigns / Monarch in Heaven, till then as one secure / Sat on his throne, upheld by old repute, / Consent, or custom; »

Mais celui qui règne monarque dans le ciel était jusqu'alors demeuré en sûreté assis sur son trône, maintenu par une ancienne réputation, par le consentement, ou l'usage ; (Chateaubriand, 1990 : 638-641)

On trouve dans ce discours satanique le champ lexical de la monarchie : « monarch », « throne », « regal state », c'est en se basant sur un tel vocabulaire que l'on a pu assimiler Dieu au Roi et Satan au chef révolutionnaire, et mettre en avant ce paradoxe de l'œuvre : comment se fait-il que le Roi sorte vainqueur, sous la plume de Milton, alors même que celui-ci aspirait à la république ? La réponse romantique fut de résorber Milton dans Satan. La chute de Satan en Enfer, représenterait la chute de la révolution, avec l'accès au pouvoir de James II. Cependant, cette explication est par trop simpliste, et peut-être ne devrions-nous pas non plus voir en Satan le symbole de ces mauvais chefs révolutionnaires qui, au nom de la liberté et de l'égalité, ont voulu prendre le pouvoir.

Peut-être devrions-nous étudier *Paradise Lost* comme une épopée dédiée aux origines de l'humanité, et fonctionnant comme un mythe, peut-être Dieu représente-il le pouvoir sous tous ses aspects : « upheld by old repute, / Consent, or custom ; » – « maintenu par une ancienne réputation, par le consentement, ou l'usage ; » et là Chateaubriand traduit la pensée de Milton, « à la vitre ». Cette gradation ternaire souligne les trois aspects du pouvoir : l'ancienne réputation renverrait à l'habitude prise au sens péjoratif du terme : comment peut-on accepter d'être gouverné par une personne qui, autrefois, a pu avoir quelque valeur, mais qui, aujourd'hui, s'en trouve peut-être dénuée ! Satan<sup>17</sup> dénonce bien là le pouvoir reposant sur une habitude pour le moins passive du peuple lui-même, ce pouvoir pourrait être celui de la monarchie, de même que le pouvoir reposant sur l'usage renverrait à cette même entité, tandis que le « consentement » pourrait aussi bien renvoyer à la monarchie qu'à la république.

---

<sup>17</sup> Nous insistons sur ce nom que porte ce démon dans notre passage. En effet, trois noms le désignent : Lucifer, avant qu'il ne tombe, Satan au moment de sa chute, et « the devil » au moment où il se décide à devenir le tentateur. Voir à ce sujet, Franck S.Kastor, *Milton and the literary Satan*, Amsterdam, Rodopi N.V, 1974, chap.3 et 4. On y trouve, page 50, une remarque de Milton au sujet de Satan : « Hence he has obtained many names corresponding to his actions. He is frequently called « Satan », that is an enemy or adversary. Job I, 6. Cron. XXI. 'the great dragon, the old serpent, the devil' this is the false accuser, Rev. XII, 43. 'the accuser of the brethren' v.10 'the unclean spirit' Matt. XII, 43, 'the tempter', IV, 3 'Abaddon Appolyon', that is the destroyer, Rev. IX, II 'a great dragon' XII.3 » Ce qui signifie : D'où il a obtenu plusieurs noms correspondant à ses actions. Il est fréquemment appelé « Satan », c'est là l'ennemi, l'adversaire. (...) « le grand dragon, le vieux serpent, le mal », c'est là celui qui accuse en trompant, (...) « l'accusateur du frère » (...) « l'esprit impur » (...) « le tentateur » (...) « Appolon Abaddon », c'est là le destructeur (...) « un bon dragon rouge ».

Quoi qu'il en soit les termes « old repute, consent, or custom » impliquent une attitude passive du peuple, encourageant le pouvoir à demeurer tel qu'il est. Satan, ne voyant pas d'origine naturelle dans l'exercice du pouvoir de Dieu – ceci constituant l'une des preuves de la mauvaise foi de Satan ! – a mené ses troupes à la révolution, ce qui lui a valu une chute au plus profond de l'Enfer.

Satan parvient pourtant à conserver son prestige aux yeux de ses troupes, il parvient à les convaincre de combattre contre Dieu.

### III/ Satan contre Dieu

Dans ce discours adressé à ce que l'on pourrait appeler son peuple, Satan ne cesse de multiplier les références à son MOI individué. C'est ainsi que, donnant son opinion concernant la lutte, il dit: « For me, be witness all the host of Heaven, / If counsels differents or dangers shunn'd / By me have lost our hopes » – « Quant à moi, toute l'armée céleste est témoin, si des conseils divers, ou des dangers par moi évités ont ruiné nos espérances... » (Chateaubriand, 1990: 635-637).

Le Moi satanique se trouve mis en relief au début du vers miltonien. C'est le cas de « For me » et de « By me ». Chateaubriand calque la structure de sa phrase sur celle de Milton, allant même jusqu'à mettre en évidence de façon semblable « Quant à moi » au début de la protase, avant une virgule. Cependant, sa traduction en prose l'empêche de mettre en relief, de façon visuelle « par moi ». Comment va-t-il pouvoir souligner l'importance du Moi de Satan ? Nous disions qu'il cherchait à calquer ses phrases sur celles de Milton. De là un sentiment d'étrangeté et parfois même de lourdeur pour le lecteur. C'est le cas ici : la tournure « des dangers par moi évités » calquée sur l'anglais, répond au besoin de Chateaubriand de mettre en avant le Moi de Satan. Ce que le lecteur peut deviner derrière cette tournure, c'est l'influence de la littérature gréco-latine sur Milton, cette tournure maniant le datif en latin et en grec était courante dans l'Antiquité. Nous sommes là en face de ce lien qui unissait Chateaubriand à Milton, à savoir le lien culturel<sup>18</sup> Milton a su récupérer cette tournure et la mettre dans la bouche de Satan. Pourquoi ? Dans *Paradise Lost*, Milton a cherché à opposer

---

<sup>18</sup> Voir Georges Steiner, 1998. Steiner voit là un « horizon culturel » commun, lequel devient condition de possibilité d'une bonne traduction. « La traduction de Chateaubriand avec sa prose fortement cadencée, résulte d'une stratégie cohérente. Elle adopte un mouvement de remontée diachronique. Il s'agit d'aller chercher les sources philologiques et culturelles communes à l'épopée miltonienne et à la langue française classique. À l'exemple de Milton, Chateaubriand s'inspire, dans le choix des mots et expressions, de l'exemple de Virgile, Sénèque, Lucrèce, de celui de la Vulgate et des poètes italiens de la Renaissance et de l'âge baroque. » (Steiner, 1998 : 429)

Dieu et Satan. Quel sera le langage de Dieu ? Celui de la Bible ? Celui de Satan ? Celui qu'employaient les païens, à savoir les Latins et les Grecs. Dès lors que le christianisme est apparu, il a analysé les manifestations de dieux autres que le vrai Dieu, comme étant celles issues de Satan. À partir de là, la totalité des dieux gréco-latins seront des émanations du démon<sup>19</sup>. Chateaubriand, fortement imprégné de cette vision miltonienne du monde fera des dieux païens des démons dans *Les Martyrs*, allant jusqu'à nommer Vénus « démon de la volupté »...

Satan et sa milice ayant dominé le cœur des hommes, dans cette vision miltonienne de l'Histoire, il était normal qu'ils parlent un langage proprement païen, jusque dans ses structures.

Si Satan met en avant son Moi de la sorte au sein d'une seule et même phrase, ce n'est que pour l'opposer à celui qui pour lui incarne le Mal : Dieu.

Car Dieu symboliserait le mal : il aurait usé de la ruse pour mener Satan et les siens à la chute finale en Enfer. Nous pouvons voir en quoi Satan se définit comme un être subversif. Il renverse les valeurs établies et en institue de nouvelles, cherchant à persuader son auditoire de la méchanceté profonde de Dieu<sup>20</sup>. Pour cela, il lui faut en premier lieu faire ressentir du mépris de la part de son peuple vis-à-vis du Créateur. C'est ainsi qu'après s'être mis en avant, il va introduire une opposition entre lui, dont l'attitude lors du combat n'est pas à blâmer, et Dieu, par l'emploi non seulement de « but » qui est là pour souligner l'opposition, mais encore du signe de ponctuation « : » que Chateaubriand va supprimer, coupant ainsi la phrase de Milton : « By me have lost our hopes : but he, who reigns / Monarch in Heaven... » – « par moi évités, ont ruiné nos espérances. Mais celui qui règne monarque dans le ciel... » (*ibidem*)

Chateaubriand, substituant un point aux deux points du texte miltonien rompt la cadence d'une phrase, démantèle quelque peu l'opposition, quand bien même la traduction de « but », « mais », subsiste. La phrase de Chateaubriand se fait plus solennelle, porteuse d'une vérité qui doit être considérée comme indubitable, le mépris s'atténue et Satan exprime directement sa pensée. Il est vrai que l'idée principale, que Satan voulait faire ressortir de son discours, était celle d'un Dieu méprisable. Le mépris que ressent l'Archange pour Dieu

<sup>19</sup> Voir sur ce sujet, Michelet, 1996, chapitre 1, « la mort des dieux »: les dieux de l'Antiquité seraient vivants car: 'Ils sont des démons'. Ne pouvant en venir à bout, on laisse le peuple innocent les habiller, les déguiser. » (Michelet, 1996 : 47)

<sup>20</sup> C'est la même tentative subversive qu'accomplit le serpent dans « L'ébauche d'un serpent » de Paul Valéry, lorsqu'il dit à Ève : « Rien, lui soufflai-je, n'est moins sûr / que la parole divine, Ève ! / Une science vive crève / L'énormité de ce fruit mûr ! / N'écoute l'Être vieil et pur / Qui maudit la morsure brève ! » (Valéry, 1958 : 93) En plus de présenter Dieu comme un être trompeur, rusé – puisque capable de cacher un trésor comme ce fruit – le serpent présente le Tout-Puissant comme un être méprisable, à la limite du « gâtisme »...

s'exprimait à travers l'emploi du pronom personnel « he », après « but ». La virgule qui succédait à « he » permettait de le mettre en relief, quand bien même l'ensemble de la phrase s'en trouvait du même coup déstructurée. À cette déstructuration syntaxique s'oppose la structure souple et maniable de la phrase française : la structure clivée met certes en avant l'idée de Dieu à travers l'emploi de l'indéfini « celui », mais le mépris exprimé par le terme original, à savoir « he », se trouve atténué. L'indéfini correspond certes à l'ambiguïté voulue par Satan concernant la personne dont il parle. Mais y a-t-il vraiment ambiguïté ? La structure clivée française, tout comme le pronom personnel anglais, n'est là que pour aboutir à une périphrase tendant à désigner Dieu comme étant le tyran, au sens étymologique du terme, « turranos » renvoyant à celui qui règne avant de se résorber dans le sens de despote. Quand bien même Chateaubriand modifie la ponctuation et atténue le mépris que Satan cherche à faire ressentir à ses troupes vis-à-vis de Dieu, il n'en offre pas moins une image de Dieu comme étant le grand tyran, celui qui règne pour on ne sait quelle raison.

Dieu était celui qui règne – celui dont la présence, aux yeux des romantiques, justifie la monarchie – mais il est en même temps celui qui trompe : « but still his strength conceal'd fall./ Which tempted our attempt, and wrought our own; » – « mais il nous cachait sa force, ce qui nous tenta à notre tentative et causa notre chute. » (Chateaubriand, 1990 : 642-643)

Le mot « tempted » est employé : Dieu se fait le grand tentateur, celui dont le seul but consiste à faire chuter. Les valeurs se trouvent renversées, Dieu semble être celui qui a donné naissance au Mal<sup>21</sup>, celui par qui viendra « the fall ». C'est celui qui trompe, c'est le grand dissimulateur comme le montre l'emploi de « conceal'd » traduit par « cachait ». Une idée essentielle semble avoir disparu de la traduction française du fait d'un changement syntaxique. En effet « strength », « la force », était sujet en anglais et devient complément essentiel en français, alors même que le verbe « conceal'd » comportait déjà un complément d'objet direct, « the fall », la « chute », qui réapparaîtra au vers suivant sous la forme de « our own », « la nôtre ». Une traduction littérale aurait donné : « mais sa force cachait la chute, ce qui tenta notre tentative et causa la nôtre »... Phrase obscure, confuse, dont le sens échappe au lecteur. Présenter l'étrangeté anglaise était certes l'une des finalités de Chateaubriand, mais pour que le discours, pour le moins rhétorique de Satan, ait un sens et puisse persuader les démons comme les lecteurs, il fallait que ceux-ci comprennent au moins une partie du sens du discours. « Our own » semble renvoyer en anglais à « attempt », et ce n'est que la position finale de « our own » et de « fall » qui permet aux lecteurs anglais d'associer ces termes. La

---

<sup>21</sup> On retrouve la même idée dans « L'ébauche d'un serpent » de Paul Valéry, *op.cit.* : « Dieu, seul dans l'univers se contemplait./ Son premier mot fut « MOI »./ Le verbe étant source de création, le serpent apparut. »

traduction en prose ayant éliminé cette position particulière aux vers, il fallait rétablir le sens. Dès lors, Dieu apparaît comme la cause de la chute, il semble avoir tenté les démons de sorte que ceux-ci succombent et se retrouvent en Enfer.

Satan et les démons qui l'accompagnèrent dans sa chute se trouvent en Enfer et souffrent du manque de liberté, inhérent à la vie en Enfer, comme le montre cette phrase qui va constituer un appel à la révolte, et par là, à la liberté : « this infernal pit shall never hold / Celestial spirits in bondage, nor the abyss / Long under darkness cover. » – « car ce puits infernal ne retiendra jamais des esprits célestes en captivité, ni l'abîme ne les couvrira longtemps de ses ténèbres » (Chateaubriand, 1990 : 658-659).

Le mot « bondage », renvoie bien à cette notion de « captivité » traduite par Chateaubriand. Celui-ci introduit la répétition de « jamais » qui martèle le propos satanique, de même que « never » et « nor » se répondaient au simple niveau sonore et introduisaient une certaine détermination dans le discours. Le lecteur peut voir à quel point Satan aspire à retourner au ciel, à recouvrer la liberté. Cette aspiration se voit à travers l'emploi de « Celestial spirits » traduit par « esprits célestes » : cette périphrase désigne les démons qui ont pourtant perdu leur apparence<sup>22</sup>, mais qui n'en ont pas moins conservé certaines facultés propres aux anges.<sup>23</sup>

Ces facultés leur permettent de voir l'étendue de ce qu'ils ont perdu et de mesurer l'horreur de la situation dans laquelle ils se trouvent : « ...Peace is despair'd; / For who can think submission? War then, war, / Open or understood, must be resolv'd. » – « Plus d'espoir de paix, car qui songerait à la soumission ? Guerre donc ! Guerre ouverte ou cachée, doit être résolue. » (Chateaubriand, 1990 : 661-663)

Ce rythme empreint de détermination se trouve respecté dans la traduction française : Satan martèle sa parole de ces mots « war » traduits par « guerre ». Nous avons déjà évoqué les sonorités françaises provoquant ce sentiment de violence du discours. Nous n'insisterons ici que sur la légitimité de la révolte, l'emploi de « who », « qui », soulignant l'universalité de l'aspiration à la liberté. Cette question rhétorique n'attend pas de réponse de la part des démons, ou du moins, elle suppose une réponse affirmative. Il leur faut se révolter, sans cela

<sup>22</sup> Bêlzebuth, voyant Satan après la chute, s'exclame ; « If thou beest he...but, oh! How fallen! How different / From him, who in the happy malms of light, outshine / Clothes with transcendent brightness: didst leaguel/ Myriads, though bright!... »

Chateaubriand traduit ainsi : « Si tu es celui...Mais combien déchu, combien différent de celui qui, revêtu d'un éclat transcendant parmi les heureux royaumes de la lumière, surpassait en splendeur des myriades de brillants esprits!... » (Chateaubriand, 1990 : vers 84-86)

<sup>23</sup> *Ibidem*, vers 59-60 Satan, tombant en Enfer : « At once, as far, as angels ken, he views / the dismal situation waste and wild; » – « D'un seul coup d'œil, et aussi loin que perce le regard des anges, il voit le lieu triste, dévasté et désert. »

leur honneur semble être mis en jeu. La « submission » ne saurait être. La Liberté doit dominer en eux. Aussi seront-ils prêts à tout pour la retrouver, quitte à faire le mal en provoquant la chute de l'homme. C'est cette aspiration à la liberté comme motif de révolte qui a mené les écrivains romantiques à voir en Satan un être proche du sublime : le symbole même de la révolution. Quant à savoir si Milton était du parti du diable sans le savoir, nous ne le saurons jamais. De même, devons-nous conclure que ce respect inhérent à la traduction de Chateaubriand implique une admiration secrète de sa part pour le diable ou plutôt pour la révolution.

### **Conclusion**

Il s'agit maintenant pour nous de nous demander comment Chateaubriand a pu s'abstraire de son moi individué, au sens où celui que l'on nommait l'Enchanteur est parvenu à éviter l'écueil qui consiste à offrir une traduction ethnocentrique. Plusieurs moyens ont permis cette réussite. Nous ne citerons pas ceux mis en avant dans toute grille traductologique<sup>24</sup>, mais insisterons sur ceux qui nous ont semblé importants tout le long de ce commentaire traductologique.

Chateaubriand se réclamait du calque. Ce moyen semble effectivement être l'un des réquisits de toute traduction littérale et permet de faire ressentir au lecteur que ce qu'il lit appartient au patrimoine d'une autre nation. Cet emploi quasi systématique du calque aurait pu mener le traducteur à créer quelques contresens, troublant la compréhension du lecteur. D'où un changement notable de certaines structures de phrases, tendant non à nier cette affirmation d'une traduction littérale mais à répondre à un autre moyen mis en œuvre dans la traduction : celui de la compensation, sur laquelle semble reposer l'ensemble de *Paradise Lost*. En effet, quand bien même une traduction se veut littérale, il n'en demeure pas moins que les termes de la langue cible ne correspondent pas de façon complète et immuable à ceux de la langue source. Il faut donc que le traducteur compense tel effet portant sur tel mot en renforçant tel autre afin d'offrir le reflet le plus parfait du texte anglais. Si la compensation de type linguistique n'est pas des plus faciles, il en est une autre dans laquelle Chateaubriand semble avoir tout particulièrement excellé : la compensation stylistique. Qu'est-ce à dire ? Il arrive au traducteur, et c'est le cas ici, de se trouver face à des poèmes dont le type de vers n'a pas de strict équivalent en français. Plutôt que de déstructurer le rythme, en traduisant par exemple en alexandrins, il préférera une traduction en prose dans laquelle il se devra de mettre en relief les mots sur lesquels l'auteur a voulu insister. C'est ainsi que Chateaubriand a

---

<sup>24</sup> Voir par exemple la grille de Vinay et Darbelnet.

cherché à mettre en relief les mots clés de la phrase miltonienne en les plaçant au sommet mélodique de ses phrases – à la fin de la protase ou de l’apodose – ou encore en démantelant la ponctuation initiale afin que celle-ci réponde à cette demande de mise en relief. Il fallait que la ponctuation se plie aux exigences du traducteur afin que sa traduction puisse insister notamment sur les mots mis en relief en fin de vers. Ce démantèlement de la ponctuation répond à un autre type de compensation qui, lui, se veut rythmique. Le vers miltonien, et plus particulièrement dans le discours de Satan, est empreint d’un rythme grandiloquent en accord total avec la figure de Satan comme rhéteur. Ce rythme se devait d’être conservé en français, et sans l’emploi d’une certaine compensation rythmique, il se serait vu supprimé et l’Archange nous serait apparu moins noblement ironique, moins sublime, ou encore comme répondant moins à l’un des grands types de l’humanité. C’est là, dans cette traduction du rythme et du style propres à Milton, traduction reposant sur la compensation, que Chateaubriand a tout particulièrement brillé.

Mais, ce qui a permis l’émergence de cette traduction fidèle à son modèle jusque dans le rythme des phrases, c’est cet horizon culturel commun liant Chateaubriand à Milton. Un mot émanant de la *Holly Bible* ne saurait être mieux traduit que par celui employé dans la traduction française de la *Bible* elle-même ; une structure de phrase, basée sur une structure latine n’aurait pu avoir de meilleure traduction que celle offerte usuellement du latin au français. C’est en partie parce que Chateaubriand possédait la même culture que Milton, que sa traduction est si réussie. Cette réussite n’a pu que mener le lecteur à contempler l’image même de l’œuvre miltonienne. Nous avons pu, en effet, apercevoir, comme en reflet, à travers la traduction de Chateaubriand, un Satan se définissant par la démesure, *l’hubris* : c’est lui qui, après avoir chuté en Enfer, va persuader les démons du bien-fondé d’une révolte. Pour cela, il va utiliser divers moyens basés essentiellement sur la flatterie, laquelle scandera ces mots : liberté-égalité. Ces principes se sont avérés basés sur la subversion, au sens où ils ne renvoient qu’à une illusion. Satan est celui qui flatte, tente et mène à la chute, sans pour autant qu’on la lui reproche : il est le rhéteur, celui qui manie les mots, séduit par la magie de son verbe. Il est ce serpent qui fera tomber l’homme.

Satan se définit par et dans le mal. Cela suppose une subversion des valeurs inhérentes à son être même : il est le Bien, Dieu est le Mal, celui qui trompe, le Malin. Cet être qui se veut tout-puissant a jeté les démons dans ce lieu de désolation qu’est l’Enfer, aussi les anges déchus vont-ils aspirer à retrouver leur liberté et ce paradis qu’ils ont perdu. Pour cela, ils sont prêts à suivre Satan, dont le discours les guide sans même qu’ils s’en rendent compte, croyant que leurs décisions émanent de leur seule liberté.

C'est parce qu'il aspire à la liberté que Satan a pu être considéré comme le symbole même de la révolution par nombre de romantiques qui n'ont pas vu en lui l'image de ces hommes qui voulurent profiter de la révolution pour prendre le pouvoir. Faut-il considérer le discours de Satan comme proprement ironique, au sens où Milton se moquerait, en filigrane du texte, de l'Archange, ou faut-il voir en Satan le reflet de l'un des grands types de l'humanité, à savoir le rhéteur ? Quelle part faire au Bien et au Mal dans *Paradise Lost* ? Le Bien renvoie-t-il à Dieu, symbole de la monarchie, ou à Satan, symbole de la liberté ?

Il ne nous appartient pas de répondre à ces questions. Nous devons nous contenter d'affirmer la littéralité et le respect de l'œuvre de Milton qui ont guidé la traduction de Chateaubriand...

## Bibliographie

### Corpus d'étude

MILTON, John (1990). *Paradise Lost*, traduit par Chateaubriand. Paris : Belin, littérature et politique.

### Œuvres littéraires citées

BEATTIE, James (1981). *The Minstrel*, chant I traduit par Chateaubriand. Grenoble : Centre de recherche sur l'édition, Université des langues et lettres.

CHATEAUBRIAND, François-René de (1978). *Essai sur la Littérature anglaise, ou considérations sur le Génie des hommes, des temps et des révolutions*, Paris : nrf, bibliothèque de la pléiade.

CHATEAUBRIAND, François-René de, (1978). *Génie du Christianisme in Œuvres Complètes*, Paris : nrf, bibliothèque de la Pléiade.

CHATEAUBRIAND, François-René de (1969). *Les Natchez*, in *Œuvres Romanesques et Voyages* tome I. Paris : nrf, bibliothèque de la Pléiade.

CHATEAUBRIAND, François-René de (1969). *Les Martyrs*, in *Œuvres romanesques et voyages*, tome II. Paris : nrf, bibliothèque de la Pléiade.

CHATEAUBRIAND, François-René de (1989). *Mémoires d'Outre-Tombe*. Paris : Bordas, Classiques Garnier, 1989.

LE TASSE (1997). *La Jérusalem délivrée*, traduit par Lebrun, présenté par Françoise Graziani. Paris : Flammarion

MICHELET (1996) *La Sorcière*. Paris : Garnier-Flammarion.

VALERY, Paul (1958). *Charmes*. Paris : Gallimard.

### Œuvres et articles critiques concernant la traductologie

BERMAN, Antoine (1984). *L'épreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris : Gallimard.

BERMAN, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : nrf, éditions Gallimard.

GILLET, Jean (1975) : *Le Paradis Perdu dans la littérature française, de Voltaire à Chateaubriand*. Paris : librairie Klincksieck, publications de l'Université d'Orléans.

LADMIRAL, Jean-René (1994) *Traduire : Théorèmes pour la traduction*. Paris : Gallimard.

MESCHONNIC, Henri (1999). *Poétique du Traduire*. Paris : édition Verdier.

OSEKI-DEPRE, Inês (1999), *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris : Armand Colin.

STEINER, Georges (1998). *Après Babel*. Paris: Albin Michel.

DICK, E. (1910). « La traduction du Paradis Perdu » in *Revue d'Histoire Littéraire de France*. Paris : librairie Armand Colin.

GIRAUD, Victor (1911). « Sur Chateaubriand, traducteur de Milton. » In *Revue d'Histoire Littéraire de France*. Paris : librairie Armand Colin.

PHILARETE, Charles (14 juillet, 14 septembre, 28 septembre 1836). Articles sur la traduction du *Paradis Perdu*. In *Journal des Débats*. Paris : éditeur Baudouin.

### **Œuvres et articles critiques concernant Milton**

BLONDEL (avril 1959). « Milton, poète de la Bible dans le Paradis Perdu », pages 43 à 49. In *Archives des Lettres Modernes*. Paris: Lettres Modernes.

KASTOR, Franck (1974). *Milton and the literary Satan*. Amsterdam : Rodopi N.V.

KRANIDAS, Thomas (1969), *New Essays on Paradise Lost*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press.

NEWLYN, Lucy (1993). *Paradise Lost and the romantic reader*. Oxford : Clarendon Press.

PETER, John (1960). *A critic of Paradise Lost*. Aberdeen : University press

WALDOCK, A.J.A (1947). *Paradise Lost and its critics*. Cambridge : University Press.

SHAWCROSS, John (1969). « The style and genre of Paradise Lost ». In *New Essays on Paradise Lost*. Berkeley: University of California.

### **Œuvres et articles critiques concernant Chateaubriand**

BOILLOT, F. (1912). « Chateaubriand, théoricien de la traduction ». In *Revue d'Histoire Littéraire de France*. Paris : librairie Armand Colin.

MOREAU, Pierre(1933). *La Conversion de Chateaubriand*. Paris : librairie Félix Alcan.

MOUROT, Jean (1960). *Le Génie d'un Style, Chateaubriand, rythme et sonorités dans les Mémoires d'outre-tombe*. Paris : librairie Armand Colin.

### **Œuvres critiques concernant le personnage de Satan**

PRAZ, Mario (1977). *La Chair, la Mort, et le Diable dans la littérature du 19<sup>ème</sup> siècle, le romantisme noir*. Paris : Denoël.

### **Usuels**

AQUIEN Michèle et MOLINIE, Georges (1994). *Dictionnaire de rhétorique et de Poétique*, Paris : librairie générale française.

## QUAND LES CHRONIQUEURS PORTUGAIS ONT « MAL A LA FRANCE »

### Leurs *dettes* envers la France<sup>1</sup>

José Domingues de Almeida  
*Université de Porto – ILC Margarida Losa*  
jalmeida@letras.up.pt

**Résumé :** Nous passerons en revue le contenu de trois chroniques lues dans la presse portugaise traitant de la place ambiguë de la France dans le monde contemporain. Les chroniqueurs regrettent une perte d’influence et l’absence d’une voix spécifique française dans le contexte pluriel mondialisé.

**Mots-clés :** France – chronique – presse – mondialisation – Portugal.

**Abstract :** We will propose a survey of the content of three chronicles read in the Portuguese press dealing with France’s ambiguous place in contemporary world. These three columnists regret a loss of influence and the absence of a specific French voice in our complex globalised world.

**Keywords:** France – chronicle – press – globalization – Portugal.

---

<sup>1</sup> Cet article a été élaboré dans le cadre du projet « Interidentidades » de L’Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l’Université de Porto, une I&D subventionnée par la Funda o para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le « Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inova o » (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

Dernièrement, plusieurs occasions se sont avérées bonnes pour que la chronique journalistique portugaise s'épanche sur le sort du statut, de la place ou de la signification de la France dans le contexte mondialisé du moment. Elle le fait, par ailleurs, selon un schème structural méthodologique et argumentatif assez régulier et presque prévisible qui se traduit par l'évocation d'une lointaine expérience personnelle de contact, voire d'immersion dans la culture française, le regret d'une certaine image de la France que l'on exhume dans un paradoxal mélange d'amour-haine et une réflexion critique débouchant sur l'expression du souci face à un « manque de France » ; un « déficit » de la présence hexagonale sur la scène géopolitique et géolinguistique contemporaine.

Pour l'illustration, nous retiendrons les chroniques suivantes : « O colapso do francês »<sup>2</sup> de Manuel Poppe (2006) ; « La France » de Pedro Mexia (2006) et, plus récemment, « O drama francês »<sup>3</sup> de Rui Moreira (2011). Ces textes écrits tous trois « sur un coup de tête » ou de façon très émotive et réactive, mais simultanément suffisamment critique pour accueillir la réflexion et le recul, sont d'autant plus parlants qu'ils proviennent d'auteurs aux parcours académiques et professionnels très variés et avec une intervention et une expertise de la réalité portugaise dans des domaines très diversifiés.

Ces chroniques ont pour embrayeur, point de départ ou *prétexte* un épiphénomène de l'actualité dans lequel le statut géopolitique ou géoculturel de l'Hexagone se trouve impliqué, voire compromis. Chez Poppe, il s'agit d'encadrer de façon symptomatique le recul du français comme option en langue étrangère au Portugal dans le vaste mouvement, que l'auteur dénonce impitoyablement, de déclin culturel et civilisationnel de notre époque. On mesure ce déclin à l'aune de l'intérêt porté à la langue et à la culture française. C'est parce que le monde « s'uniformise », voire se « dévirilise », que la culture française perd du terrain dans le panorama scolaire et symbolique portugais.

Chez Mexia, le prétexte tient à la défaite française contre l'Italie en finale du championnat du monde de football en 2006. Le chroniqueur se voit inconsciemment contraint de verbaliser et de problématiser le rejet qu'il sait irrationnel de l'équipe bleu-blanc-rouge ou blanc-black-beur, comme on le vante encore à l'envi à l'époque, et ce, avant les émeutes banlieusardes et les méfiances à l'égard du multiculturalisme à la française qui devaient conduire Nicolas Sarkozy à l'Élysée, c'est-à-dire avant le constat douloureux des vicissitudes du modèle d'intégration hexagonal, qui se donnait comme exception réussie face aux ghettos et aux revendications culturelles (Cf. Schnapper, 2007). L'autoanalyse anti-française de

---

<sup>2</sup> Nous traduisons les titres et les extraits des chroniques : « L'effondrement du français »

<sup>3</sup> « Le drame français »

Mexia se veut sincère et décomplexée : « Personne ne trouvait le système de jeu italien très enthousiasmant. Ce que nous ne voulions à aucun prix, c'était voir les Français brandir la coupe. Comment expliquer pareille hostilité ? » (Mexia, 2006).

Chez Moreira, le prétexte à discourir sur le statut de la France dans le contexte mondialisé est éminemment économique. Et si les marchés financiers qui s'en sont pris sans pitié à la Grèce et au Portugal, en venaient à présent à s'acharner sur la France, un des principaux piliers, avec l'Allemagne, de la politique monétaire européenne ? En fait, une rumeur circulait, vite démentie par l'Élysée et les agences de notation elles-mêmes, qui menaçait la France d'une dégradation de sa note (le fameux triple A, tellement envié). Après avoir brossé un portrait idéal, mais révolu de la France, Moreira s'inquiète : « C'est cette France-là qui se trouve, à présent, aux prises avec les marchés, avec sa dette soumise à une sévère surveillance » (2011).

Or, justement, ces trois auteurs s'avouent « redevables » à plus d'un titre à la France et à sa culture pour son rôle et sa place dans leur formation personnelle et intellectuelle. Si, pour Poppe, la supériorité du modèle culturel français ne fait aucun doute, mais s'il est ignoré des nouvelles générations estudiantines portugaises, « 'N'y a-t-il pas une culture française ? Montaigne, Descartes, Balzac, Rimbaud, Gide, Camus, qui est-ce ?' Dépassés, ils ne sont pas payants » (Poppe, 2006), pour les deux autres chroniqueurs, d'une autre génération, il est vrai<sup>4</sup>, la dette envers la France se décline comme autant de produits culturels et symboliques intimement liés au vécu personnel et au plus près des sentiments et des émotions.

Mexia se sent l'héritier intellectuel et spirituel de cette « autre France, sans laquelle [il] ne serait pas ce qu'il est » et qui a pour repères Marivaux, Baudelaire, Flaubert, Tocqueville, Degas, Bernanos, Nimier, Eluard, Bresson, la Nouvelle Vague du cinéma français ou encore Roland Barthes (Mexia, 2006). De ce fait, l'essayiste et journaliste portugais manifeste sa gratitude envers cette France-là : « La culture française m'a également aidé à découvrir le monde, a moulé ma vision des choses, a calibré mes empathies, a illuminé certains mystères » (*idem*).

Plus personnel et émotif dans l'évocation de ses souvenirs d'adolescent, Moreira rappelle un passé, somme toute encore proche, où le français était d'office la première langue étrangère enseignée, et pendant quelque temps, la préférée, au Portugal<sup>5</sup>, et ce, avant l'introduction, puis la généralisation, de la langue anglaise dans l'enseignement portugais. L'importance et l'évidence de la culture francophone se sont traduites chez lui par la lecture

---

<sup>4</sup> Même si Pedro Mexia est né en 1972 et Rui Moreira en 1956.

<sup>5</sup> 1973 marque la fin du monopole de l'enseignement-apprentissage du français dans les écoles portugaises.

de la Comtesse de Ségur et de bandes dessinées (Tintin et Michel Vaillant), par les chansons de Dalida, Sylvie Vartan, Françoise Hardy, Aznavour, Bécœud et Brel, sans oublier le couple Gainsbourg et Jane Birkin et l'inoubliable « Je t'aime, moi non plus ».

Et l'économiste-chroniqueur d'inventorier, comme on feuillette avec nostalgie un album-photo jauni par le temps, les moments-clés où les mots de France, le verbe gaullien (l'indépassable « Vive le Québec libre ! » ou les slogans de Mai 68) inspirait le monde et s'imposait dans tous les cénacles, que ce soit par le biais du rayonnement de la presse française, journalistique (*Le Monde*) et spécialisée, dont l'accès était franchement facilité autant par la francophonie spontanée des Portugais, à des degrés divers et toutes classes sociales confondues, que par la vitalité et la créativité exportées de ses produits culturels (cinéma, chanson, ou plutôt « paroles », littérature, théâtre et pensée, en général).

Sans doute la prégnance de cet héritage intellectuel et humaniste accumulé sur deux siècles de rayonnement, mais offert en partage à la pensée humaine, explique-t-elle le malaise, voire le dégoût, éprouvé par ces chroniqueurs au panégyrique lucide, voire exigeant. Si on semble les comprendre, ou si on se montre plus ou moins condescendant envers les écarts hypocrites et stratégiques des États-Unis d'Amérique, – Oncle Sam démocrate mais tactique à outrance –, ces mêmes jeux d'intérêts deviennent inacceptables quand il s'agit de l'Hexagone et de sa diplomatie, comme si les attentes morales à l'égard de la France étaient naturellement de l'ordre de l'exemplaire et rendaient intolérable toute trahison aux idéaux républicains français.

Mexia reconnaît l'arrogance américaine « associée à son statut de puissance mondiale » (*idem*), mais avoue son malaise quand il s'agit de l'arrogance française, bien réelle, alors que l'Hexagone « n'est plus vraiment une puissance » (*idem*). Chez Moreira, même son de cloche : « À vrai dire, depuis Austerlitz, la France n'a pas connu de grande victoire » (Moreira, 2011).

En tout cas, le déclin français dans le contexte mondialisé de notre époque attriste le chroniqueur. Il se reflète à deux niveaux, comme un véritable reflux de la présence française dans le monde. D'une part, il y a « la perte progressive d'importance subie par sa langue, sa culture (...) » (*idem*), mais, d'autre part, c'est la perte d'une autre influence, géopolitique, sur l'échiquier international globalisé qui inquiète, alors que les pères fondateurs et constructeurs de l'Europe communautaire étaient français et que la politique et la construction européennes se déclinaient en français. C'est le projet de Monnet, Schuman et Delors que Moreira regrette et appelle nostalgiquement de ses vœux en ce moment d'impasse ou de discrédit européen.

En fait, ce que ces « chroniques » francophiles et *francalgiques* accusent, c'est un immense mal à la France, mais aussi un immense désir de France lié quelque part à l'usage du français. Comme l'a bien vu Pierre Encrevé : « il faut qu'il y ait du désir pour une langue. Et là aussi le désir naît du manque » (Encrevé, 2007 : 43). Et Dieu sait si la voix de la France fait terriblement défaut dans le concert des nations. À la question de savoir de quand datait la dernière écoute véritablement universelle de la langue française, Pierre Encrevé se montre très précis : « (...) aux Nations Unies en janvier 2003, quand Dominique de Villepin, alors ministre des affaires étrangères, faisait entendre en français la voix de l'universel sur le refus de la guerre (...). Applaudi dans la salle, écouté dans le monde entier, il réinscrivait ce jour-là la langue française dans son image enviable de langue parlant pour tous les hommes et non pas d'abord pour la ou les nations où elle est établie » (*idem*: 35s).

Mais nostalgie veut également dire veille civilisationnelle ou garde-fou contre toutes les dérives. Et là encore, symptomatiquement, on attend beaucoup de la France, comme l'ont bien montré les dernières révolutions arabes. En fait, comme le rappelle Perry Anderson, il est une France dérangeante, et celle-là nous manque terriblement encore et pour longtemps (Cf. Anderson, 2005).

C'est cette France d'hier, mais dont on voudrait qu'elle reprît dès aujourd'hui sa place géostratégique, géopolitique autant que géoculturelle sur la scène globale, que nos chroniqueurs du dimanche, ou du week-end, appellent de leur vœux ; « l'autre France » dont on attend beaucoup.

## **Bibliographie**

ANDERSON, Perry (2005). *La pensée tiède. Un regard critique sur la culture française*. Paris : Seuil.

ENCREVÉ, Pierre (2007). *Conversations sur la langue française*. Paris : Gallimard.

MEXIA, Pedro (2006). « La France », *Notícias Sábado*, 22 juillet.

MOREIRA, Rui (2011). « O drama francês », *Jornal de Notícias*, 14 août.

POPPE, Manuel (2006). « O colapso do francês », *Jornal de Notícias*, 24 septembre.

## THÉOPHILE IN CARCERE

### Dois rostos, uma moeda

Sónia Gonçalves da Costa<sup>1</sup>  
*Universidade do Porto*  
kimoto@portugalmail.pt

**Resumo:** Théophile de Viau foi condenado à morte por recusa de comparecer em juízo. Durante a sua estadia na prisão da *Conciergerie*, o libertino publicou um violento panfleto, em latim, para desmascarar o carácter imoral do líder da Companhia de Jesus, único responsável pela sua condenação. Por detrás de um texto que aparentemente se submete aos preceitos do princípio da imitação clássica, descobrimos um escritor que não hesita em aclamar o seu desejo de modernidade e de liberdade estética, através da exaltação de temáticas pagãs.

**Palavras-chave:** imitação – modernidade – liberdade – Viau.

**Abstract:** Theophile de Viau was sentenced to death for refusing to appear in court. During his stay in prison of the *Conciergerie*, the libertine published a violent pamphlet, in Latin, to expose the immoral nature of the leader of the Society of Jesus, the one responsible for his conviction. Behind a text apparently going through the precepts of the classical principle of imitation, we find a writer who does not hesitate to applaud his desire for modernity and aesthetic freedom, through the exaltation of pagan themes.

**Keywords:** imitation – modernity – freedom – Viau.

---

<sup>1</sup> Estudante do MELCI, Faculdade de Letras do Porto, Sónia Costa retira este ensaio do trabalho extenso sobre Théophile de Viau, que elaborou, no âmbito da avaliação contínua do seminário de Literatura Francesa Clássica, sob a orientação da Professora Doutora Cristina Marinho, no ano lectivo de 2010-2011.

O texto de *Theophile in carcere* é um panfleto clandestino, em torno da defesa de ideias que pautavam a renovação literária e filosófica, numa época em que a Contra-Reforma se endurece:

Théophile ne réussit, donc, en aucune façon, à éviter la persécution dont il est l'objet comme prince des «libertins». Rappelons qu'après la condamnation à mort par contumace, il est arrêté alors qu'il tente de quitter la France et que son procès se termine le premier septembre 1625 par sa condamnation au bannissement à perpétuité et, en même temps, par sa libération après presque deux ans passés à la Conciergerie. (Guido, 2008: 172)

Todavia, o panfleto é de carácter elitista, visto que foi redigido em Latim. Destinado a um círculo de leitores muito restrito, o libelo de Théophile de Viau voltou a apresentar ideias, opiniões ou informações sobre o que já anteriormente discutira, porventura já na origem da sua condenação.

O facto de Théophile de Viau se ter manifestado no modo latino, em vez de se exprimir em língua francesa, não significa que o autor se tenha cingido à dureza do espartilho antigo. A escrita em Latim constituía, só por si, contra-ataque ao seu adversário Garasse que, num passado muito remoto, o tinha acusado de “moderno”. O texto em Latim constitui uma moeda de duas faces distintas. Se por um lado, o Latim o identifica com a fonte de inspiração clássica, é também a garantia para as autoridades que defendiam o princípio de imitação. Por outro lado, é verdade que o Latim aproxima o poeta de Roma e de todas as temáticas da Antiguidade. Desta forma, o texto não defende os preceitos da imitação clássica, mas sim os cultos associados ao paganismo e à Antiga Roma<sup>2</sup>.

Théophile de Viau diferencia-se, então, do estilo do seu adversário Garasse, que escrevia em língua vernacular: “je n'ai pas voulu, pour que ne se révèle pas au grand jour ta faute, divulguer en français tes sottises à la molle populace, que tu courtises tellement” (Viau, 1998: 51). Na Antiguidade, o Latim estava incondicionalmente ligado ao cânone da linguagem natural, ditada pela Razão. O uso do Latim é um recurso literário para criticar a ingenuidade de Garasse, que inspira a autocrítica. Como é que Garasse ousa combater a modernidade e a liberdade de pensamento se ele próprio se serve da língua vernacular para traduzir as Sagradas Escrituras? Segundo Théophile de Viau, a Verdade da criação literária

---

<sup>2</sup> Cf. sobre o culto da Antiguidade associado ao paganismo, (Aubenas, 1951: 252).

opõe-se à teoria classicista da imitação do Ideal<sup>3</sup>. A poesia deveria limitar-se a representar coisas ou signos. Em vez de tentar melhorá-los, ou seguir os costumes de outros poetas, a poesia deveria simplesmente estar de acordo com a verdade da Natureza ou das Escrituras<sup>4</sup>. Neste sentido, o libertino contra-ataca Garasse, acusando-o de inautenticidade<sup>5</sup>: “tu supprimes des lignes entières, tu y substitues les tiennes, exposant ainsi au plein jour tes crimes sous mes noms.” (Viau, 1998: 56). Ao distorcer o texto da Bíblia para converter a massa e defender interesses mundanos<sup>6</sup>, o jesuíta comete um erro e acaba por se afastar das verdades sagradas. O afastamento em relação às exigências de fidelidade histórica, num cânone de natureza religiosa, também constitui um erro de moral. A baixeza do estilo jesuíta assente, ao mesmo tempo afastado, na verdade da Bíblia não passa de um pretexto para captar a atenção de um auditório numeroso, com disposições intelectuais muito reduzidas.

O libertino critica a arte imitativa, caracterizada por uma relação de passividade, no confronto com o texto representado e defende a liberdade de imaginação dos artistas. O defensor da ideia de Verdade alega que a escrita só pode resultar da união entre a razão e a natureza. Os argumentos em torno da defesa da liberdade de criação também podem ser sustentados, sob o ponto de vista teológico: se Deus, ao criar o homem à sua imagem, não os fez de modo a que fossem semelhantes uns aos outros, a natureza dos textos também nunca deve revestir formas idênticas<sup>7</sup>. Para não cometer erros, basta seguir a natureza e para tal, devemos ser nós próprios e sermos livres: “il faut, par ses propres voies, retrouver les qualités des Anciens comme des Modernes, écrire comme Homère a écrit, mais non pas ce qu’il a écrit.” (Balavoine, 1986: 142). O discurso coerente e reflexivo de Théophile de Viau também

---

<sup>3</sup> “Dans l’épître À *Monsieur de Fargis*, de même qu’il rejette la tradition qui se réclamait de Pétrarque, Théophile, ‘moderne’ avant la lettre, marque [...] son opposition au principe fondamental de la poétique de la Pléiade, celui de l’imitation des Anciens” (Saba, 2008: 3).

<sup>4</sup> Segundo Guido Saba, “l’affirmation selon laquelle le poète doit dans son travail obéir uniquement à son naturel, à son inspiration ou, en termes platoniciens, à sa ‘fureur’, est conforme à son refus du principe même de l’imitation qui concerne la création littéraire tout autant que la vie intellectuelle et morale” (*idem*: 19).

<sup>5</sup> Segundo Pascal, uma das principais funções da tradição consiste em manter a precisão da Sagrada Escritura. As opiniões anti-jesuíticas de Pascal vão ao encontro das de Théophile de Viau, porque ambos concordam com o facto de ninguém acrescentar nada de novo aos escritos sagrados. Pascal diz o seguinte, acerca das Sagradas Escrituras: “elle n’est fidèle que si elle se répète. L’église n’a pas le droit d’ajouter à son enseignement de nouvelles opinions ou de nouvelles interprétations. L’erreur des jésuites, comme le dénonce Les Provinciales, est de l’avoir oublié” (Gounelle, 1970: 55-67).

<sup>6</sup> Pascal também denuncia o relaxamento das doutrinas jesuítas, chegando mesmo a compará-las com a moral pagã: “Allez donc, je vous prie, voir ces bons Pères, et je m’assure que vous remarquerez aisément dans le relâchement de leur morale la cause de leur doctrine touchant la grâce. Vous y verrez les vertus chrétiennes si inconnues et dépourvues de la charité qui en est l’âme et la vie, vous y verrez tant de crimes palliés et tant de désordres soufferts que vous ne trouverez plus étrange, qu’ils soutiennent que tous les hommes ont assez de grâce pour vivre dans la piété de la manière qu’ils entendent. Comme leur morale est toute païenne, la nature suffit pour l’observer.”: « Cinquième lettre » (*idem*, 59).

<sup>7</sup> Do ponto de vista literário, Théophile de Viau também rejeita a imitação, partindo da ideia que é impossível escrever “suivant un autre” (Balavoine, 1986: 142).

revela algumas afinidades com o sistema de classificação das artes<sup>8</sup> que esteve muito em voga durante o período do Renascimento. Com o intuito de ver a sua actividade literária reconhecida como ciência, Théophile de Viau parece recorrer ao sistema de classificação das artes. Em primeiro lugar, tenta demonstrar que as artes liberais só podiam ser produzidas por homens livres e nobres. Neste sentido, para desacreditar Garasse, o libertino começa por acusá-lo de simulador, dizendo que “la renommée annonce, indifféremment le faux, le vrai” (Viau, 1998: 50). Segundo o investigador francês Jean Pierre Cavaillé, a simulação é um método usualmente utilizado para “simuler ce qui est” e a dissimulação serve para dissimular “ce qui n’est pas” (Cavaillé, 2002: 11). Garasse esconde a sua hipocrisia, os seus vícios e planos políticos, por detrás da autoridade da sua veste religiosa, ao passo que Théophile de Viau opta por dissimular, ou camuflar, as suas ideias libertinas por detrás da fachada de um texto redigido em Latim.

Numa primeira fase do discurso, Théophile de Viau elabora uma longa descrição sobre a nobreza das suas proveniências e sobre o seu distinto leque de amizades. Todos são representantes da moral pública, desde o seu pai, que “fut secrétaire de la reine de Navarre” (Viau, 1998: 51), até ao procurador do rei Mathieu Molé, e o “évêque de Nantes” (*idem*: 53). Numa segunda fase, o libertino avilta as origens assim como o meio de relacionamento de Garasse, no âmbito da despromoção dos seus propósitos religiosos e políticos: “Chose inouïe, ô Garasse! Le fils d’un aubergiste!” (*idem*: 58). Um homem, cujas origens e círculos de amizade se ancoram no estrato social da plebe<sup>9</sup> dificilmente poderá comunicar-se com a esfera dos espíritos iluminados pela luz da Razão: “Dans la foule les cris, devant la Cour le silence. (...) As-tu pu croire qu’il n’y aurait point de différence d’appréciation entre les consciences divines et inébranlables des juges et les esprits aveugles de la foule tumultueuse et profane?” (*idem*: 59). O libertino faz um apelo à longa existência da arte e, tal como na Antiga Grécia, na sua contemporaneidade, a arte também só podia ser praticada por homens livres e com o reconhecimento de homens nobres.

Em segundo lugar, para adquirir uma posição social mais elevada, o artista denuncia os artifícios mecânicos da arte jesuítica. Com base no sistema de classificação das artes, o libertino condena a inautenticidade das cópias das Sagradas Escrituras feitas pelos jesuítas,

---

<sup>8</sup> Galeno desenvolveu um sistema para distinguir as artes liberais das artes vulgares ou mecânicas. Cf. “A classificação das artes, Antiguidade e Nobreza” (Saldanha, 1995: 209-214).

<sup>9</sup> No texto, Théophile de Viau denigre o perfil da plebe que rodeia a figura de Garasse do seguinte modo: “Ô foule insensée, populace ignoble, ô flots errants, tourbillons aveugles, ô lie, ô écume du monde, réceptacle des vices, ô foule criarde, soutien le plus ferme de la haine, secours le plus sûr de la calomnie, ô foule fangeuse, principale fierté de Garasse, ignorante, vengeresse des sottises, foule aveugle qui n’a d’autre nom que *Fama, malum quo non aliud*” (Viau, 1998: 58).

partindo do princípio que a prática da arte não podia resumir-se a um trabalho artesanal ou mecânico, pelo que era necessário o uso das faculdades intelectuais. Para além dos aspectos propriamente estéticos, e de acordo com as exigências sociais em vigor, Théophile de Viau dá ênfase ao agrado do público e aos ideais da *honnêteté* ao privilegiar temáticas da boa conduta no seu discurso. As características do *honnête homme* são expressas através da caridade, “il me faudrait aujourd’hui périr de froid si mon frère ne me donnait de quoi me réchauffer et me vêtir” (Viau, 1998: 52), da modéstia, “tous ceux qui me connaissent attestent ma franchise et ma bonne foi” (*idem*: 50), da amizade e do respeito para com as obrigações políticas e religiosas: “ô prodige! J’ai ouvertement professé ma foi, je suis attaché à l’Église romaine para tous ces hommes de piété, et tu décides que je ne suis pas chrétien!” (*idem*: 55).

Neste texto, a rebelião política e intelectual contra o poder em vigor é ilustrada por uma luta entre a Razão e a ignorância. A luta ou perseguição do conhecimento dá-se no interior da prisão que encarcera Théophile de Viau. O combate é simbolizado pela luz e pela sombra. A sombra corresponde à dominação religiosa, que afasta os homens dos seus direitos naturais e da felicidade. O regime opressor é representado pelas substâncias sólidas e brutas que fazem parte da constituição do próprio estabelecimento prisional: “bois dur”; “pierre insensible”; “ferraille brute”; “qui n’ouvre aux yeux, ni aux oreilles aucune fissure”; “qu’on ne peut fléchir d’aucune plainte” (*idem*: 49). A adjectivação alusiva aos materiais expressa a aniquilação da Razão e dos sentidos humanos. No contexto sombrio da prisão, o direito de pensar dificilmente resiste à repressão religiosa. A luz, símbolo da Razão, sente dificuldade em penetrar através de uma entrada tão estreita “pratiquée dans l’épaisseur du mur (...) fermée d’innombrables barres de fer, gonds épais, lourds verrous, clous sans nombre (...) forment un assemblage qui ferme tout hermétiquement” (*ibidem*). Consciente da aniquilação corpórea e racional, imputada aos discípulos da Companhia de Jesus, Théophile de Viau compara estes seres humanos a uma montagem mecânica e desprovida de movimento<sup>10</sup>: “les portes de fer, même sans serrures, sans verrous ni traverses ni clous, par leur seul poids comme par leur seule masse, semblent interdire toute évasion” (*ibidem*). A atmosfera da prisão assemelha-se à moral jesuíta: “air impur, choses répugnantes, immonde, rugueux, (...) on ne peut respirer les émanations grasses (...) et avaler un air empoisonné” (*idem*: 48).

Assim, o contraste entre a luz e a escuridão da prisão pode eventualmente ser interpretado como metáfora da Caverna de Platão. No mito platónico, a Razão também se

---

<sup>10</sup>O investigador Leroy compara o conjunto dos jesuítas a uma máquina infernal, com o único fim de perseguir o conhecimento: “a máquina infernal jesuíta bebe a energia psicológica, e não procura outro fim, que não seja a do seu próprio crescimento” (Leroy, 1999: 153).

encontra encarcerada na escuridão que a rodeia. Os prisioneiros da caverna julgam que as sombras projectadas nas paredes correspondem à realidade, e, na prisão de Théophile de Viau, os presos, ilusoriamente acorrentados a falsas crenças, preconceitos, ideias enganosas e, por conseguinte, inertes em suas poucas possibilidades, acreditam que a ignorância, ou aparência, é a verdadeira condição da Humanidade. Tanto o mito como o texto de *Théophile en prison* são a exemplificação de como nos podemos libertar da condição de escuridão que nos aprisiona. O processo para a obtenção do conhecimento abrange o domínio da realidade, contrário às aparências. Em ambos os casos existem frestas por onde passam feixes de luz exterior, capazes de conduzir o prisioneiro à Razão, e de maneira que ele possa apreender imagens perfeitas da realidade. Na prisão, a luz escassa manifesta-se de várias formas e somente em específicos momentos do dia:

Pendant deux heures seulement, vers Midi, les rayons du soleil, comme une perpétuelle éclipse, tentent de tromper les ténèbres de ce lieu et laissent, par les sinuosités d'une étroite et très lointaine ouverture, s'insinuer quelques minces traits de lumière quasi plus pâles que la plus faible veilleuse ; et, le reste du temps, une minuscule bougie porte un feu blafard et fumeux qu'on dirait enfermé dans un pot et, dans une telle immensité de ténèbres, diffuse une lumière ténue qu'à peine la plus profonde obscurité en peut être dissipée. (*idem*: 47s)

Tal como Platão, Théophile de Viau condena o efeito de ilusões provocado pelas artes imitativas, por estas se distanciarem da Verdade. Porém o prisioneiro da caverna, ou o homem, que acaso se consiga libertar da opressão jesuítica, ascendendo ao plano das imagens claras ou verdadeiras, corre o risco de ser morto por expressar seu pensamento e querer mostrar um mundo totalmente diferente.

Théophile de Viau recorre, neste contexto argumentativo, à ciência para demonstrar a impossibilidade da aniquilação da Razão. A cosmologia é um recurso científico para demonstrar que o movimento cíclico dos astros nocturnos e diurnos é perpétuo e irreversível. Pic de la Mirandole estabelece um elo de ligação entre o ser humano e o cosmos<sup>11</sup>. Se as leis que governam o universo regem a convivência entre os contrários, a dissociabilidade entre os indivíduos racionais e os ignorantes também é impensável, porque ambos fazem parte do próprio ciclo da Natureza. Segundo o filósofo Pic de la Mirandole, o efeito dos astros varia conforme o tipo de material em que eles incidem. Se os raios do astro solar entrarem em contacto com matérias impróprias, é muito natural que estas venham a deteriorar-se, mas se a

---

<sup>11</sup> Cf. Weil, 1985: 50-135.

matéria for compatível com a fonte de energia, então a luz provocará a excitação, indispensável ao poder de criação. Neste discurso de Théophile de Viau, a incidência do astro da noite sobre os discípulos de Jesus traz consequências nefastas, tornando-os “aveugles”, “rueux” e “glacés” (Viau, 1998: 48). No entanto, o astro nocturno serve os propósitos dos planos arquitectados pela Companhia de Jesus, visto que ajuda a aniquilar o corpo e os sentidos dos seus fiéis.

Depois de arquitectar o perfil sombrio do seu adversário Garasse, Théophile de Viau redefine a liberdade humana, através da exibição de temáticas pagãs. A ressuscitação de Deuses da Antiguidade, como Júpiter e Témis, são sinais de libertinagem. Recorde-se que a época helenista e romana tinham acrescentado à teoria da imitação grega as ideias de imaginação, inspiração e invenção, valores muito caros à libertinagem. Théophile de Viau recorre ao mito pagão de Júpiter para reforçar a ideia da inviolabilidade da prisão jesuítica e também para exaltar a temática da liberdade sexual. O libertino faz uma crítica à impermeabilidade dos costumes<sup>12</sup> da sua época, ao dizer que nem a chuva de ouro de Júpiter seria capaz de penetrar, no cárcere jesuítico: “Jupiter lui-même enverrait en vain sa pluie d’or sur ces lieux inaccessibles” (*idem*: 49). O libertino faz o elogio da virtude da justiça na Antiguidade e, para tal, convoca a célebre Témis. No sentido de sensibilizar e influenciar a decisão da sua sentença, o libertino defende a restituição da ordem judicial, fazendo apelo aos modelos da Antiguidade: “les plus vénérables magistrats, les plus augustes juges, que dans le temple de Thémis l’on appellerait ses colonnes si le nom de dieux ne leur convenait mieux, sont génies divins qui s’élèvent au dessus des artifices de tous les mortels” (*ibidem*). Para além de colocar os juízes num patamar igual ou superior ao dos deuses da Antiguidade, Théophile de Viau também tece elos de ligação entre o renome dos juízes e a reputação da sua própria família e amizades. Todos “sont en effet presque tous issus de familles illustres” (*ibidem*).

O libertino ataca, ainda, os princípios da doutrina jesuítica ao vincar a sua rejeição pela teoria da imortalidade da alma e faz a sua apologia do hedonismo. Os discípulos de Jesus, corrompidos pelo pecado original, anteviam na Graça uma oportunidade de salvação. Neste sentido, e para obter o direito à redenção, a doutrina jesuítica prescrevia a encarceração física e espiritual do indivíduo. Théophile de Viau defende precisamente o contrário. No texto, a imagem do naufragado que dispõe das suas faculdades físicas e psicológicas para

---

<sup>12</sup> O investigador Michel Jeanneret relembra que, na época de Théophile de Viau, a liberdade sexual era interpretada como um crime: “si la main des juges est devenue si lourde, c’est qu’ils assimilent systématiquement l’érotique et l’hérétique. [...] hédonisme et athéisme relèvent indifféremment du même vice: le libertinage” (Jeanneret, 2003: 126).

retardar o momento da sua inevitável morte é um argumento de autoridade em defesa da liberdade criativa:

Il est pourtant doux au malheureux d'essayer, quoiqu'illusoirement, d'améliorer son sort; ainsi le naufragé, au milieu de la mer, submergé dans les flots et luttant vainement, périrait plus douloureusement s'il ne disposait de la liberté de ses membres pour nager et retarder le moment de sa mort. (*idem*: 48)

Por certo, o prazer afigura-se como o bem supremo da vivência humana. Dentro do espírito que defende a liberdade humana, podemos referir a filosofia epicurista, a propósito do tema da mortalidade da alma. Partindo da constatação da inexistência de um outro mundo e da certeza da morte física e instintiva do ser humano, a filosofia epicurista associa a morte ao *thanatos*: “la mort n'est rien” (Fallot, 1993: 22). Este ponto de vista epicurista é partilhado com Théophile de Viau. Ambos recomendam o ser humano a não adiar o prazer e a lutar pela liberdade e pela felicidade. A visão do mundo libertino brota da moral naturalista. É recomendado seguir a natureza, sem contrariar as paixões. Os excessos dos Deuses, associados à liberdade sexual e de expressão, devem ser seguidos com rigor.

No intuito de restituir a liberdade estética e a ordem política, Théophile de Viau publica clandestinamente um panfleto violento, em Latim, para atacar os perseguidores do conhecimento: a inclinação para a matriz linguística primordial, clássica, autoriza, por um lado, em erudição, o seu propósito, implicando, por outro lado, em latente ambiguidade, todo o universo pagão, antigo, em que libertinos se filiarão. Numa exposição clara e pouco extensa, o libertino consegue fazer suscitar compaixão e terror, através de uma descrição física e psicológica do corpo da Companhia de Jesus, responsável pela encarceração da sua liberdade.

Numa segunda fase, Théophile de Viau opta por fazer uma descrição mais extensa e detalhada da nobreza das suas origens, de modo a influenciar o parecer dos juizes. Apela à restituição da Ordem política, baseada nos modelos da Antiguidade. Ao ressuscitar temáticas pagãs, Théophile de Viau consolida a sua ideia libertina, contra o princípio de imitação, que diz respeito à criação literária e ao modo de viver. A sua encarceração foi em vão, porque, tal como as leis que regem o universo, o desejo de liberdade natural jamais poderá ser extinto pela escuridão da ignorância.

## **Bibliografia**

- AUBENAS, Roger *et al.* (1951). *Histoire de l'Église depuis les origines jusqu'à nos jours, Volume XV: l'Église de la Renaissance (1449-1517)*. Paris: Bloud et Gay.
- BALAVOINE, Claude *et al.* (1986). *Le modèle de la Renaissance, Volume I*. Paris: J. Vrin éditeur.
- CAVAILLÉ, Jean Pierre (2002). *Dis/simulations: Jules-César Vanini, François la Mothe de la Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto, Religion Morale et Politique au XVII siècle*. Paris: Honoré Champion.
- FALLOT, Jean (1993). *Cette mort qui n'en est pas une*. Paris: Presses Universitaires de Lille.
- GOUNELLE, André (1970). « La Bible selon Pascal », in *Cahiers d'Histoire et de Philosophie Religieuses*. Paris: Presses Universitaires de France.
- GUIDO, Saba (2008). *Théophile de Viau: un poète rebelle*. Paris: Slatkine Reprints.
- LEROY, Michel (1999). *O mito jesuíta, de Béranger à Michelet*. Lisboa: Roma Editora.
- JEANNERET, Michel (2003). *Éros rebelle: Littérature et dissidences à l'âge classique*. Paris: Éditions du Seuil.
- PRÉVOT, Jacques (1998). *Libertins du XVII Siècle*. Paris: Éditions Gallimard.
- SALDANHA, Nuno (1995). *Poéticas da Imagem, a Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Editorial Caminho.
- WEIL, Éric (1985). *La Philosophie de Pietro Pomponazzi, Pic de la Mirandole et la critique de l'astrologie*. Paris: J. Vrin Éditeur.

**PASCAL,**  
**A JUSTIÇA E OS PODERES**

Paulo Ferreira da Cunha  
Instituto Jurídico Interdisciplinar da  
*Faculdade de Direito da Universidade do Porto*  
lusofilias@gmail.com

**Resumo:** Senhor de um estilo vivo e de uma retórica persuasora, respeitado cientista e matemático consagrado, teólogo, ou pelo menos apologeta, vigoroso e temível, Pascal é tido como uma das maiores inteligências e dos mais belos verbos do Pensamento francês. Contudo, as suas reflexões filosóficas sobre o Direito, a Justiça e o Poder e os poderosos são menos conhecidas, ou resumem-se ao anedótico. Neste artigo, depois de termos recordado várias facetas desta figura cimeira da cultura europeia, procuramos sublinhar o seu contributo especulativo para o Direito, e pôr em relevo mais que a sua actualidade, que é inegável, o visível compromisso do autor com o que julga ser a Verdade. Mesmo num terreno proverbialmente atreito a enleios e manipulações, como este das leis e da política.

**Palavras-Chave:** Pascal – Direito – Poder – Justiça – *Pensées* – *Provinciales*

**Abstract:** A perfect master of a living style and a persuasive rhetoric, a respected scientist and mathematician, theologian, or at least strong and formidable apologist, Pascal is regarded as one of the greatest minds and of the most beautiful verb in French Thought. However, his philosophical reflections on law, justice and power and the powerful are less known, or boil down to the anecdote. In this article, after having recalled several facets of this figure in European culture, we emphasize its speculative contribution to the law, and highlight more than its timeliness, which is undeniable, the visible commitment of the author with what he thinks may be the Truth. Even in a field proverbially inclined to embarrassment and manipulations like this one of laws and politics.

**Key-Words:** Pascal – Law – Power – Justice – *Pensées* – *Provinciales*

*A imaginação dispõe de tudo; ela faz a beleza, a justiça e a felicidade, que é o todo do mundo. (...) essa faculdade enganadora que parece nos ter sido dada de propósito para nos induzir a um erro necessário.*

Pascal, *Pensées*, II, 82.

### I. *Uma Não Introdução a Pascal*

O presente ensaio não é, de modo nenhum, uma introdução a Pascal (Clermond-Ferrand, 19 de Junho de 1623- Paris, 19 de Agosto de 1662). André Comte-Sponville é peremptório e tem toda a razão: “Nenhuma introdução nunca estará à altura dos *Pensamentos*, que se pode ler sem preparação” (Comte-Sponville, 2009: 161).

Visamos aqui apenas recordar, e sinteticamente, sobretudo na leitura dos *Pensamentos* (mas não só), a enorme actualidade de Pascal no concernente à reflexão sobre o Direito, a Justiça e o Poder. Ou talvez melhor: pôr em relevo o seu compromisso essencial e dir-se-ia visceral com aquilo que considerava ser a Verdade, sem compromissos e hipocrisias. E uma tal posição é, realmente, actualíssima, por ser exemplar.

### II. *Do Pascal cientista...*

No séc. XVII, as ciências que hoje classificamos em "duras" e as "moles", ainda não estavam, na mente e na prática dos cientistas e dos humanistas, divorciadas e mutuamente incompreendidas como se encontram em grande medida hoje. Pascal é um exemplo flagrante da mais profunda espiritualidade (que é, obviamente, trans-científica já) e da mais exigente e bem sucedida prática das ciências físicas e matemáticas. Mas de modo nenhum estará isolado, no seu tempo. Era então muito comum aliar-se ciências matemáticas, físicas, e naturais, com estudos humanísticos, morais e políticos. Só as designações, como é patente, dariam ensejo a rios de tinta...

Blaise Pascal revelou precocemente a sua inclinação científico-matemática. E ao contrário de muitos meninos-prodígio (hoje dizem-se, parece, sobredotados), viria a confirmar abundantemente na idade adulta a genialidade que os seus Ihe detectaram em menino. Há um Pascal cientista rigoroso e inventivo. A ele se deve, por exemplo, a primeira calculadora, *la pascaline*.

## II...Ao Pascal teólogo... ou pelo menos apologeta...

No plano teológico, a sua proximidade com Port-Royal, essa abadia-academia de rigoristas em religião, seguindo as teorias da Graça de Jansénio contra a alegada relaxação dos jesuítas, seria motivo para um fulgurante renome, nomeadamente com a publicação das suas *Lettres Provinciales*. Pascal foi, assim, ao longo de mais de um ano, a pena publicística dos teólogos jansenistas, dando à estampa dezoito cartas (e estava recolhido material para uma décima nona quando, ao que parece tacticamente, resolveria parar a catilinária), que animaram a opinião e que talharam um estilo novo na polemística mostrando um novo rosto, muito mais moderno, da língua francesa.

Há autores que procuram justificar uma ideia, ou uma posição, ou uma atitude (por vezes calando até em si próprios - ou na sua obra, por momentos, a complexidade do seu pensamento: como o republicano Maquiavel, que tantos interpretam como cínico, calculista, *maquiavélico*...), e há autores que, como Lutero em Worms (não sabemos se assim terá sido no seu polemismo contra os camponeses), dizem somente o que pensam (e nada mais e nada menos que isso), porque não sabem agir de outra forma. Essa sinceridade, quando levada às últimas consequências, produz, em Literatura, obras como *A la recherche du temps perdu*, de Proust, mais que própria e necessariamente as clássicas Memórias ou Autobiografias (que bem podem ser panfletos muito articulados de reconstrução do passado e da História). Já em Filosofia, e Ensaio, em que a busca, mesmo tortuosa e torturada, da "verdade" é (ou deveria ser) fito principal, essa preocupação de veracidade e completude, mesmo autognótica, se desdobra em géneros conhecidos, além de poder estar presente em todas as formas de expressão de que se reveste.

Pascal a pensar muitas matérias, mas especialmente as do direito, da justiça e do poder é sobretudo sincero, ainda que possa ser irónico ou mesmo cómico. Voltaire apreciava sobremaneira essa veia no autor das *Provinciales*. Hoje, infelizmente, entendemos mal a

ironia. Ela pode ser a máxima sinceridade, apenas com o mínimo de opacidade para uma primeira protecção contra a nesciência. E ao entender mal a ironia, meio efeito da comédia se perde. Por isso tanto se lhe prefere o burlesco, e o efeito fácil da paródia e da bufoneria.

A sinceridade de Pascal deixou-nos dele *Pensamentos*, como poderia ter deixado *Meditações*, como em Marco Aurélio, e, mais ainda, *Confissões*, como em Santo Agostinho (as de Rousseau são pose... bela pose, mas ainda pose). É nesses pensamentos que temos de procurar o essencial da sua doutrina, das suas ideias, e das suas opiniões jurídico-políticas.

Este carácter aforístico e fragmentário dos *Pensamentos* levou Manuel Antunes a um dos textos mais completos (e contraditórios) sobre o autor, num Prefácio a uma edição de bolso:

Há um Pascal jansenista e há um Pascal iluminista; há um Pascal racionalista e há um Pascal existencialista (antes da letra); há um Pascal empirista e há um Pascal fideísta; há um Pascal mecanicista (mesmo no plano das ciências humanas) e há um Pascal culturalista; há um Pascal realista e há um Pascal romântico (o Pascal do Infinito, do Espanto, do ‘Deus sensível ao coração’); há um Pascal conservadorista e justificador do *statu quo* e há um Pascal pré-marxista; há um Pascal trágico e há um Pascal dialéctico todo ele dado ao ‘renversement du pour au contre’; há um Pascal crente e há, até, um Pascal ‘ateu’. (Antunes, 1998: 5)

Seria por esta multiplicidade que o filósofo contemporâneo André Comte-Sponville, numa conferência, de imprevisto (quase que sob o efeito de uma súbita iluminação) sublinharia que Pascal era o maior espírito francês de todos os tempos?

Coisa bem diferentes dos *Pensamentos* são as *Carta Provinciales*. As *Provinciales*, constituindo outra sua obra de tomo, são demasiado votadas ao escopo teológico-moral. A questão fundamental, que na época fez correr rios de tinta e exaltar as paixões dos contendores, é a dialéctica do livre arbítrio e da Graça... O que não deixa de ter repercussões ético-jurídicas de relevo, designadamente na responsabilidade e na culpa. Aliás, toda a questão imediata das *Provinciales*, a que lhes dá imediatamente motivo, acaba por assentar em questões jurídicas.

Na verdade, antes de mais, trata-se de um tempo de exercício de um poder especial sobre a re-elaboração doutrinal (e a liberdade de expressão – dir-se-ia hoje, mas aqui, certamente, ainda com algum anacronismo) por parte dos eclesiásticos. No caso, várias condenações (que são julgamento religioso, mas não deixam de evocar uma *auctoritas* jurídica e um *modus operandi* até, eventualmente, dialéctico...no seu dogmatismo final).

A tese parece ser a revisão da síntese do problema da Graça e do livre arbítrio em Aurélio Agostinho e Tomás de Aquino, num sentido mais conforme ao último dos termos em presença, pelo jesuíta Molina, no seu *Acordo do Livre Arbítrio com a Graça Divina*, em 1588. Depois de acesa discussão com o molinismo, este acaba não por ser condenado, como muitos desejariam, mas, as *Congregationes de Auxiliis* (1597-1607) desembocariam em sucessivos decretos de interdição da edição sobre o assunto em geral – claramente para abafar a própria controvérsia (em 1611 e em 1625). Cornélio Jansénio, bispo de Ypres, responderá, entre poucos anos depois e a sua morte (1638) no sentido anti-molinista, com uma obra monumental (que demoraria duas décadas a elaborar) a que deu o nome de *Augustinus*, mas que não deu à estampa, e que viria a ser publicada, completa, pelos discípulos, em Lovaine, em 1640. Nova polémica, e o Papa condena a obra vagamente a obra em 1642, um ano depois da edição de Paris. Havia também pressões (algumas até políticas) para que a Sorbonne condenasse a obra. Mas as posições estavam divididas. Finalmente (mas não há na questão um “finalmente”), em 1649, a Sorbonne condena cinco proposições no *Augustinus*, solicitando que Roma fulmine a alegada heresia. O que vem, efectivamente, a ocorrer, em 1653 pela bula *Cum occasione*.

### III. *Entre Teologia e Direito*

Ora é precisamente a propósito destas condenações que entra a metodologia do Direito, na sua mais clássica estrutura: a diferença entre o facto e o direito. Os jansenistas, a começar por Arnaud (que já em 1643 escrevera uma apologia de Jansenius), vão conceder que as proposições condenadas são, na verdade, condenáveis (*de iure*), mas não se encontrariam de forma alguma na obra do bispo de Ypres (*de facto*). Pascal retornará ao problema, especificamente nas Cartas XVII e XVIII das *Provinciales*, declarando o que parece óbvio: que quer Papas quer concílios não teriam autoridade sobre os factos. Sobretudo porque se não pode colocar X ou Y a dizer o que não disse. E tal levanta, obviamente, questões jurídico-hermenêuticas. O poder de interpretar é muito forte, e é crucial.

Algumas questões levantadas por Pascal contra a casuística laxista (ou como tal considerada) têm evidente importância jurídica.

Na Carta V, a propósito do chamado probabilismo, e da possibilidade de se crer e seguir um doutor contra outro, não podemos deixar de pensar no valor das autoridades jurídicas, e especificamente dos pareceristas.

Na Carta VII, é a questão da “direcção da intenção” que desperta a atenção do jurista, e especificamente do filósofo do Direito: pode fazer-se o mal com a intenção do bem? No limite, alguns laxistas, como o espanhol Hurtado, consideravam legítimo que um filho desejasse a morte do pai com o fito de herdar, já que a herança por parte de filho legítima é coisa legal, e legítima... Contudo, haverá exemplos menos laxistas, que colocam a possibilidade dessa engenhosidade do espírito.

Na Carta VIII há questões sobre contratos, desde logo sobre a usura, e sobre os juízes.

Na Carta IX encontram-se observações sobre a reserva mental.

Nas Cartas XIII e XIV há interessantes observações sobre as teorizações jesuíticas justificadores do homicídio, em alguns casos. Pascal adverte solenemente os seus interlocutores, convidando-os a escolher o seu terreno, o da Jerusalém mística de que fala Santo Agostinho, ou o da Sodoma espiritual (Ap. XI, 8). E mantendo o rigor, assim termina a sua Carta: “l’homicide est le seul crime qui détruit tout ensemble l’État, l’Église, la nature et la piété”.

Será escusado dizer que as *Cartas Provinciais* serão, por seu turno, colocadas no índice de livros proibidos, em 6 de Setembro de 1657? Em 1661, Pascal haveria de pousar a pena polémica e mesmo de, numa visão certamente superior às disputas fraticidas, já bastante doente, e em discordância com Arnaud, abstém-se de toda a polémica.

Mas a grande obra filosófica de Pascal (além de teológica, evidentemente) são os *Pensamentos*.

Como é sabido, não são os *Pensamentos*, no estado em que nos chegaram, um convencional tratado de apologética cristã organizado definitivamente pelo autor. Aliás, a sua organização e autenticidade - havia edições com interpolações e retoques - das passagens foi um dos quebra-cabeças nas edições - até que se resolveu ver os originais... Mas neste enorme laboratório e estaleiro de ideias, acabou por se misturar, como na realidade total da sua pessoa, o céptico, quer dizer, o filósofo, o geómetra, ou seja, o cientista, e o cristão, ou seja, o crente. Embora no geómetra haja filosofia, certamente, e no homem religioso, além da crença e do sentimento, também haja razão. Pascal separava as qualidades de duvidar, asseverar (ou provar, certamente), e submeter-se (ou acreditar) (v. *Pensées*, fr. 201). É ele que crê não ser o nosso mundo o país da verdade, mas, como *per speculum* (I Cor., XIII, 12) está ela velada por

um véu, que ele só considera ultrapassável pela fé. Contudo, ele mesmo se considera pirrónico, onde é preciso duvidar.

O mundo do Direito aparentemente relevaria da fé e da demonstração, da teologia e da ciência. Mas o desconcertante Pascal vai sobretudo enquadrá-lo na dúvida, e até na crítica. Tal como o seu mestre Santo Agostinho, que sobre o poder nos deixa perplexos ao diante de nós nos pintar a cena do pirata altivo e do imperador pirata (na verdade, umas das passagens mais impressionantes da filosofia política, para mais vinda de quem vem), Pascal não nos contará uma história piedosa sobre a necessidade de existência do poder e da lei, e da bondade da obediência a uma e ao outro. É mais, pois, o discurso relativizador do pirata que nele colheremos:

«Sem a Justiça [...] *que são os reinos senão grandes bandos de ladrões?* E o que é um bando de ladrões senão pequenos reinos? Porque se trata de uma reunião de homens em que um chefe comanda, em que um pacto social é reconhecido, em que certas convenções regulam a partilha do produto do saque. Se esta quadrilha funesta, recrutando para si malfeitores, cresce ao ponto de ocupar um país, de estabelecer postos importantes, de tomar cidades, de subjugar povos, então arroga-se abertamente o título de reino, título que lhe assegura não a renúncia à cupidez, mas a conquista da impunidade. Foi um dito certo e de espírito o que a Alexandre Magno respondeu um pirata caído em seu poder. ‘Em que pensas para infestar o mar?’ — questionou o monarca. ‘E em que cuidas tu para infestar a terra?’ — retorquiu o pirata, com audaciosa liberdade. ‘Mas porque tenho uma pequena frota, chamam-me corsário, enquanto tu, por teres uma grande marinha, dizem-te conquistador.’» (Agostinho, 426: IV, 9.)

#### IV. *As Leis e a Justiça nos Pensamentos*

Pascal disserta especificamente sobre os costumes, as leis e a Justiça no artigo V dos seus *Pensamentos*. É a sua leitura que vamos comentar.

A primeira questão colocada é a arbitrariedade dos conceitos de justiça: porque se nasce deste lado da montanha, é justo o morgadio (V, 291); porque se está do outro lado da água (de um ribeiro, decerto) é lícito que Fulano mate Beltrano e ele é até um bravo que pratica uma acção justa (os seus reis devem estar em guerra), mas já seria crime se se matassem do mesmo lado da água (V, 292-293).

Parece que deveria haver uma justiça única, una, geral, universal. Parece a Pascal que os costumes dos diversos países (e implicitamente as suas leis) são particularismos, e não

propriamente manifestações de equidade a consideração dessas diferenças, porque o brilho de uma equidade verdadeira traria a luz e a “justiça constante” a todos, sem exceções, de forma a que essa equidade universal seria ela o modelo dos legisladores particulares, e não “as fantasias e os caprichos dos Persas e Alemães” (V, 294).

Assim ridiculariza Pascal a mudança das leis segundo situações fortuitas:

“Trois degrés d’élévation du pôle renversent toute la jurisprudence; un méridien décide de la vérité; (é a geografia a decidir, ou seja, algo de alheio à vera normatividade) en peu d’années de possession, les lois fondamentales changent (certamente alude ao direito de conquista sobre um território, que não é aliás, na prática diverso do usucapião privado pelo qual se adquire o que não era seu); le droit a ses époques, l’entrée de Saturne au Lion nous marque l’origine d’un tel crime (agora são as explicações passionais e esotéricas que são criticadas: pelo exemplo astrológico). Plaisante justice qu’une rivière borne! Vérité au deça des Pyrénées, erreur au delà” (de novo, e para rematar a tirada, o absurdo da mudança da justiça e da verdade por motivo de acidentes geográficos) (*Ibidem*).

Mas Pascal não ignora outras explicações dos senhores do Direito. E vai afrontá-las com coragem. O nosso filósofo sabe que os juristas remetem frequentemente o fundamento dos direitos locais para “leis naturais, conhecidas em todos os países”. E então não se deveria julgar o Direito meramente pela variedade e desconexão (e contraditoriedade) das caprichosas normas daqui e dali, mas por algo superior. Contudo, Pascal não vê uma só dessas leis superiores que seja, realmente, positivada em toda a parte. Nenhuma lhe parece universal, pelo contrário, há até crimes (que o serão aos olhos da opinião que o lê, sem grande dúvida) que em algum tempo e lugar já foram considerados não só legais, como mesmo virtuosos. É certo que Pascal força um pouco a argumentação, porque a sua consideração positiva parece que sempre dependeu de circunstâncias especiais do seu cometimento, e não em geral e em absoluto. Em todo o caso, não deixa de ser impressionante o argumento, e não sem algum apoio na comparação dos direitos e na história jurídica: “Le larcin, l’inceste, le meurtre des enfants et des pères, tout a eu sa place entre les actions vertueuses” (V, 294).

Há, na verdade, muitas teorias sobre a origem e o fundamento da justiça, e o nosso autor não deixa de as elencar: a autoridade do legislador, a comodidade do soberano, o costume em curso... E esta última lhe parece mais acertada ainda, pois segundo apenas a razão não parece que nada seja justo em si mesmo, antes sujeito às ventanias mutáveis dos tempos... Mas precisamente por se tratar de costume, há uma grande vulnerabilidade nestas leis. E Pascal

recorda como se invocam, por vezes, as “leis fundamentais e primitivas de um Estado”, que teriam sido revogadas por costumes injustos. É, curiosamente, essa argumentação a que virá, mais tarde, a ser usada pelas primeiras Constituições francesa, espanhola e portuguesa do liberalismo: o esquecimento das leis fundamentais teria levado aos presentes males. Pelos vistos, o argumento, que a nós sempre nos pareceu muito acertado (quer no plano fáctico, quer no plano mítico), já era conhecido no séc. XVII, e Pascal é dele crítico: seria um discurso legitimador (nas nossas palavras hodiernas) para iludir o povo – “c’est un jeu sûr pour tout perdre” (V, 294).

Três outros aspectos, de entre os vários que Pascal elege para a sua crítica, nos parecem merecer um apontamento.

Os primeiros dois têm entre si algum parentesco, porque radicam no que a etologia chamaria hoje territorialidade, instinto territorial, e que implica também o proprietarismo. Pascal conhece sem dúvida essa máxima pela qual o direito surge da necessidade de bem regular o “meu” e o “teu”. E este é o seu comentário nada simpático para com tal pseudo-ponto de Arquimedes do Direito: “‘Ce chien est à moi, disaient ces pauvres enfants; c’est là ma place au soleil.’ Voilà le commencement et l’image de l’usurpation de toute terre” (V, 295).

E esta febre de se apossar (nomeadamente do que outros já possuíam antes) é a base da invasão, da pilhagem, da guerra. E aí Pascal, nesse domínio que é já do foro internacional, descobre a evidência que mesmo nos tempos actuais não encontramos meio de pôr em prática: a necessidade de uma justiça internacional, de um juiz internacional: “Quand il est question de juger si on doit faire la guerre et tuer tant d’hommes, condamner tant d’Espagnols à la mort, c’est un homme seul qui en juge et encore intéressé: ce devrait être un tiers indifférent” (V, 296).

Pascal obtém assim uma ligação directa com a estrutura processual que é a essência da juridicidade numa perspectiva dialéctica: não pode haver direito se não houver um juiz, que seja um terceiro independente. E quiçá a expressão “indiferente” sublinhará ainda mais a dita independência. Embora não lhe possa ser indiferente a justiça, como é óbvio.

Pascal é muito objectivo e realista na análise do Direito. E por isso vai por um lado pôr em relevo o lugar imenso que a força nele tem, e, por outro, divide cargos e funções de poder e de direito entre os que são reais e os que relevam da imaginação.

Tem o filósofo consciência de que a justiça sem a força é impotente, tanto quando a força sem a justiça é tirânica (V, 298). Até aqui, apenas clarividência. Mas Pascal arrisca-se a

ir mais longe: para ele como que a força, mais estável, mais convincente, mais forte afinal, substituiu pura e simplesmente a justiça. Assim,

“La justice est sujette à dispute, la force est très reconnaissable et sans dispute. Ainsi on n’a pu donner la force à la justice, parce que la force a contredit la justice et a dit qu’elle était injuste, et a dit que c’était elle qui était juste. Et ainsi, ne pouvant faire que ce qui est juste fût fort, on a fait que ce qui est fort fût juste” (V, 298).

Por isso, “a força é rainha do mundo”, e nem sequer o é a opinião, sendo a força que molda a própria opinião (V, 303). Mesmo os liames de respeito entre as pessoas são, em geral, cordas de necessidade (V, 304), ou seja, motivadas pela força. A Justiça é, pois, o que se encontra estabelecido, as leis são tidas por justas sem serem examinadas, porque são estabelecidas (V, 312). É, obviamente, um efeito da força e da estabilidade e imobilidade que ela, uma vez estabelecida, imprime à ordem jurídica.

Porém, Pascal apercebeu-se que para além da força bruta, e da obediência cega a essa brutalidade, pela pura necessidade, há necessidades mais elaboradas e obediências de várias ordens. E que as correntes da força são, por vezes, como se diria bem mais tarde, agrinaldadas com as rosas da ideologia. Pascal fala em imaginação (V. 304).

A força pode reforçar-se e apoiar-se não só nas armas, mas em processos mentais, em narrativas, em símbolos, em formas de imaginação.

Pascal chega mesmo a explicar a variação dos titulares dos cargos pela fantasia de alguém ser duque, rei ou magistrado, embora os cargos, em si, sejam reais (V, 306). Afirma, nomeadamente: “Le chancelier est grave et revêtu d’ornements, car son poste est faux; et non le roi: il y a la force, il n’a que faire de l’imagination. Les juges, médecins, etc., n’ont que l’imagination”.

A opinião do autor sobre a nobreza, assim, não pode ser muito lisonjeira: “Que la noblesse est un grand avantage, qui, dès dix-huit ans, met un homme en passe, connu et respecté, comme un autre pourrait avoir mérité à cinquante ans. C’est trente ans gagnés sans peine” (V, 322).

E, mais adiante: “La puissance des rois est fondée sur la raison et sur la folie du peuple, et bien plus sur la folie” (V, 330).

V. *Os Poderes, os Poderosos, e as suas / nossas Ilusões*

Sobre esta matéria dos grandes e poderosos, desde logo nobres, parece que Nicole (1625-1695) seria o autor de três pequenos discursos, que editaria postumamente, propondo-se reproduzir o pensamento de Pascal sobre o tem. Trata-se de *Trois discours sur la condition des grands*, 1670.

Ao contrário do espanto e até escândalo de alguns, temerosos de um Pascal revolucionário, o primeiro discurso assenta sobre bases clássicas, que estão já claras em autores anteriores: desde logo, a propriedade (e, por extensão, os títulos) não são devidos a alguém por direito natural, mas, afinal (embora o texto o não diga nestes termos é o que significa), por direito positivo. Portanto, não há qualquer salto, ou restrição, ou incongruência em no mesmo discurso se negar que seja de direito natural a propriedade, a riqueza e a nobreza, e no mesmo texto se dizer que tudo isso não é ilegítimo, por ser estabelecido pelos homens. Mais interessante é a lição que daqui o autor extrai: podem os grandes não revelar ao povo o segredo de não o serem por terem diversa natureza (dir-se-ia o “sangue azul”), mas é mister que não abusem da sua condição “com insolência”...

O texto aproveita, no segundo discurso, para fazer um matiz mais: há esses grandes por estabelecimento dos homens e há os que o são, afinal, por natureza. Mas, nesse caso, trata-se, como é óbvio, não de postos e títulos, mas do valor intrínseco das pessoas. No fundo, a grandeza por direito positivo é artificial, e a que é natural (não sabemos se por direito natural...) não tem necessariamente correspondência nas coisas do mundo. Uma é mistificação, a outra, realidade.

Noutro contexto, Pascal já havia tratado da enorme parte de “imaginação” implicados pelas ciências, e designadamente a jurídica, e pelos poderes, especificamente a realza. O segredo, o “mistério”, está afinal na mistificação. Em juristas e médicos:

“Nos magistrats ont bien connu ce mystère. Leur robes rouges, leurs hermines, dont ils s’emmaillotent en chats fourrés, les palais où ils jugent, les fleurs de lis, tout cet appareil auguste était fort nécessaire; et si les médecins n’avaient les soutanes et des mules, et que les docteurs n’eussent des bonnets carrés, jamais ils n’auraient dupé le monde qui ne peut résister à cette montre si authentique. S’ils avaient la véritable justice et si les médecins avaient le vrai art de guérir, ils n’auraient que faire de bonnets carrés; la majesté de ces sciences serait assez vénérable d’elle-même. Mais n’ayant que des sciences imaginaires, il faut qu’ils prennent ces vains

instruments qui frappent l'imagination à laquelle ils ont affaire; et par là, en effet, ils attirent le respect". (II, 82).

E um pouco mais à frente, acrescentará: “Nous ne pouvons pas seulement voir un avocat en soutane et le bonnet en tête, sans une opinion avantageuse de sa suffisance” (*ibidem*).

Contudo, na realeza, além do espanto, trompetas, tambores, exércitos engalanados, não tem ela só a *mise-en-scènes*. Tem também consigo a força. É uma significativa diferença, o que não significa que prescindia, com a força, da encenação, que afinal é outra forma de força.

E certamente por isso a imaginação, tal como a opinião, por algum tempo, podem governar, num “império” “doce e voluntário”, como observa Pascal. Porém, reconhece que a força reina sempre (como que por detrás delas). E sintetiza: “Ainsi l'opinion est comme la reine du monde, mais la force en est le tyran” (V, 311).

E é a sina dos iconoclastas responsáveis, parece. Depois de ter impudicamente rasgado os véus da justiça, o autor dos *Pensamentos*, olha para o povo, e reconhece que a verdade pode não libertar, mas fazer mais mal ainda. Acaba por considerar que é “perigoso dizer ao povo que as leis não são justas”:

“Il est dangereux de dire au peuple que les lois ne sont pas justes, car il n'y obéit qu'à cause qu'il les croit justes. C'est pourquoi il lui faut dire en même temps qu'il y faut obéir parce qu'elles sont lois, comme il faut obéir aux supérieurs, non pas parce qu'ils sont justes, mais parce qu'ils sont supérieurs. Par là, voilà toute sédition prévenue si ont peu faire entendre cela, et ((ce)) que ((c'est)) proprement que la définition de la justice” (V, 326).

Não deixa de ser um tanto decepcionante que, depois da maior lucidez se resigna ao maior conformismo. Uma coisa será o preço a pagar pela outra? Como o sábio do provérbio, que, para se rir do mundo, teria que dele se esconder?

Em boa medida será apenas o escrúpulo do cientista que não consegue apreender cabalmente o seu objecto, e do moralista austero que não nos quer mentir sobre essa sua dificuldade: “La justice et la vérité sont deux pointes si subtiles que nos instruments sont trop mousses pour y toucher exactement. S'ils y arrivent, ils en écachent la pointe, et appuient tout autour, plus sur le faux que sur le vrai” (II, 84).

## Referências Bibliográficas

### *Bibliografia activa específica*

*Lettres Provinciales* (23 de Janeiro de 1656 a 24 de Março de 1657).

*Pensées* (póstumo e “editado” - 1670).

*Trois Discours sur la condition des grands*, 1670 (há quem discuta se a autoria não será antes de Nicole).

Há ainda fragmentos e manuscritos. Não se mencionam, por não pertinentes ao nosso escopo, as obras científicas ou puramente religiosas.

### *Edições*

As edições dos *Pensamentos* mais usadas são, certamente, as de Brunchvicg e Le Guerne.

PASCAL (1954). *Œuvres Complètes*, texte établi par Jacques Chevalier. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.

\_\_\_\_\_ (1963), *Œuvres Complètes*, ed. de L. Lafuma. Paris: Seuil.

\_\_\_\_\_ (1964-1992). *Œuvres Complètes*, ed. de Jean Mesnard. Paris: Desclée de Brouwer, 4 vols.

\_\_\_\_\_ (2000). *Pensées*, apresentação e notas de Gérard Ferreyrolles, texto estabelecido por Philippe Sellier, segundo a cópia de referência de Gilberte Pascal. Paris: Librairie Générale Française. É um volume acessível que faz referência a muitas questões editoriais e apresenta mesmo tábuas de concordância.

\_\_\_\_\_ (1965). *Provinciales*, ed. com introd. e notas de Louis Cognet. Paris: Garnier.

### *Bibliografia passiva selectiva*

AGOSTINHO, Aurélio (Santo) (426? 427?). *Civitas dei*.

ANTUNES, Manuel (1998). *Prefácio a Pensamentos*, de Blaise Pascal, 3.<sup>a</sup> ed.. Lisboa: Europa-América, pp. 5-10.

FERREYROLLES, Gérard (1984). *Pascal et la raison du politique*. Paris: PUF.

BOUCHILLOUX, H. (1995). *Apologie et raison dans les “Pensées” de Pascal*. Paris: Klincksieck.

BRIMO, Albert (1942). *Pascal et le droit*. Paris: Sirey. (tese).

COMTE-SPONVILLE, André (2009). *Présentation de la Philosophie*. Paris: Albin-Michel, 2002, trad. port. de Eduardo Brandão (2009). *Apresentação da Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2.<sup>a</sup> tiragem.

DENIS, J. (1893). *Vues politiques et sociales de Pascal*. Paris: Delesque.

KRAILSHEIMER, Alban (1983). *Pascal*. Oxford: Oxford University Press, trad. port. de Maria Manuela Pecegueiro. *Pascal*. Lisboa: Dom Quixote.

LAZZERI, S. E. (1993). *Force et justice dans la politique de Pascal*. Paris: PUF.

MESNARD, Jean (1951). *Pascal, l'homme et l'oeuvre*. Paris: Boivin-Hatier.

ABRANCHES DE SOVERAL, Eduardo (1995). *Pascal. Filósofo Cristão*, 2.<sup>a</sup> ed., Porto: Elcla.

PIEPER, Josef (2011). "La thèse de Pascal: théologie et physique" in "Le concept de tradition", *La Table Ronde* N.º 150, Paris, Plon, Junho de 1960, trad. port. de Jean Lauand, *A Tese de Pascal: teologia e Física. Uma Introdução ao Préface au Traité du vide*. "International Studies on Law and Education", n.º 7, São Paulo / Porto: CEMOrOc-Feusp / IJI-Univ. do Porto, Janeiro-Abril de 2011, ed. electrónica: URL: <http://www.hottopos.com/isle7/73-76Pieper.pdf>.



**DE/RECONSTRUCTION DE FIGURES HISTORIQUES**  
**DANS UN CONTEXTE D'ÉMERGENCE DU NATIONALISME ÉGYPTIEN**

Laurence Denooz

Université de Nancy 2 et Université libre de Bruxelles

*Centre de recherche Jean MOUROT : textes, genres, milieux* (EA 3962)

Idenooz@univ-nancy2.fr

**Résumé**

Dans *'Aṣā l-Ḥakīm*, Tawfīq al-Ḥakīm (1898–1983) réécrit le mythe et l'histoire personnelle et publique de femmes et d'hommes politiques célèbres, de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle, qui ont tous en commun le rôle considérable qu'ils ont joué dans l'histoire de la lutte nationaliste pour l'émancipation politique de l'Égypte et pour la constitution d'une identité nationale. Si d'aucuns personnifient le nationalisme égyptien (Cléopâtre, Isis, Hatchepsout, Néfertiti...), d'autres symbolisent l'emprise de l'Occident (Marc-Antoine, Jules César,...) et plus spécifiquement la domination britannique (le roi d'Angleterre Édouard VIII...), d'autres, enfin, représentent les nations alliées par des intérêts politiques ou économiques à l'Égypte, comme Hitler et Mussolini ou encore Napoléon Bonaparte, qui, en tant que « découvreur de l'Égypte » est considéré comme celui qui, par son expédition, a réveillé les consciences et autorisé la *Nahḍa* culturelle. Tawfīq al-Ḥakīm réinterprète leurs actes en fonction de la position internationale de l'Égypte, et plus spécifiquement de son attitude durant la seconde guerre mondiale ou durant les crises des années cinquante au Proche-Orient.

**Mots-clés** : Tawfīq al-Ḥakīm, Théâtre, nationalisme égyptien, réécriture mythologique

**Abstract**

In *'Aṣā l-Ḥakīm*, Tawfīq al-Ḥakīm (1898–1983) rewrote the myths as well as the personal and public stories of famous male and female politicians from ancient times to the twentieth century. They all have in common the major role they played in the history of the nationalist struggle for political emancipation from Egypt and for the construction of a national identity. While some embody Egyptian nationalism (Cleopatra, Isis, Hatchepsout, and Nefertiti, for example), others symbolize the hold of the West (Mark Anthony and Julius Caesar) and more specifically British domination (King Edward VIII), and others still represent nations allied to Egypt by their political or economic interests, like Hitler and Mussolini or even Napoleon Bonaparte, who, as the 'discoverer' of Egypt, is considered, due to his expedition, to have awakened consciences and allowed the cultural *Nahḍa*. Tawfīq al-Ḥakīm reinterprets their actions according to Egypt's international position and more specifically to its attitude during the Second World War and the crises of the 1950s in the Near East.

**Key words**: Tawfīq al-Ḥakīm, theatre, Egyptian nationalism, mythological rewriting

Dans le contexte d'émergence du nationalisme arabe dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'impact de la naissance d'une identité nationale se fait sentir de manière décisive sur les compositions théâtrales rattachées au néoclassicisme arabe<sup>1</sup>, mouvement artistique et littéraire dont l'inspiration première englobe l'ensemble des traditions historiques, folkloriques, mythologiques ou légendaires.

L'Égypte a joué un rôle décisif à la fois dans la constitution de ce mouvement littéraire et dans le développement des revendications nationalistes et indépendantistes des pays arabes, en particulier au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Les personnages mythologiques ou historiques dont la biographie sert de toile de fond aux œuvres théâtrales ou romanesques de cette époque sont choisis pour le rôle considérable qu'ils ont joué dans l'histoire de la lutte nationaliste pour l'émancipation politique de l'Égypte. Après déconstruction et réécriture de leur portrait historique, ils sont érigés en symboles de l'identité nationale en cours de constitution.

Ainsi, le dramaturge égyptien Tawfīq al-Ḥakīm<sup>2</sup> (1898–1987) a composé maintes pièces de théâtre et nouvelles dialoguées en s'inspirant de la vie de personnages célèbres, issus de diverses mythologies ou de l'Histoire. Il a en particulier exploité de nombreux thèmes égyptiens, se plaçant de ce fait dans une perspective patriotique de revendication à l'instauration d'une identité nationale. Il réécrit notamment le mythe et l'histoire personnelle et publique de femmes et d'hommes politiques connus — de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle — ou évoque plus brièvement la mémoire de quelques grandes personnalités, dont certaines appartiennent à l'Histoire égyptienne (Hatchepsout, Néfertiti, Alexandre le Grand, Cléopâtre VII,...) et d'autres à des nations ennemies (Fulvie, Jules César, Marc-Antoine, Jeanne d'Arc,

---

<sup>1</sup> En littérature arabe, le terme « néoclassicisme » s'applique à deux périodes. Le premier sens de « néoclassicisme » se rapporte à la poésie médiévale du IX<sup>e</sup> siècle, qui s'inspirait de l'antique poésie arabe et fut initié par Abū Tammām, al-Buḥturī et al-Mutanabbī. Le terme est néanmoins souvent critiqué, parce qu'il entre en contradiction avec le terme « classique », employé pour définir la poésie médiévale (WAGNER 1988 : 151). Le deuxième sens de « néoclassicisme » ou du « nouveau classicisme » s'applique au courant littéraire poétique qui a pris naissance dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et auquel se rattache le néoclassicisme dramatique. Sur la poésie néoclassique, voir BADAWI 1975 : 14–67 et BRUGMAN 1984 : 26–62. Sur le théâtre néoclassique arabe moderne, voir notamment MACHUT-MENDECKA 1997 : 42–70.

<sup>2</sup> Les références au texte de Tawfīq al-Ḥakīm sont celles de l'édition de Beyrouth, *al-Mu'allafāt al-kāmila*, IV vol., Makt. Lubnān Ṣāmirūna, 1994–1997, que l'on citera ici sous l'abréviation *MK*. Chacune des références contiendra le titre de l'œuvre ; le numéro du volume ; le numéro éventuel de l'acte, du tableau ou du chapitre ; le numéro de la page et de la colonne du passage cité. Toutes les citations des œuvres de Tawfīq al-Ḥakīm ont été traduites en français par l'auteur de l'article.

Napoléon Bonaparte, Édouard VIII d'Angleterre,... auxquels s'ajoutent des généraux ou hommes politiques de la seconde guerre mondiale).

Très souvent, Tawfīq al-Ḥakīm attribue aux personnages historiques — ou supposés tels — qu'il met en scène des paroles qui ne sont pas fidèles à leur légende, ou des discours au travers desquels ils réinterprètent leurs actions essentielles en les détournant des motivations généralement retenues par les historiens. De ce fait, les intentions intimes originales qu'il prête à ces personnalités dont il s'inspire sont le plus souvent en contradiction avec l'opinion collective ou avec les clichés communément répandus<sup>3</sup>. C'est en particulier le cas dans *'Aṣā l-Ḥakīm* ou *La canne d'al-Ḥakīm* (MK, II : 747–796), où il exprime, en 1955, diverses opinions sur des thèmes politico-sociaux, sous le couvert d'un artifice littéraire à la fois commode et malicieux. Il s'y met lui-même en scène dans des dialogues imaginaires avec la canne blanche, qu'il appelle sa « fille de bois » (*ibna min al-ḥaṣab*, p. 749) et dont il décide de récompenser la fidélité en lui donnant la parole :

Ma canne m'accompagne toujours, se satisfaisant de sa vie tranquille et insignifiante à mes côtés... Elle écoute tout ce qui se passe autour de moi... Dans ma main, elle secoue la tête, ébahie, moqueuse ou patiente... Elle dissimule beaucoup... Elle murmure quelque peu... Je ne doute pas qu'elle veuille parfois parler... mais elle se tait poliment puisque je ne l'ai pas invitée à parler... [...] Je pense que ma canne, en reconnaissance pour ses bienfaits et compte tenu de la place qu'elle tient dans ma vie et de l'âge vénérable qu'elle a atteint, mérite que je me taise pour lui céder le terrain et que je l'invite à parler

---

<sup>3</sup> Une étude relative à l'exploitation du personnage de Cléopâtre dans les textes dramatiques ou romanesques ḥakīmiens d'après-guerre a permis de démontrer que Tawfīq al-Ḥakīm réinterprète les actes de la grande reine en fonction de la position internationale de l'Égypte, et plus spécifiquement de son attitude durant la seconde guerre mondiale ou durant les crises des années cinquante au Proche-Orient. Par exemple, si, en 1955, dans *'Aṣā l-Ḥakīm* ou *La canne d'al-Ḥakīm* (MK II : 747–796), il présente Cléopâtre, symbole nationaliste d'une Égypte souveraine et indépendante, comme contrainte par sa naissance royale et ses devoirs de souveraine à devenir une manipulatrice politique, il en fait, en 1957 dans *Lu'bat al-mawt aw al-mawt wa-l-ḥubb* ou *Le jeu de la mort ou la mort et l'amour* (MK III : 313–355), une victime de la propagande augustéenne qui impose l'esquisse cruelle et stéréotypée d'une reine impitoyable et débauchée. Ce revirement s'explique par le fait qu'entre 1952 et 1956, la position de l'Égypte évolue considérablement, en raison notamment de l'appui conjoint de l'URSS et des USA dans le contexte de la nationalisation de la Compagnie universelle du canal de Suez. Ainsi la Cléopâtre de 1957, incarnant par sa liaison avec César puis Marc Antoine, l'union entre l'Orient et l'Occident, symbolise-t-elle l'Égypte nationaliste anti-impérialiste socialiste et panarabe de Ḡamāl 'Abd al-Nāṣir devenue le trait d'union entre les deux blocs ennemis en pleine période de guerre froide. Pour une analyse politique du personnage de Cléopâtre dans l'œuvre de Tawfīq al-Ḥakīm, voir notamment DENOOZ, 2011.

ici... Elle nous parlera de toutes les idées qui bouillonnent en elle, à propos des affaires humaines, intellectuelles ou sociales... (p. 749, col. 2)

Dans la deuxième partie, intitulée *Fī l-āhira* (*Dans l’Au-delà*), Tawfīq al-Ḥakīm et sa canne apprennent, au détour d’un article journalistique, l’invention d’un téléphone d’un genre nouveau, un « téléphone spirituel », grâce auquel la conversation avec des morts sera possible :

Viendra bientôt le jour où l’homme pourra décrocher l’écouteur d’un téléphone spirituel et appuyer sur une touche de l’appareil pour discuter avec les morts du monde des âmes ; si les premières expériences réussissent, il n’y aura plus d’obstacle qui interdise de se procurer un téléphone spirituel, sans que cela ne lui coûte un prix excessif. (p. 781, col. 2)

L’auteur et sa canne s’amuse alors à imaginer des conversations théâtralisées avec, dans l’ordre de leur apparition dans le texte, Ève, Hitler, Cléopâtre, Roméo et Juliette, Jeanne d’Arc, Djoha, Qāsim Amīn, Tagore, Henri Ford, al-Mutanabbī et Napoléon. Ces diverses personnalités, sensées résider au moment du dialogue dans un Au-delà commun à tous les défunts, sont présentées comme ayant réellement existé et ne font, de la part de l’auteur, aucune différence de traitement, qu’ils soient issus de l’histoire politique ou économique mondiale ancienne ou récente ou, plus rarement du fonds littéraire ou religieux européen ou oriental. Tawfīq al-Ḥakīm et sa canne les interrogent sur les rapports entre leur vie et les clichés que nos contemporains en ont retenu, et cherchent à leur soutirer des informations sur « leur » vérité et sur les motivations secrètes de leurs actes officiels. Les interviewés sont incités, par des questions de plus en plus intimes, à justifier leurs actes publics et personnels et certains font référence à d’autres personnages historiques avec lesquels ils ont eu des relations de divers types ou auxquels ils comparent leur vie, tels Adam, Churchill, Roosevelt, Staline, Éva Braun, Marc Antoine, Jules César, le roi d’Angleterre Édouard VIII et Lady Simpson, Shakespeare, Laval, Pétain, Mussolini et Goering.

Avant de déconstruire et de reconstruire les portraits de chacun des morts qu’il met en scène, Tawfīq al-Ḥakīm établit l’imposture et l’illégitimité des évocations traditionnelles de leur personnalité. Au-delà des particularités de leurs histoires, les interlocuteurs de la canne partagent plusieurs caractéristiques : l’amour pour leur nation et pour leur âme sœur, leur investissement altruiste et sincère et surtout la réputation qui leur a été faite, souvent *post mortem*, et qu’ils tentent désespérément de récuser, en espérant restaurer la vérité. Les morts

invoqués par la canne nourrissent à la fois de l'irritation et un douloureux mépris envers les hommes d'ici-bas qui les méconnaissent et les méjugent.

Première personnalité convoquée par téléphone, Ève, mère de l'Humanité, s'insurge d'abord contre la mauvaise foi d'Adam qui refuse de reconnaître sa part de responsabilité dans l'affaire de la pomme ou dans son expulsion du paradis ; néanmoins, en réponse à une question sur le droit de vote accordé aux femmes, elle avoue avoir consciemment manipulé Adam et stigmatise plus globalement la crédulité des hommes qui croient à la faiblesse des femmes et elle adresse « un petit rire moqueur » (*al-ḍaḥikat al-ṣaġīra suhriya bi-him*, p. 782) aux hommes incapables de reconnaître la force féminine :

– Adam voyait tout et feignait d'être sourd... Lorsque je l'ai informé de la beauté du pommier, il a qualifié cela de tentation. Lorsqu'on lui a demandé des comptes sur ma conversation avec le serpent, il a répondu qu'il ne pouvait pas interdire à une femme de bavarder et de jacasser...

– C'est vrai... Il a mis son éviction du paradis à votre entière responsabilité...

– [...] Il ne veut pas comprendre qu'il est mon associé dans tout ce que nous avons fait et dans tout ce que nous ferons... (p. 781–2)

– Qui m'a qualifiée de faible ? Il me semble que, depuis le moment où j'ai vécu sur terre jusqu'à aujourd'hui, vous vivez dans une méprise perpétuée par votre stupidité, à vous, communauté masculine... la méprise selon laquelle la femme est faible... Aucune femme n'est faible... Elle feint d'être faible, comme l'homme feint d'être fort !... (p. 782, col. 2)

Plus acide, Cléopâtre — qui assure que, loin d'être aveuglée par sa soif de pouvoir, elle vouait un amour sincère et de force équivalente à sa patrie, son amant et ses enfants — balaie avec dédain le vœu charitable par lequel Tawfīq al-Ḥakīm conclut le dialogue auquel il a contraint la dernière pharaonne :

– Je vous souhaite d'avoir le repos au ciel : sur terre, les gens déchirent continuellement votre mémoire !

– Qu'ils disent ce qu'ils veulent !... Tout ce qui est sur Terre est vain... J'étais une reine qui aimait son peuple... une femme qui aimait son homme... une mère qui aimait ses enfants... Tout mon drame vient du fait que mon cœur était déchiré entre ces différents types d'amour !... (p. 785, col. 2)

La réputation posthume contre laquelle les esprits des morts luttent tous en vain les engluent dans des situations mensongères, comme le regrette Juliette qui déplore que le monde ne cesse d'associer son nom à celui de Roméo :

– Aucun de nous ne peut-il vivre une minute séparé l'un de l'autre ?... Lorsque les gens disent Roméo, ils mentionnent aussi Juliette ! Quelle colle accablante ! Jusqu'à quand ? Jusqu'à quand ? (p. 786, col. 2) [...] Comme je souhaiterais me débarrasser de toi... Quand les gens diront-ils Juliette, seulement, sans t'accoler à moi ? Juliette sans Roméo... Quand ? Quand ?... (p. 787, col. 2)

C'est la mort qui fait et défait les réputations, habituellement au détriment du mort, parfois cependant à son avantage, comme dans le cas de Jeanne d'Arc, accusée de son vivant d'impiété et de folie et érigée ensuite en symbole de patriotisme :

– Durant le procès, ils vous ont accusée d'impiété, d'imposture et de mensonge : vous n'auriez pas, selon eux, entendu d'ardentes voix ?... (p. 789, col. 1) [...] C'était une erreur impardonnable... dont les Français se sont repentis par la suite et qu'ils ont essayé d'expier en vous parant du costume de l'héroïsme et du patriotisme. N'avez-vous pas, depuis votre ciel, vu cette magnifique statue de vous qu'ils ont érigée sur la plus grande place de Paris ? Elle vous représente en armure, sabre au clair, juchée sur votre monture aux courbes parfaites ! (p. 788, col. 1) [...] N'avez-vous réellement pas cru, quand vous étiez sur terre, que vous étiez une sainte ?... (p. 788, col. 2)

Aussi bien, Djoha, qui nie être l'auteur des anecdotes comiques qu'on lui attribue, mais en goûte la *vis comica* et la moralité intrinsèque, analyse sa situation de façon à la fois lucide et imagée : les personnalités marquantes sollicitées par la canne de Tawfiq al-Ḥakīm sont comparables à des murs sur lesquels s'écrivent mille histoires, desseins et réalisations réinventés à chaque instant par les passants. Dès lors, la réputation faite aux morts est le reflet de la personnalité de ceux qui la forgent et qui imputent à autrui leurs propres caractéristiques :

– Si c'était moi qui avais composé ces anecdotes, les gens n'y auraient guère prêté attention... Elles les font rire, parce que ce sont eux qui les ont forgées... [...] La preuve en est qu'elles leur ressemblent : il en est d'excellentes et d'exécrables, d'aimables et de caustiques, mais toutes vivent et alternent les péripéties, les qualités et les défauts, les époques, les lieux, les milieux... [...] Je ne suis qu'un mur dressé sur la voie publique parmi la foule... que n'importe qui peut enduire de colle, pour y fixer l'histoire qu'il a inventée, qu'elle soit subtile ou banale...

– Approuvez-vous cet état de fait ?

– Le mur peut-il approuver, détester ou empoigner par le cou celui qui écrit un mot sur sa façade ou y suspend une feuille ? (p. 790, col. 1)

Souvent fausse ou à tout le moins éloignée de la perception que le défunt a de lui-même, la nouvelle image paraît figée, contraignante et aliénante. Or, bien que cela paraisse nécessaire et légitime, il est vain d'espérer s'en libérer pour retrouver une identité perdue.

Le penseur féministe égyptien Qāsim Amīn, qui s'était battu contre le voile et pour le droit des femmes à l'instruction, apprend avec horreur que les femmes de la moitié du XX<sup>e</sup> siècle se recommandent de son autorité et de sa réputation pour rejeter la protection masculine, montrer leurs jambes, sortir non accompagnées ou encore privilégier leur carrière professionnelle au détriment de leur vie conjugale et de la maternité. Tentant de reconforter Qāsim Amīn désespéré de voir son nom associé à ces modes féminines ridicules ou outrageantes, Tawfīq al-Ḥakīm l'assure que peu d'êtres humains échappent à cette incompréhension après leur mort et qu'ils conservent leur innocence, malgré l'apparence de la culpabilité.

– Vous n'êtes ni le premier ni le dernier dont le nom est associé à des faits dont il est innocent... Comparez-vous à un timbre-poste... Se peut-il que ce timbre soit responsable des lettres sur lesquelles il est collé et qui pourraient bien annoncer catastrophes et calamités ? (p. 793, col. 2)

Interrogé sur les circonstances de sa mort par suicide, des réactions des divers acteurs de la seconde guerre mondiale et de son sacrifice pour sa patrie, Hitler — très amer lui aussi et désireux de récuser l'opinion posthume que le monde a de lui — oppose son amour profond et altruiste pour l'Allemagne à l'insincérité et à l'égoïsme de Winston Churchill notamment. Le Führer accuse Churchill d'avoir sciemment altéré son image et celle d'Éva Braun, dont il se dit profondément amoureux. À l'instar de Cléopâtre qui jurait elle aussi de son amour pour sa patrie, son conjoint et ses enfants (p. 785, col. 2), il n'aurait agi que par patriotisme, pour la gloire de l'Allemagne :

– Maintenant que vous êtes dans le monde de la pureté, avez-vous le sentiment d'être un criminel ?  
– Oui... Je suis un criminel... Je me suis sacrifié pour mon pays, jusqu'à la mort... Et, au regard d'un Anglais, c'est le plus grand crime qu'un non-Anglais puisse commettre, parce qu'il est interdit à quiconque, sauf à un Anglais, de s'adonner exclusivement à l'amour de son pays !  
– N'avez-vous pas eu connaissance de ce que Churchill a dit de vous ? Que vous aimiez votre propre personne davantage que votre patrie, et que vous-même et vos compagnons aviez amassé à la banque une fortune estimée à plusieurs millions ?...  
– Ils ont découvert mon cadavre, alors qu'il leur aurait été plus facile de découvrir un seul shilling de ces millions placés à la banque... Mais vous ne connaissez pas Churchill... [...] Je vous ai dit que vous ne connaissiez pas Churchill... Avez-vous au moins vu sa fumée ? ...  
– Vous voulez parler de la fumée de son cigare ?

– Est-ce ainsi que vous appeler cela ? Cigare ? Non... Churchill n'est qu'une usine ambulante de mensonges... Et ce qu'il a toujours à la bouche, c'est la cheminée de l'usine !... (p. 783, col. 1)

De même que Churchill camoufle derrière un écran de fumée ses mensonges fréquents, la Grande-Bretagne tout entière est fausse, égoïste, sournoise et hypocrite, toujours prête à la trahison. Se considérant comme victime de manœuvres politiques britanniques, Hitler estime que la manipulation et la dissimulation sont les principaux traits inhérents au caractère de la nation britannique, qu'il compare à un joueur de cartes, apparemment respectable et honnête, qui s'assied à une table de jeu en prenant la précaution de glisser dans ses manches des cartes truquées avec lesquelles il trichera tout au long de la partie, sans qu'aucun de ses adversaires n'en ait conscience. Dénué de tout remords, Hitler loue l'Allemagne d'avoir risqué son existence à deux reprises au cours d'un quart de siècle, même si le jeu était faussé puisqu'alors que l'Allemagne se risquait dans la guerre avec une carte gagnante, unique et honorable, due à ses qualités intellectuelles et morales, l'Angleterre s'y jetait avec des cartes falsifiées, sans rien risquer qui lui appartienne en propre :

– N'avez-vous pas songé à étudier les méthodes anglaises dans les jeux de hasard ?

– L'Angleterre n'entre jamais dans le jeu sans cartes truquées.

– Peut-être, mais elle a ainsi pu acquérir son vaste empire, jeu après jeu, carte après carte, tricherie après tricherie... imperturbablement, sans provoquer le doute dans l'esprit des joueurs, ni l'indignation des arbitres, ni même la méfiance de quiconque...

– Vous avez raison... Elle occupe toujours la même place à la table de jeu, sous l'apparence d'un lord en habit de soirée et monocle, assis avec sérénité et dignité, ses cartes truquées dans sa manche empesée, parmi de nobles gens qui, loin de douter de ses agissements, le considèrent au contraire comme le parangon du désintéressement, de la loyauté et de l'honneur, parce qu'il ne s'adresse jamais à ceux qui l'entourent qu'en utilisant ces mots... Ce gentleman-cambrioleur ne cesse d'extorquer les biens de ses adversaires de jeu et à voler le contenu de leurs poches, souriant à un tel, flattant tel autre, s'alliant à l'un, conspirant avec l'autre, courtisant un troisième... jusqu'à ce qu'à la fin de la soirée, les gains espérés en poche, il se lève, entouré de respect, en disant à l'assistance : « *Good bye, gentlemen !* À la prochaine ! »... (p. 783–784)

Tous les morts invoqués par la canne ont donc pleine conscience que leurs motivations altruistes et sincères ont été mal comprises, dans le meilleur des cas, ou sciemment corrompues par une pensée politique concurrente et manipulatrice. La dé-/re-construction d'un personnage célèbre apparaît comme une espèce de transmotivation non pas littéraire seulement, mais aussi historique et idéologique. Néanmoins, si les manipulations politiques de

l'idéologie triomphante altèrent l'image d'un parti vaincu, elles ne peuvent anéantir complètement une pensée. Ainsi les opinions de Hitler survivent-elles dans l'esprit de chaque Allemand, en tant qu'essence même de l'identité allemande, et il suffira de lever le voile du mensonge pour les voir réapparaître :

– Je suis Hitler !

– Dites-moi, êtes-vous réellement mort ?... Ou êtes-vous vivant, caché quelque part ?

– Je suis vivant et caché...

– Où ?... Où ?...

– Dans le cœur de chaque allemand sur terre... [...] Tout ce que j'ai voulu laisser à mes ennemis, c'est ma dépouille... Mais de mon âme, ils ne pourront jamais s'emparer ! Et malgré eux, elle demeurera, éternellement... Quand elle est sortie de mon cadavre, elle est entrée, comme une pensée, dans l'esprit de chaque allemand !... (p. 783, col. 1)

Dès lors, si la plupart des dialogues de *La canne d'al-Ḥakīm* versent dans la moquerie légère ou dans la fantaisie facétieuse, certains extraits, caustiques et acerbes, trahissent, eux, sinon des opinions véritablement pro-hitlériennes, du moins une violente animosité envers la Grande-Bretagne, qu'il présente comme universelle, éternelle et, de ce fait, légitime :

– Je suis Jeanne d'Arc.

– La sainte ?

– Mon dessein n'était pas d'être une sainte... mais de chasser les Anglais du territoire national français...

– Vous aussi ?... Il y a de cela cinq cents ans ?... Tout homme veut chasser les Anglais de sa patrie ! Cette épidémie qui se répand dans le monde depuis des siècles... (p. 787, col. 2)

L'espèce de fascination admirative pour l'Allemagne et l'Italie fascistes et la rancœur haineuse envers l'Angleterre et ses Alliés qui transparaissent dans la plupart des dialogues de *La canne d'al-Ḥakīm* s'expliquent sans doute par le contexte dans lequel s'inscrit l'écriture de ces textes fictifs. En 1954, soit un an avant la parution de *La canne d'al-Ḥakīm*, l'Égypte vit une grave crise politique, depuis le renversement de la monarchie, deux ans auparavant, par Muḥammad Naḡīb. Le Proche-Orient tout entier entre dans une période de dégradation des relations internationales et Ḡamāl 'Abd al-Nāṣir propose un pacte de défense collective des États arabes, face auquel le gouvernement britannique se divise : tandis qu'Eden et le *Foreign office* s'y déclarent favorables, Winston Churchill préconise une reconquête militaire de

l'Égypte<sup>4</sup>. Ainsi comprend-on mieux, dans cette perspective, la rancune de Tawfīq al-Ḥakīm envers Churchill dans le dialogue avec Hitler, rancune d'autant plus tenace que Churchill s'est déjà montré peu fiable au cours de la deuxième guerre mondiale<sup>5</sup>, puisqu'alors que Roosevelt, anti-impérialiste, préconise l'indépendance des colonies et considère la Charte de l'Atlantique prônant la liberté pour chaque peuple de choisir une forme de gouvernement, comme universelle, Churchill la restreint à l'Europe exclusivement<sup>6</sup> :

– Mais vous ne connaissez pas Churchill...

– Je sais que c'est lui qui vous a conduits à la défaite...

– Pensez-vous ?... Ce que je sais, c'est que Staline a mené les armées, Roosevelt s'est occupé de l'approvisionnement tandis que Churchill était l'équilibriste qui criait, palabrait et bondissait d'une place à l'autre, le pouce levé...

– Il jouait le rôle du prophète de la démocratie, le héros de la Charte de l'Atlantique !

– Et que lui est-il arrivé, à cette Charte ? Elle s'est volatilisée, n'est-ce pas ?... (p. 783, col. 1)

En juillet 1954, un nouveau traité égypto-britannique est conclu, abrogeant le traité de 1936 et stipulant que les Britanniques devront évacuer la zone du canal dans un délai de vingt mois mais conserveront des bases militaires en cas d'attaques de pays n'appartenant pas à la région du Proche-Orient<sup>7</sup>. Ainsi Tawfīq al-Ḥakīm n'hésite-t-il pas à placer, dans la bouche du protagoniste-narrateur égyptien, une critique virulente de ce traité préparé par Winston Churchill :

– Il a exporté chez nous des produits de son usine que nous n'oublierons pas de sitôt... Son attitude envers nous dans le décret de l'évacuation et dans les dettes en livres sterling sont une preuve suprême qu'il nous ment aussi facilement qu'il évacue la fumée de sa cheminée !... (p. 783, col. 1)

---

<sup>4</sup> Voir CLOAREC et LAURENS 2000 : 113–114.

<sup>5</sup> Les relations entre l'Égypte et l'empire britannique pendant la guerre furent extrêmement tendues, puisqu'alors que l'Égypte avait proclamé sa neutralité en 1940, elle fut, en vertu du traité de 1936, entraînée malgré elle dans la guerre. L'*Afrikakorps* de Rommel réussit, en 1941, à détruire une partie du Canal de Suez, point capital pour l'économie et la stratégie britanniques. CLOAREC et LAURENS 2000 : 80–82.

<sup>6</sup> CLOAREC et LAURENS 2000 : 84.

<sup>7</sup> CLOAREC et LAURENS 2000 : 113–114.

De même s'explique aussi la rupture des deux amants de Vérone, que Tawfīq al-Ḥakīm — qui ne retient de la légende que les faits essentiels présentés par les dictionnaires généraux — présente comme inhabituelle et improbable. En colère perpétuelle contre un Roméo vulgaire et grognon, Juliette rêve de pouvoir se débarrasser à la fois de son mari et de Shakespeare qui les oblige constamment à se réconcilier. L'élément essentiel de ce dialogue consiste en l'attitude de Shakespeare dont les interventions continuelles symbolisent l'ingérence inévitable de la Grande-Bretagne dans les affaires politiques internes des autres nations et son impérialisme inévitable<sup>8</sup> : « – Quelqu'un du nom de Shakespeare... Nous ne savons rien du lien entre lui et nous... Il s'immisce dans nos affaires... se mêle sans raison de tout nos faits et gestes, petits ou grands !... » (p. 786, col. 2)

La rancœur des Égyptiens contre l'Empire britannique se traduit contre ses alliés mais aussi, plus largement, contre les États européens. Car de l'ingérence anglaise découle sa suprématie politique et la lâcheté d'un grand nombre d'autres nations, qui s'humilient devant l'Angleterre. Ainsi, plusieurs personnalités militaires et politiques citées dans *La canne d'al-Ḥakīm* ont ceci de commun que non seulement leur image a été altérée après leur mort, mais qu'en plus, elles sont présentées comme s'étant sacrifiées volontairement pour leur patrie, qui a souvent fini par les trahir pour contenter la Grande-Bretagne. Ainsi le leader allemand Goering raconte-t-il l'anecdote d'un boulanger qui porte à un juge véreux l'oie que Djoha vient de lui amener à cuire : il conclut l'histoire en considérant que Djoha le représente, que l'oie symbolise l'Allemagne, tandis que le juge serait la Grande-Bretagne et le boulanger, les Alliés (p. 791, col. 1). De même Jeanne d'Arc, victime de la lâcheté de ses compatriotes face aux Anglais, compare sa situation à celle de grands hommes politiques ou militaires en butte à l'hostilité de leur patrie, tels Mussolini, Napoléon, Laval et Pétain — envers lequel Tawfīq al-Ḥakīm se montre d'autant plus favorable que la Grande-Bretagne lui a été opposée au point d'avoir, en 1941, contraint l'Égypte à renoncer à ses relations avec le gouvernement de Vichy :

---

<sup>8</sup> Déjà durant la seconde guerre mondiale, cette ingérence avait entraîné l'Égypte dans la guerre, alors qu'elle avait proclamé sa neutralité. En vertu du traité de 1936 qui lui accorde le droit de poster des troupes en Égypte pour protéger le Canal de Suez, la Grande-Bretagne fait du Caire l'une de ses bases militaires les plus importantes, jusqu'à sa victoire à Al-Alamein et au refoulement complet des forces de l'Axe. Le roi dissout alors le gouvernement et convoque, en 1945, des élections, remportées par les partis qu'il soutient, ce qui permet à l'Égypte de déclarer la guerre à l'Axe, au grand dam des partis nationalistes. CLOAREC et LAURENS 2000 : 80–82.

– Mais la France, comme à son habitude, a livré [Napoléon] désarmé et déshonoré, à ses ennemis anglais, qui l’ont humilié et emprisonné dans une île isolée !... [...] La justice ! J’ai failli y croire, si, il y a quelques mois, un ministre français, nommé Laval, n’était venu me dire que ses compatriotes français l’avaient exécuté parce qu’il était un ennemi farouche des Anglais... [...] Il m’a notamment raconté l’histoire du Maréchal Pétain, l’une des gloires éternelles de la France, l’un de ses fils dévoués... [...] Il a suffi que les Anglais s’irritent de la politique qu’il menait dans l’intérêt exclusif de son pays, sans se préoccuper des intérêts des Anglais, pour que l’on conduise ce vénérable chef militaire devant un tribunal qui l’a discrédité, insulté son âge, dénigré son passé, terni sa gloire, puis l’a condamné pour trahison... [...] La France est le seul pays qui inflige à ses fils de tels procès et de telles exécutions, à l’instigation de ses ennemis triomphants et puissants... La France, et les pays qui lui ressemblent et s’y apparentent, comme l’Italie... qui a exécuté, mutilé et châtié son fils réformateur, Mussolini... (p. 788)

Le dramaturge exprime d’ailleurs au travers de quelques extraits anecdotiques son orgueil national, au travers notamment de l’aveu que Djoha fait de sa fierté d’être égyptien (p. 789, 2) et de l’étonnement de Jeanne d’Arc devant le fait qu’alors que, sous l’occupation, de nombreux Français ont demandé la nationalité allemande, jamais aucun Égyptien n’a réclamé la nationalité britannique (p. 788, 2) : telle est la supériorité de la nation égyptienne, qui reste libre même sous l’occupation et qui ne perd à aucun moment sa nature essentielle. Sous le couvert de la fantaisie, *La canne d’al-Ḥakīm* apparaît donc non seulement comme l’expression de l’opposition de l’Égypte à l’Angleterre et plus encore comme la lutte en faveur de l’émergence d’une identité nationale qui seule permettra une véritable émancipation de l’Égypte.

### Références bibliographiques

AL-ḤAKĪM Tawfīq, *‘Aṣā l-Ḥakīm*, Le Caire, Dār al-Hilāl, 1955 ; rééd. dans *al-Mu’allafāt al-kāmila*, vol. II, Makt. Lubnān Ṣāmirūna, 1994–1997, p. 747–796.

AL-ḤAKĪM Tawfīq, *Lu‘bat al-mawt aw al-mawt wa-l-ḥubb* ou *Le jeu de la mort ou la mort et l’amour* (Le Caire, Makt. Al-Ādāb, 1957 ; rééd. dans *al-Mu’allafāt al-kāmila*, vol. III, Makt. Lubnān Ṣāmirūna, 1994–1997, p. 313–355.

BADAWI Mohammed M., *A critical Introduction to modern Arabic Poetry*, Cambridge, Presses universitaires, 1975.

BRUGMAN Jan, *An Introduction to the History of modern Arabic Literature in Egypt*, Leyde, Éd. E.J. Brill, 1984.

CLOAREC Vincent et LAURENS Henry, *Le Moyen-Orient au 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 2000.

DENOOZ Laurence, « Le portrait de Cléopâtre chez Tawfīq al-Ḥakīm : entre textes historiques, propagande d'opposition, mythification et péplum », dans *Actes du Colloque de l'Université Paul Verlaine de Metz : « Théâtre, opéra et réécriture biographique : la construction du personnage »*, Metz, sous presse (2011)

MACHUT-MENDECKA Ewa, *The Art of Arabic Drama. A study in typology*, trad. par Teresa Opalińska, Varsovie, Wydawnictwo Akademickie Dialog, 1997.

WAGNER Ewald, *Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung*, vol. II, *Die arabische Dichtung in islamischer Zeit*, Darmstadt, 1988.

## TRADUÇÃO DO SER E DA VERDADE EM JOSÉ MARINHO E MOLIÈRE

Cristina Marinho<sup>1</sup>

*Universidade do Porto*

[embalar@netcabo.pt](mailto:embalar@netcabo.pt)

**Resumo:** O Teatro, para além do seu mistério primordial e ainda nele, encerra, no Pensamento de José Marinho, o drama íntimo humano, experiência dilacerada da verdade que se procura, irrepresentável. Ele ilumina, convenção representada do mundo, onde outros mundos por sua vez se representam, na mesma amplitude barroca de Molière, o mesmo debate sobre a verdade e a mentira, consubstanciadas Poesia e Filosofia, partilhando imagens de claridade e de sombra ; a crítica libertadora de Marinho converge com a renovação do cânone literário clássico na incerteza lúcida das interrogações que desfazem uma tradição esquemática, hostil às margens, evoca um verso de *L'Avare*, transformando-o, na liberdade da Razão que recusa o seu totalitarismo para ver o que os amantes de Molière sabem ver de vida e felicidade, dado o seu amor.

**Palavras-chave:** Teatro - Filosofia - Marinho - Molière - Razão - sombra - comédia

**Abstract:** Theatre, beyond its original mystery and yet in itself, contains, according to José Marinho's meditation, the human, intimate drama, the pungent experience of looking for non representable truth. As a convention representing the world, itself representing other worlds, Theater clarifies, in the same large, baroque Molière's way, the same debate about truth and lie, Poetry and Philosophy confounded, light and shadow images altogether; Marinho's liberating criticism converges with classical literary renovated canon as far as both destroy a schematic tradition, hostile towards margins, through lucid, uncertain questions. Marinho evokes a verse from *L'Avare*, he transforms it, developing freely Reason refusing its' totalitarianism in order to see what Molière's lovers can see of life and joy, thanks to their love.

**keywords:** Theatre – Philosophy – Marinho – Molière – Reason – shadow- comedy

---

<sup>1</sup> Professeur de Littérature Française Classique de la Faculté des Lettres de Porto, Comparatiste, Coordinatrice, depuis 2006, du Centre d'Études Théâtrales de l'Université de Porto.

« *Sosie*

*Je fais le bien et le mal tour à tour ;*

*Je viens de là ; j'appartiens à mon maître.»*

(Molière, 1962: 390)

O facto de no coração de uma obra maior de José Marinho, como *Teoria do Ser e da Verdade*, precisamente no Capítulo III da sua Parte IIa, se encontrar, em epígrafe, uma breve fala de uma personagem de *L'Avare* de Molière, suscita possibilidades de diálogo que se desenvolvem em duas direcções: primeiro, no sentido de uma leitura filosófica que o romanista de formação germinava da obra de Jean-Baptiste Poquelin, muito antes de Olivier Bloch a ter introduzido na Sorbonne, em 1993, no quadro dos seus estudos sobre Pierre de Gassendi, de quem o comediógrafo teria fabulosamente sido discípulo; em seguida, para articular algumas razões críticas sobre o texto de Molière e sua interpelação epocal da filosofia cartesiana, como fundamento de tal eleição por parte de José Marinho, ao estruturar como um mote inspirador um lugar e modo tão privilegiados. Se conviermos que não se tratará, na verdade, de duas direcções, mas da intersecção de planos que nos habituamos a observar separadamente (ou tão só aproximar timoratamente ao nível de uma crítica das influências), concluiremos da unidade das mesmas perspectivas que, de resto, estruturaram o filósofo português de formação literária.

Com efeito, em « Sobre as Relações Subtis »<sup>2</sup>, Marinho lembra a coessencialidade da expressão na Poesia, forma de desenvolvimento filosófico por vezes desde os Gregos, já que reveladora da « Beleza imortal », para lamentar a falta de interesse pelas relações entre a filosofia e a poesia, esperando que se venha a contrariar tal tradição, ainda que sublinhe que a filosofia não deve ser sempre poetomórfica como não o foi a dos Antigos. Contudo, se o pensamento filosófico se realiza longe da

---

<sup>2</sup> « A Poesia, mãe de toda a expressão pela palavra, situando-se no ponto de convergência das artes presentes no espaço, a da arte que vive mais intimamente o incoercível sugestivo do tempo, dá ao homem mais próximo mensagem da Beleza imortal, revela-lhe o que se lhe oculta no comum viver » (Marinho, 2003: 392-393).

conexão poética, só a restabelece, de certo modo, pela reflexão da substância e das formas da filosofia, e José Marinho não se cansará de denunciar o « excesso de purismo e de formalismo logicista ou criticismo » (Marinho, 1972: 34s.), infantilismo persistente em Portugal que insiste em aqui ver uma causa a favor de uma filosofia poética, agressora do que ironicamente designa, em séptula adjectivação, de « filosofia pura, hirta, sábia, tradicional, universitária, lógica e logística » (*ibidem*). Em *Aforismos*, por exemplo, o filósofo afirma ainda a unicidade de linguagem e pensamento, explicitando uma retórica e um estilo inerentes a uma sabedoria ardente do humano:

Aqueles que condenam a retórica velam mal a algidez e a secura das suas almas (Marinho, 1994: 329). Há quem busque e rebusque estilo, esquecendo que o pensamento terá sempre um estilo e que a ausência do pensamento nunca permitirá a adequada expressão. (...) Como se a arte autêntica não fosse filha da infinita sabedoria e pudesse obter-se por qualquer artificioso substituto. (*idem*: 204)

O certo é que, em França, Olivier Bloch (Bloch, 2000: 22), apesar de se inscrever, desde 1996, no prestigiado centro de investigação intitulado « Littérature et Philosophie de l'Âge Classique », sediado em Paris IV (que tem como director o prestigiado Jean-Charles Darmon, autor da recente obra *Philosophie épicurienne et littérature au XVIIe siècle*), toca no monstro literário francês com ressalvas constantes para as duas áreas, como que defendendo-se de ataques que antecipadamente o assaltam: por um lado, afasta-se da posição dos muitos que entendem haver um estilo ou poucos estilos que convêm à filosofia para afirmar ainda a sua filosofia outra; por outro lado, *Molière/Philosophie*, primeiro lançamento interdisciplinar, em 2000, oferece *nuances* recorrentes entre a ideia dita e a ambiguidade subentendida, cuidadosa medida prévia da tensão literária dos múltiplos sentidos, respeitada por parte do professor emérito da Sorbonne. Aliás, em conferência recente na Universidade do Porto, no âmbito do mestrado em Texto Dramático Europeu, Olivier Bloch insiste que os ecos, inserções, evocações filosóficas no Teatro de Molière não poderão continuar a ser entendidas como aperitivos ou ornamentos, mas, pelo contrário, são constitutivos da acção dramática que se estrutura no filosófico ao mesmo tempo que o cómico produz efeitos na Filosofia (Bloch, 2002: 43). Bloch, por um lado, continuará desenvolvendo a afinidade dialógica do drama e de longa tradição filosófica, sendo que a natureza da

comédia oferece algumas dimensões essenciais à Filosofia, como a distância que opera em relação ao que é considerado sério, desmontando-o (Bloch, 2000: 25). José Marinho, para além destes aspectos, a propósito da comédia, notará que « quem critica a si se critica ou a outro em que foi nele e nele subsiste », projectando no teatro a intrínseca dramaticidade do ser que se aprofunda até à luz em desdobramento íntimo, como incisivamente exprime em:

A nossa concepção da unidade da vida é correlativa com o dramático ser diverso (...)  
(Marinho, 1994: 153)

Ou

Todo o autêntico teatro é símbolo que na relação de sujeito e objecto um e outro se projectam ou recorrem para profundidades abissais. (*idem*: 290)

Marinho, a propósito de Teatro, esclarecerá ainda que tal cosubstância na noção de « drama oculto » – paradigmaticamente desenvolvida em *Aforismos sobre Teatro e Drama Oculto* –, para o qual não há teatro, terá sido matéria de todo o grande teatro, como dirá em curiosíssima sugestão barroca de contaminação dos planos da vida e da encenação, da ilusão e da realidade, do humano e do divino – que a evocação de *La Vida es Sueño* de Calderón de la Barca ou de *Ricardo II* de Shakespeare só confirma –, de resto metaforicamente expressa, em muitos lugares poéticos da obra de Marinho, na sua adesão às sombras, o preciso elogio da penumbra, ou mais propriamente o chiaro-oscuro que se produz com a luminosidade dos amantes, por exemplo, ou a aurora, ao fundo do túnel da noite<sup>3</sup>. E é neste plano imagético que Marinho se encontrará com Molière, comediógrafo do Rei Sol, homem da corte da Razão, civilização da *clarté*, de Port-Royal, denso interpelador de Descartes com que diverte e melancoliza, dizendo que « a razão segue o caminho do sol, torna-se sólheira, segue o caminho do homem, humaniza-se. » (Marinho, 1965: 143)

A condensação do aforismo, o seu génio elíptico, parecem favorecer a cumplicidade, à partida, de « Teatro » e « Drama Oculto », em José Marinho, muito para além da incidência barroca sobre o mundo como teatro, no horizonte genesiaco,

---

<sup>3</sup> « XXXIX: Naquele palco, ali, a alguns metros de mim, tudo se entremostra agora na enigmática e remota relação: tal como os actores do drama em que sou, e que ocorre incessante na minha alma, se recluem na inacessível profundidade de mim próprio. » (*idem*:144).

mesmo sem religião, da cena que preexistia à Criação, actuação já, propriamente na ilimitada esfera da dilaceração íntima do humano que se quer saber « do irreal que somos e do impensável que pensamos » (Marinho, 1965: 33). Forma libertadora a do Teatro, cisão profundamente, « a cisão na própria união » (*idem*: 33), - sem os « pios e justiceiros intentos » (*idem*: 35) da epopeia, novela ou romance -, a interrogar, na instabilidade do seu próprio dialogismo, sem a presunção e o conforto das certezas dos filósofos, dos que se pretendem crentes, Marinho coloca-o no centro dos seus oxímoros: sob o discurso da epifania de Deus como único autêntico ateu, da noite que gera a aurora, perpassa finíssima a sátira dos vários triunfalismos epocais, crimes contra a Humanidade, ao mesmo tempo que o comum se dignifica sob uma atenção maior e o amor substitui a vã sabedoria, a lei inútil, tudo ligando no sentido. Demoníacos até quando justos, perturbados sacrificam-se os filósofos, ritualizando a cada vulgar instante, assim, os votos de Cristo, contra o império da lei e da ciência (sobretudo da lei da ciência), quase encontram o mistério na fugacidade do gesto teatral, imaginação de « deuses, anjos e demónios » (*idem*: 76) no bem e no mal. A consciência desta insubstancialidade, por assim dizer, do conhecimento humano sempre denuncia, em Marinho, com a serenidade da dor, em organização antitética do discurso, o equívoco dominante, prestigiado, censório do cânone e da *intelligentsia*: recusa dos « juízos restritivos » (*idem*: 81) da História do Teatro Português, confundindo insuficiência e transcendência, numa paradigmática, persistente curteza de vistas dos que confronta abertamente no « seu razoar fruste ou vário » (*idem*: 82), reverentes com a cultura da música e do palco, destrutivos para com « a palavra sábia ou harmoniosa » do filósofo no silêncio pleno. A metáfora rasga a fronteira da formulação, concretiza, ainda, a preciosa pequenez do que se rouba e entrevê, conhece, estética emocionada da ideia, imagem de criança, de apaixonado, afinal marginais, sem idade da razão, que vêem as falsas oposições de divergências tristes que são tristes convergências (as do cristianismo e do ateísmo, por exemplo). Humilde e íntegro, José Marinho domina a medida da iluminação, fica-se pela inconsequência do « ser plenamente aberto » (*idem*: 89) diversa da façanha « estreitamente terrestre » (*ibidem*) da lógica e da dialéctica, excessivas, aponta tão só o que se transmuda, cuja alquímica sempre desconhecemos, no nem segundo teatral da resolução dos contrários marinhianos. Plano da visão, sentido humano que o visionário enervou (pelo pensamento consubstanciado na imaginação), o olhar do sono e do sonho, sobre a cena, sintetiza na « fronteira entre duas pátrias » (*idem*: 85), analogia do trânsito entre vida e morte, curiosamente do seu movimento

reverso da morte à vida, transcendendo a o da circularidade que o oxímoro realiza também na eternidade do instante até à ressurreição. Lugar nenhum e nenhuma palavra orientam a evolução de Marinho no sentido da harmonia, sem a *redite* do que pomposamente cremos diverso do herdado, aproximada na imagem da « deusa radiosa de mil sóis e múltiplos nomes » (*ibidem*) traduzida do mistério, fundo dramático de cada um, referindo astros e momentos vitais de maternidade e (sua) água.

José Marinho recomendará, numa ironia mais impassível do que veemente, já muito livre, o ensino, pelos mais inteligentes, da « criptogâmica das sombras » (*idem*: 86) algum modo as mesmas que a renovação do cânone em Literatura Francesa Clássica tem procurado nos bastidores do *Grand Siècle*, significando uma criticada barroquização da corte de Versalhes com consequências críticas mais ou menos já amadurecidas para a investigação da obra de Molière. Neste sentido, é ainda Olivier Bloch que, em « Littérature, théâtre et philosophie: retours sur Molière » (Bloch, 2002: 72s.), define, mais do que o alcance, o diálogo filosófico do seu Teatro no desenvolvimento cómico que personagens dramatizam de filosofemas a privilegiar actualmente pelo crítico, contrariando, por exemplo, a armadilha de se apropriar de uma filosofia dramática ou outra de Molière nos seus Prefácios ou em discursos metadramáticos assinados pelo comediógrafo. Essas personagens filosofam de maneira pedante, caricatural ou mundana sobre a autoridade de Aristóteles, ridicularizada nos *docteurs*, mas valorizada nos *raisonneurs*, os discursos das *femmes savantes* discutem a física de Descartes, a metafísica de Gassendi, como a de Cordemoy, sendo que a função específica da comédia a aproxima de uma função crítica sobre e contra os objectos normalmente visados pela crítica libertina que hoje conhecemos cada vez mais, no interesse que a actual investigação concede às filosofias que se desenvolveram nas margens dos grandes sistemas. Assim, se, em termos gerais, o que está em causa na reflexão filosófica é a mesma matéria de reflexão do seu Teatro, isto é, aparência e verdade, real e imaginário, amor, vícios, virtude, conflitos entre gerações, autoridade e liberdade, poder, dinheiro, doença, vida e morte..., especificamente a amplitude libertina, que a obra de Molière vai revelando nos últimos quinze anos de renovada atenção, impõe-se a convergência num debate afim sobre dogmatismo e impostura que se desdobra em expressões particulares de dogmatismo, ou médico, ou da virtude, astrológico, literário até, ao ponto de chamar a si os combates levados a cabo por Cyrano de Bergerac, hoje muito mais conhecido, para além do romantizado amante de

Edmond Rostand, contra as formas contemporâneas de irracionalismo. Na verdade, a tradição crítica ainda hoje sobrevaloriza a regra da justa medida que estrutura as comédias de Molière num respeito muito mais complexo do que poderá à primeira vista parecer de uma ética aristotélica que mediatiza a virtude entre dois vícios opostos, na preponderância da prudência na conduta das boas personagens, resistindo a não fracturar um juízo confortavelmente coerente nos atalhos fundadores de, por exemplo, escolas filosóficas antigas defendendo, cada um à sua maneira, a ausência de perturbação em que o sábio situa o seu ideal de beatitude, em nome da razão para o estóico, da dúvida para o céptico, da selecção dos prazeres para o epicurista. O comediógrafo de Luís XIV, ele próprio tradutor de uma versão perdida de Lucrecio, parece alimentar a trama da maior parte das suas comédias com o epicurismo que subjaz à sua temática das paixões, do prazer e do amor, com um cepticismo moderado do tipo do de La Mothe Le Vayer, herdado de Montaigne, ponto de partida de todos os avanços filosóficos do século XVII francês, particularmente dos do *libertinage érudit* descrito por René Pintard, com projecções mais radicalmente libertinas a partir de 1660, manifestas em *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, de 1665<sup>4</sup>.

Trezentos anos de leituras de Molière não chegaram para descobrir a aurora da contradição na crítica que se fundamenta numa razão que Marinho qualificará de « excessivamente cerebrina » (Marinho, 1972: 105)<sup>5</sup>, própria de uma cultura europeia de « delírio explicativo » que anula « o que é implícito e inexplicável »<sup>6</sup> (Marinho, 1994: 325), na herança já anterior ao Iluminismo de desvinculação da vida e o do pensamento, alheia às sombras. José Marinho salienta que « os leitores e os críticos menores buscam em todos os pensadores uma certeza só existente nos pequenos » (*idem*: 325)<sup>7</sup> e precisa que « criticar é libertar, libertar é dar ao espírito consciência das

---

<sup>4</sup> Vide, neste sentido, o polémico artigo de Antony Mckenna, «Molière et l'imposture devote». (Mckenna, 2002: 27-57)

<sup>5</sup> E acrescenta: « Triunfou já antes do Iluminismo, e particularmente com a forma enciclopedista que mais ostensivamente assumiu, a orientação que desvincula a vida e o pensamento da sua razão de ser. A razão de ser depende agora da razão de conhecer (...) Qual a situação espiritual dos nossos dias perante essa ainda tão próxima disjunção dos caminhos do homem e da razão humana? » (Marinho, 1972: 98)

<sup>6</sup> Adiante, continuará: « Se nos perguntarem por que motivo todo o crítico é um espírito medíocre a boa resposta será talvez que toda a mediocridade é crise entre a falsa consciência de ignorar e a vã ciência. » (Marinho, 1994: 353)

<sup>7</sup> « A autêntica certeza não disfarça as trevas ou a penumbra. (...) A clareza é estéril e nefasta aos caminhos subtis da verdade senão supõe um dom subtil e raro: aquela claridade estelar que vem a espaços

suas supremas possibilidades ». Ora, depois do historicismo mais ou menos biografista que perseguia a intenção do autor numa coerência epocal de regularidade e de sentido que Molière realizaria, mesmo sacrificando áreas obscurecidas, porquanto irregulares, René Bray (1954) vem, demolir esta busca de continuidade para evidenciar um quotidiano de sobrevivência artística difícilíssima com o dramaturgo, director de troupe, actor tentando responder aos caprichos de um rei absoluto, encenando uma estética da *commedia dell'arte* e da *commedia sostenuta*, *comédie-ballet* e da *comédie plénière* naturalmente fragmentada. Antony Mckenna propõe, a partir do que designa de arte da mistura sobejamente estudada desde os anos 60 até aos anos 90 por nomes incontornáveis como Gérard Defaux, Gabriel Conesa, Georges Forestier, Patrick Dandrey, Claude Bourqui, sentidos de proximidade entre comédias diversas que devem ser captadas a uma distância que Mckenna regula de um modo curioso: *ni trop près, ni trop loin*<sup>8</sup> (Mckenna, 2002b: 28-29). Esta distância permitiria uma unidade de sentido, não alheia às circunstâncias históricas de produção textual, que articularia peças cruciais de Molière, como as da trilogia *Le Tartuffe*, *Dom Juan* e *Le Misanthrope* em torno da impostura e da falsidade, assumindo como que uma reescrita permanente das suas personagens que refere à grande, única comédia que o dramaturgo fragmenta só aparentemente em múltiplas tentativas, ainda que magistrais.

Neste quadro, a epígrafe de *L'Avare*, que José Marinho integra em *Teoria do Ser e da Verdade*, transparece uma leitura de continuidade filosófica interior à comédia, extensível à globalidade do Teatro de Jean-Baptiste Poquelin, ao mesmo tempo que esclarece o particular discurso do filósofo português, neste capítulo e no conjunto do seu pensamento: « Mais vous ne sauriez avoir Tout, et vous êtes toute raison »<sup>9</sup>

Será curioso notar que aquilo que Valère diz realmente na cena V do Acto I é diverso do que Marinho recria na sua memória de texto intensamente conhecido, isto é,

---

do profundo espírito e que se chama lucidez. » (Marinho, 1994: 202). « Mas aqui, como sempre, se substitui a actividade autêntica, quando não é atingida, a sua própria caricatura. (...) ». (*idem*: 172).

<sup>8</sup> Concordamos com as opções críticas na sensatez das consequências da tradição que Antony Mckenna infere, sendo que lança pistas fundamentais para a investigação futura de Molière, mas divergimos da sua aplicação à análise da trilogia cómica no que se nos afigura ainda coerência excessiva de construção crítica.

<sup>9</sup> Inéditos de José Marinho, da futura edição do vol. VI de *Teoria do Ser e da Verdade*

apropriado e já seu: « Valère: Non, mais vous ne sauriez avoir tort, et vous êtes toute raison »<sup>10</sup> (Molière, 1962: 437).

No fundo, a versão do filósofo referindo as limitações da razão em quem a encarna, por excelência, converge com a de Molière que, formulando-a na antítese do certo e do errado artificialmente superada por uma personagem negativa, reflecte sobre a imperfeição presunçosa do ser, essencialmente distinta de uma ética da relatividade projectada no humilde e humilhado Sosie de *Amphitryon* que confessa cumprir a sua natureza de homem, fazendo ora o bem, ora o mal. Em termos de expressão, a simétrica e normativa oposição linguística de *avoir raison* ou *avoir tort* é superada pela superlativa formulação de quem é, e já não simplesmente tem, a razão, culminando no máximo da razão absoluta que exerce e tiraniza. José Marinho comuta esta apesar de tudo simetria, ainda que extremada, numa mais inesperada justaposição do concreto e do abstracto significada por « tudo » que patrimonialmente um avaro obsessivamente persegue, quando esse património, na comédia de Molière, se converte em objecto amoroso, personificadamente querido, cuidado, causa de ciúme, desespero de paixão num momento não correspondida. O *tout* de Marinho, que se sobrepõe ao *tort* de Molière, manifesta, portanto, a compreensão inteira de *L'Avare* no diálogo com a sua própria filosofia, sendo que esta parece esclarecer uma comédia prestigiada por uma crítica que nem por isso a aprofunda para além da nobre herança plautina que se edifica em longos, mais sérios cinco actos, unicamente traídos por uma prosa que o Classicismo ajuizou de indigno de tal monumento<sup>11</sup>. Todo o capítulo III (Parte II/Do Decisivo na Cisão) de *Teoria do Ser e da Verdade* se harmoniza com os *Aforismos* na angular definição de « pensamento e inteligência, juízo e razão, conceito e compreensão »<sup>12</sup> contra todas as convenções deles e todas as suas vogas, aproximando, com uma estranha segurança de precisão, o que não podendo ser precisado se erige, todavia, certo na energia caudalosa da frase, fruto desse movimento anafórico e da sua música, concretizando a sua escuta da intuição, « saber lento e longo ». Livre – palavra até

---

<sup>10</sup> Segundo a edição de 1669. A edição de 1682 não regista qualquer variante nesta fala, assim como a de 1734, de acordo com o estudo feito por Georges Couton.

<sup>11</sup> Neste particular, a epígrafe de Marinho parece-me dispor em corpo de verso o que Molière oferece em prosa, não para corrigir aquilo que teria sido entendido como uma insuficiência clássica, mas, até pelo contrário, para evidenciar a força poética da prosa de Molière, em que, de resto, a palavra «raison», multiplicada noutras suas derivadas, se constitui em autêntico *leitmotiv* da composição dramática.

<sup>12</sup> Inéditos de José Marinho, da futura edição do vol. VI de *Teoria do Ser e da Verdade*

socialmente nada vaga, aqui – de toda a instituição da sabedoria, o filósofo avança na lâmina da intuição, « guarda-se, porém cuidadosamente de exagerar »<sup>13</sup>, até à revelação discursivamente expressa no contraste da iluminação e da sua ausência, entre olhos que vêem e outros que não vêem. O seu paradoxo encontra-se no « ponto de encontro e articulação »<sup>14</sup>, descrito no estilo de uma mecânica estelar, em que vemos tudo renovando-se, como se se tratasse de uma anunciação que evitamos, sempre regressando a ela por ser verdade, irrecusável, mas vã ou incerta para « o critério da lógica mais restrita »<sup>15</sup>. Mais do que considerar aqui o significado marinhiano da cisão, exigência que transcende o nosso âmbito, importará esclarecer a missão tradutora do discurso, assumida por José Marinho, esclarecedora da sua escrita enquanto consciência em marcha em que a sua sintaxe explode da mesma pólvora da sua metáfora:

(...) Não há, porém, aceitar para o pensamento a lei de expressão e do estreito discorrer. Este linear suceder de palavras está para o pensamento secreto, como o preparar, no sorriso da ilimitada alma e o revelar no andar do imenso corpo. (...)<sup>16</sup>

Acerca « Do Logos e da Liberdade », Marinho não se poupa desconforto, ainda, na denúncia dos « religiosos degenerados e/dos/políticos apressados », de todos os que « amam ainda no mundo a guerra e a vitória »<sup>17</sup>, para assumir a mesma relação da palavra para o silêncio, do pensamento para o inconcebível, o sentido no limite da impossibilidade, víscera extrema do verbo audível que a compreensão diminui contra a liberdade, intuitivamente sustentada.

Praticamente quatro anos antes de morrer, quando Molière actor já emprestava a sua tosse pulmonar à personagem de Harpagon, assim mais caracterizadamente decadente, depois do combate sobre o seu *Tartuffe* que o sujeitara à violência e insulto dos devotos da Companhia do Santíssimo Sacramento de Paris, templo da Contra-Reforma, depois da ainda polémica de *Dom Juan* que lhe valera ser apelidado de diabo ou do sorriso amargo e até hoje quase enigmático de *Le Misanthrope*, criada a obra-prima de *Amphitryon* e a encomenda fácil de *Georges Dandin*, um *valet*, afinal falso valet, identifica estrategicamente o homem « de todos os humanos o humano menos

---

<sup>13</sup> Inéditos de José Marinho, da futura edição do vol. VI de *Teoria do Ser e da Verdade*

<sup>14</sup> *Id.*

<sup>15</sup> *Id.*

<sup>16</sup> *Id.*

<sup>17</sup> *Id.*

humano »<sup>18</sup> com a razão, no sentido de um dia conseguir desposar a sua filha. Razão que, logo no início do *Discours de la Méthode*, Descartes define como « la puissance de bien juger et distinguer le vrai d’avec le faux qui est proprement ce qu’on nomme le bon sens ou la raison » (Descartes, 2000: 73), convergindo com Boileau que na sua Sat. II faz coincidir *bon sens* com a « raison », tão fantasmaticamente considerada no mágico desenvolvimento do dia que doma as sombras de uma noite em que o poeta incauto se afoga, segundo a sua afinal tensa (mas não suficientemente) *Art Poétique*<sup>19</sup>. Razão que antifrasticamente significa a loucura do humano que se exacerba, como a prosa se afigura aqui o reverso da poesia, coincidindo, no fundo, com ela, tornada impossível pela essencial desarmonia do universo desta comédia. Caberá a uma organização sistematicamente irónica do discurso, em que sempre se diz o contrário do que se crê, não tanto para comunicar, dado que a tirania<sup>20</sup> não dialoga, mas salvar os pobres humanos da violência física e moral que, em *L’Avare*, culmina na impossibilidade de dote, imperativo de cumprimento amoroso. Assim, Valère, bom burguês disfarçado de criado que se integra, enamorado, na família cuja filha salvou de um naufrágio – como a salvará do absoluto naufrágio de viver sem amor, ao recuperar o património familiar com o reencontro fársico, final, com o pai que é o inverso do avarento –, transparece a Élise o reverso do seu procedimento para atacar a maldade, frequentemente o amor-próprio, por excelência, dos homens:

(...) La sincérité souffre un peu au métier que je fais ; mais quand on a besoin des hommes, il faut bien s’ajuster à eux ; et puisqu’on ne saurait les gagner que par-là, ce n’est pas la faute de ceux qui flattent, mais de ceux qui veulent être flattés. (...) Et il y a de certains esprits qu’il ne faut prendre qu’en biaisant des tempéraments ennemis de toute résistance, des naturels rétifs (...). C’est pour ne point l’aigrir, et pour en venir mieux à bout. Heurter de front ses sentiments

---

<sup>18</sup> La Flèche, verdadeiro criado, dirá a Frosine: « Je suis votre valet, et tu ne connais pas encore le seigneur Harpagon. Le seigneur Harpagon est de tous les humains l’humain le moins humain, le mortel de tous les mortels le plus dur et le plus serré. » (Molière, 1962: 218) « Le seigneur Harpagon est de tous les mortels le plus dur et le plus serré. (...) Il n’est rien de plus sec et de plus aride que ses bonnes grâces et ses caresses; en un mot, il aime l’argent, plus que réputation, qu’honneur et que vertu ; (...) » (Molière, 1962: 219)

<sup>19</sup> « Il est certains esprits dont les sombres pensées sont d’un nuage épais toujours embarrassées (...) jour de la raison ne le saurait percer ; avant donc que d’écrire, apprenez à penser. » (Boileau, 1985: 242)

<sup>20</sup> « Cléante : (...) nous le quitterons là tous deux et nous nous affranchirons de cette tyrannie où nous tient depuis si longtemps son avarice insupportable. » A tirania do pai conhece, nesta mesma cena, o reverso da figura materna, morta, que os libertaria desta « sècheresse étrange où l’on nous fait languir » (Molière, 1962: 178).

est le moyen de tout gâter ; et il y a de certains esprits qu'il ne faut prendre qu'en biaisant, des tempéraments ennemis de toute résistance, des naturels rétifs, que la vérité fait cabrer, qui toujours se roidissent contre le droit chemin de la raison, et qu'on ne mène qu'en tournant où l'on veut les conduire. (Molière, 1962: 193)

Invertido o discurso, anulada a verdadeira comunicação para manter a comunicação, não se podendo dizer que é destituída de sentido a linguagem, já que ela se desdobra nas ironias de outros sentidos e sobretudo da inversão do sentido, adquirindo, portanto, uma potência acrescida, resta avaliar a conduta humana pelas acções, como argutamente se alarma a jovem apaixonada que relaciona a hipocrisia quotidiana do amante com a possibilidade de mentira da sua intensa galanteria<sup>21</sup>. Se ela raciocina, mostrando a prudência a que se obriga historicamente a condição feminina e a virtude cristã, Cléante vive a « doce violência de um terno amor » com a consciência racional de quem a designa pelo discurso de louca « folle ardeur, aveuglement de notre passion, l'emportement de la jeunesse, les précipices fâcheux, mon amour ne veut rien écouter » (*idem*: 179), em contraponto com as « lumières de leur prudence » (*idem*: 182). La Flèche, o verdadeiro criado, será impedido pelo avarento de *raisonner* dizendo a verdade<sup>22</sup> – « La peste soit de l'avarice et des avaricieux » –, assim como Maître Jacques, o cocheiro ou cozinheiro em função da necessidade, exclamará em simetria perfeita de construção dramática, já no Acto III « Peste soit de la sincérité! C'est un mauvais métier. Désormais, j'y renonce, et je ne veux plus dire vrai. » (*idem*: 235), radicando a directa sinceridade nos humildes, que são batidos pelos poderosos, se remetem ao silêncio, mas detêm a mais funda verdade da mais inteira Natureza. Na boca do cocheiro se revela certamente a mais perigosa verdade desta comédia, a que denuncia, na metáfora do jejum a que os pobres cavalos do avarento são sujeitos, o radicalismo contra-reformista da Companhia do Santíssimo Sacramento de Paris que atinge com as suas penitências a própria sobrevivência da comédia e a humanidade que reduz a seres descarnados: « (...) mais vous leur faites observer des jeûnes si austères,

---

<sup>21</sup> « (...) Tous les hommes sont semblables par les paroles, et ce n'est que les actions qui les découvrent différents. » (*idem* : 192) (Aqui se evidencia o poder da linguagem que pode matar : a galanteria pode dar lugar à « froideur criminelle » dos homens, depois de conseguirem conquistar as mulheres; os homens rogam às mulheres que não os assassinem – « Ne m'assassinez point, je vous prie » – com « les sensibles coups d'un soupçon outrageux », isto é, a sua recusa. Também Cléante falará, dos « fâcheux sentiments d'un rigoureux honneur et d'une scrupuleuse bienséance. » (*idem* : 244)

<sup>22</sup> « Tu fais le raisonneur. Je te bataillerai de ce raisonnement –ci par les oreilles. (Il lève la main pour lui donner un soufflet.) Sors d'ici, encore une fois. » (Molière, 1962: 198-199)

que ce ne sont plus rien que des idées ou des fantômes, des façons de chevaux. » (*idem*: 231)

Deste modo, o próprio dramaturgo ilustra a forma enfiada, que Valère explicita, de atingir indirectamente a verdade, junto de um público iniciado de libertinos que imediatamente reconheceria a piscadela de olho transgressora na complexa comunicação teatral, paradigmaticamente veiculada, no Teatro de Molière, por diversas metáforas do proselitismo, de que a medicina é a mais famosa. Depois da condenação à morte de Théophile de Viau, os libertinos recolhem-se na duplicidade necessária de uma vida em sociedade de acordo com os costumes e de uma intimidade vivida ao seu gosto, *intra ut licet, foris ut mores*, conforme Dom Juan na sua invertida conversão anuncia, princípio paradoxalmente seguido e contrariado por um dos maiores comediógrafos de todos os tempos que se recolhe na máscara da metáfora, mas avançando talvez ainda mais poderosamente através dela, apesar de ela ser lida pelos censores, próximos, nesta capacidade de decifração, dos libertinos. Mais óbvia, a ironia, que inverte a realidade no discurso ao ponto da razão, senso comum mínimo, se afigurar extravagância, extremiza-se num ponto em que o estridentemente cómico já coincide com o dilacerantemente trágico para denegrir a juventude apaixonada a favor da decrepitude da velhice, ataque que Molière nunca perdoa no seu Teatro. José Marinho está nos mesmos « *verdadeiros amantes / que / reencontram a deusa radiosa de mil sóis e múltiplos nomes* » nos instantes rituais dramáticos da vida, concepção, nascimento e morte, no véu da palavra tradutora, já mais alma sua do que simplesmente a sua máscara. Invertido o certo e o errado, não podendo a razão nunca situar-se do lado totalitário, Molière recusa, assim, intrinsecamente o próprio totalitarismo da razão, livre das regras da Academia, mundo, em que libertou o Classicismo, senhor da « razão da razão do espírito ».

## **Bibliografia**

BLOCH, Olivier (2000). *Molière / Philosophie*. Paris: Albin Michel.

BLOCH Olivier (2002). « Littérature, théâtre et philosophie : retours sur Molière », *Lettres de Versailles*, pp.71-77. Ed. Cristina Marinho. Porto : Faculdade de Letras / Núcleo de Estudos Literários.

BLOCH, Olivier (2009). *Molière : comique et communication*. Paris: Le Temps des Cerises.

BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas (1985). *Satires, Epîtres, Art Poétique*, Paris: Gallimard.

BRAY, René (1954). *Molière, homme de théâtre*. Paris: Mercure de France.

DESCARTES, René (2000). *Discours de la Méthode*. Paris: GF Flammarion.

MARINHO, José (1965). « Aforismos sobre Teatro e Drama Oculto ». In: *Espiral*, n<sup>os</sup> 6-7.

MARINHO, José (1972). *Filosofia ensino ou iniciação?* Lisboa: Instituto Gulbenkian da Ciência.

MARINHO José (1994). *Aforismos sobre o que mais importa*. Ed. de Jorge Croce Rivera. Lisboa: Imprensa Nacional Casa Moeda.

MARINHO, José (2003). *Nova Interpretação do Sebastianismo e outros textos*. Ed. Jorge Croce Rivera. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

MARINHO, José (2009). *Teoria do Ser e da Verdade*. Tomo I. Ed. Jorge Croce Rivera. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

MCKENNA, Antony (2002a). « Les manuscrits philosophiques clandestins à l'Âge Classique: bilan et perspectives de recherche. ». In : *Lettres de Versailles*, pp. 11-26. Ed.: Cristina Marinho. Porto : Faculdade de Letras/Núcleo de Estudos Literários.

MCKENNA, Antony (2002b). « Molière et l'imposture dévote », *Lettres de Versailles*, pp. 27-57. Ed. Cristina Marinho. Porto: Faculdade de Letras / Núcleo de Estudos Literários.

MCKENNA, Antony (2005). *Molière dramaturge libertin*. Col. Essais. Paris: Champions Classiques.

MOLIÈRE (1962), *Œuvres Complètes*, Paris: Seuil.

MOLIÈRE (2010). *Œuvres Complètes*. Tomes I et II. Ed. dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui. Paris: La Pléiade.

## EN TRANSIT.

### Aliocha<sup>1</sup> : de l'exil à la médiation interculturelle par le biais de la poésie<sup>2</sup>

Maria Teresa Duarte Leão Moreira

Faculté des Lettres de l'Université de Porto - FLUP

maitedlm@sapo.pt

#### Résumé

Aliocha, le narrateur, est un adulte d'origine russe exilé en France. Il a été élevé dans la culture française que lui a transmise celle qu'il croyait être sa grand-mère, Charlotte, elle-même exilée en Russie. C'est au travers des mémoires de celle-ci, des livres et d'autres souvenirs contenus dans sa valise que le narrateur « apprend » la France. Les souvenirs permettent un constant va-et-vient entre l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte d'Aliocha tout en proposant des images de la Russie et d'une France que le narrateur ne reconnaîtra pas lorsqu'il s'y rendra. Quel que soit son lieu de résidence, il vivra toujours entre deux langues, entre deux visions du monde et entre deux identités qu'il lui faut constamment traduire. Riche de l'héritage culturel de Charlotte et traducteur privilégié, Aliocha se réfugie dans l'écriture et le bonheur de la médiation culturelle.

**Mots-clés** : traducteur, identité, héritage culturel, littérature, écrivain

#### Abstract

Aliocha, the narrator, is a Russian adult exiled in France. He was raised in the French culture, transmitted to him by his grandmother, Charlotte, herself exiled in Russia. It is through her memories, books and other souvenirs contained in her coffer that the narrator "learns" what France is. Those memories allow a constant flow between Aliocha's childhood, adolescence and adulthood, offering us images of Russia and a France the narrator won't recognize when getting there. He will always live, whatever its location, between two languages, between two worldviews and two identities that he constantly needs to translate. Rich in his grandmother's cultural heritage and a privileged translator, Aliocha refugees himself in writing and in the happiness of the cultural mediation.

**Keywords** : translator, identity, cultural heritage, literature, writer

---

<sup>1</sup> Aliocha est le personnage principal du livre *Le testament français* d'Andreï Makine

<sup>2</sup> Cet article résulte d'un travail de recherche réalisé dans le cadre du cours « Francophonie et Mondialisation » sous la direction du Professeur Cristina Alexandra Monteiro Marinho Pinto Ribeiro. Je la remercie vivement de m'avoir encouragée à pousser la recherche toujours un peu plus loin.

*Pour savoir qui l'on est, il faut aller sur l'autre rive.*  
(Apud Falot, 2007)<sup>3</sup>

Après quelques années de galère, l'écrivain Andreï Makine s'est vu attribuer, en 1995, trois prix littéraires pour son quatrième roman, *Le testament français*, publié la même année. Il s'agissait du Goncourt, du Goncourt des Lycéens et du Médicis. Ce quatrième livre, qui a donc remporté un énorme succès et a propulsé l'aventure de Makine comme écrivain de niveau international, a également contribué à créer une certaine image de l'auteur qui, depuis, lui colle à la peau. Cette image, véhiculée par les médias, est présente tant chez le lecteur commun que chez les critiques littéraires. L'auteur, peu enclin à parler de sa vie personnelle, mise sur l'ambiguïté de ses réponses se jouant ainsi des interlocuteurs qui persistent à vouloir la rattacher directement à ses œuvres. Au sujet des écrivains, il dit :

Ils doivent être astucieux et aller à la télévision, recevoir les journalistes, pour leur expliquer qu'il ne faut rien simplifier mais briser images et clichés. Les écrivains doivent avoir la possibilité de pousser leurs coups de gueule. C'est très important. A la télévision, je retourne toujours les arguments des journalistes contre eux-mêmes. (Tallon, 2002)

Cet auteur russe d'expression française, ayant un caractère fort, est né en 1957 à Krasnoïarsk en Sibérie. Il a fait des études en philologie qui, selon la tradition allemande, comportaient entre autres l'étude des lettres, de la philosophie et de son histoire, de la linguistique et de la théorie des langues. Ensuite, il a enseigné la philologie à l'Institut Pédagogique de Novgorod et a collaboré à la revue russe *Littérature moderne à l'étranger*. Pour des raisons professionnelles, il a énormément voyagé dans le cadre de la coopération en Afghanistan, au Yémen, en Somalie, en Angola, en Europe Occidentale et en Australie. Lors d'un voyage en France, en 1987, il choisit d'y rester, clandestinement, finissant par obtenir le statut privilégié de réfugié politique. À Paris, il a subsisté en donnant quelques cours particuliers de russe puis en enseignant, pendant un certain temps, la civilisation russe à l'Institut d'Études Politiques.

---

<sup>3</sup> A propos de *L'Amour de loin* de Kaija Saariaho créé à partir d'un livret dont l'auteur est Amin Maalouf, Jessica Falot écrit que ce conte explore « un espace onirique ambigu : ce lieu critique entre absence et présence, entre Orient et Occident, où la relation amoureuse fantasmée se précise à mesure que l'être aimé se rapproche. Dans cet espace entre deux mondes, le personnage du pèlerin joue alors le rôle crucial du passeur. (...) il transmet aux amants les pensées fluctuantes que chacun nourrit pour l'autre par-delà les mers. »

Bien que dominant parfaitement la langue française, cet écrivain a vu ses manuscrits en langue française rejetés par les éditeurs. Il est intéressant de noter, dans le cadre d'études sur la francophonie et sur la traduction, que Makine avoue dans sa biographie avoir eu besoin d'affirmer à son éditeur que son livre *La fille d'un héros de l'Union soviétique* avait été écrit en russe alors qu'il l'avait écrit directement en français. Ainsi, il dut traduire son propre texte en russe afin de pouvoir présenter les deux versions à son éditeur. La première édition de ce livre a donc été publiée sous le nom fictif d'un traducteur inexistant. Malgré ce départ difficile, on peut dire que l'intégration de ce russe est réussie puisque, outre le succès que remporte chacune de ses publications depuis sa consécration parisienne en 1995, il réside toujours en France vingt-quatre ans après son arrivée. Il accorde de fréquents entretiens à la presse et est souvent invité par les radios ou les télévisions nationales françaises.

Cet important écrivain du paysage littéraire contemporain a vu l'ensemble de son œuvre récompensé en 2005 par la Fondation Prince Pierre de Monaco. *Le testament français* a, quand à lui, remporté, au niveau international, le Prix Eeva Joenpelto en Finlande en 1998.

L'auteur, qui domine parfaitement l'art de la narration, révèle dans ce livre une grande connaissance des littératures russe et française, de l'histoire mondiale et de la nature humaine. Dans *Le testament français*, Makine se livre également à un travail de réflexion littéraire et poétique. Par exemple, il fait dire à son narrateur : « la vraie littérature était cette magie dont un mot, une strophe, un verset nous transportait dans un éternel instant de beauté ». (Makine, 1995 : 324).

La formation universitaire de l'auteur le sert certainement dans la construction du texte, dans la création de ses personnages et au niveau du regard que ceux-ci portent sur le monde littéraire et le monde de l'édition. Ainsi, Aliocha se plaint lui aussi d'avoir eu à recourir à la tromperie à Paris : « Dans un geste de désespoir, j'avais inventé un traducteur (...) ma malédiction franco-russe était toujours là ». (*idem* : 313).

La double culture de l'auteur, que l'on retrouve d'ailleurs chez le narrateur et protagoniste du livre en étude, permet un aiguisement des sens et une acuité de la perception intellectuelle qui le rend sensible non seulement aux questions sociales, morales et politiques des deux pays en question, mais aussi aux problèmes liés aux langues. En effet, s'il considère la langue comme un moyen de communication, il la considère aussi comme un moyen d'identification puisqu'elle reproduit une culture et l'imaginaire de chacun. Amin Maalouf dit que « la langue a vocation à demeurer le pivot de l'identité culturelle, et la diversité linguistique le pivot de toute diversité ». (Maalouf, 2001 : 153-154). Cette sensibilité présente

chez l'auteur, certainement innée avant d'être développée, nourrit également le personnage et narrateur qu'est Aliocha dans son rôle de traducteur et de révélateur.

Dans *Le Testament français*, encensé par la critique et couronné par les prix littéraires, l'auteur, également traducteur, révèle le grand soin esthétique qu'il apporte à la création littéraire et poétique. Il prête ces mêmes qualités à Aliocha amené, très tôt, au plaisir de l'analyse des langues russe et française par Charlotte. Ainsi, un jour, elle recopie et lui fait lire

deux traductions différentes d'un sonnet de Baudelaire (...) À mon avis, l'un comme l'autre simplifient Baudelaire. Car, tu comprends, dans son sonnet, ce « ce soir chaud d'automne » c'est un moment très particulier, oui, en plein automne, soudain, telle une grâce, ce soir chaud, unique, une parenthèse de lumière au milieu des pluies et misères de la vie. Dans leurs traductions, ils ont trahi l'idée de Baudelaire : « un soir d'automne », « un soir d'été », c'est plat, c'est sans âme. Tandis que chez lui, cet instant rend possible la magie (Makine, 1995 : 281-285).

Aliocha, qui avait déjà eu droit au « miracle qui [lui] avait démontré la toute-puissance de la parole poétique. (...) le style. » (*idem* : 164-165), dira un peu plus loin : « elle avait parlé en français. Elle aurait pu parler en russe. Cela n'aurait rien enlevé à l'instant recréé. Donc, il existait une sorte de langue intermédiaire. Une langue universelle ! » (Makine, 1995 : 279). Et, c'est cette langue universelle qu'est la poésie qu'il importe de conserver dans la traduction littéraire et poétique.

À la recherche de ses racines, à la fois identitaires et justificatives de ce qu'il est devenu, ce narrateur homodiégétique conduit le lecteur à travers un voyage qui débute vers la fin du XIXe siècle. Ensemble, ils parcourent le XXe siècle et revisitent les grands événements historiques de la Russie et de la France. Ainsi, tantôt en compagnie de Charlotte, tantôt en compagnie d'Aliocha, des personnages forts, au destin exceptionnel, qui se mettent en relief en côtoyant des personnages plus ordinaires, le lecteur traverse des situations historiques réelles ou fictionnelles, créées ou recrées mais toujours interprétées à partir des souvenirs surgissant intacts de la mémoire ou transfigurés par la souffrance qui s'y est accolée au fil du temps. Aliocha s'implique dans les descriptions et, en y joignant des images de la nature, provoque de grands effets sensoriels. Un bel exemple en est la description de Charlotte, un jour d'été, au bord d'une rivière, où il observe que « les contours se perdaient imperceptiblement dans la luminosité de l'air, ses yeux, à la manière d'une aquarelle, se confondaient avec l'éclat chaud du ciel, le geste de ses doigts qui tournaient les pages se tissait dans l'ondoiement des longs rameaux des saules » (*idem* : 273).

Aliocha a appris la langue française avec sa grand-mère. Les récits de celle-ci et les livres dont il se nourrissait au cours de longues soirées d'été passées à ses pieds ont contribué à la construction, dans son imagination, de ce qu'il définit comme « La France de notre grand-mère (...) une Atlantide brumeuse » (*idem* : 29). De plus, il perçoit l'admiration certaine que ses proches vouent à Charlotte, la sage Française qui avait choisi leur pays pour y vivre et qui semblait si bien s'y être adaptée. Pour Nina Nazarova la « fusion de Charlotte avec la nature sert d'explication à sa sagesse, à sa force, à sa vieillesse gracieuse » (Nazarova, 2005 : 118). La nature lui renverrait son amour en lui venant en aide dans les moments les plus périlleux de son existence, comme par exemple « le salut miraculeux de Charlotte dans le désert » (*ibidem*).

Plus tard, à l'école, Aliocha sera confronté à une autre vision du monde, de la Russie, de la France et même à une « autre langue française ». Quand, bien plus tard, après de nombreux voyages professionnels et une collaboration radiophonique à des « émissions dissidentes et subversives » (Makine, 1995 : 297), Aliocha arrive en France, il se trouvera face à la réalité d'un pays qu'il croyait connaître mais qu'il ne reconnaît pas. Il y vit des moments difficiles « pendant de longs mois de misère et d'errances » (*idem* : 311). Ses ressources épuisées, il sera même contraint à habiter dans un caveau au cimetière du Père Lachaise. « Cette niche funéraire (...) un chez-moi » (*idem* : 303) dit le narrateur montrant bien son besoin d'un ancrage et de repères. Écrivain à la recherche d'un éditeur, le narrateur rencontre des difficultés et finit par échafauder « une mystification littéraire pure et simple. Car ces livres avaient été écrits directement en français et refusés par les éditeurs : j'étais 'un drôle de Russe qui se mettait à écrire en français'. Dans un geste de désespoir, j'avais inventé alors un traducteur<sup>4</sup> » (*idem* : 313).

Les critiques s'interrogent souvent sur la personnalité de Makine, sur son amour pour le pays qui l'a vu naître et pour celui qui l'a accueilli, ainsi que pour leurs langues respectives. Après une lecture attentive de l'œuvre, il ne fait aucun doute que Makine est amoureux des deux pays, des deux langues et de l'écriture. À une question sur la raison qui l'a poussé à devenir écrivain, Makine répond comme s'il s'agissait d'une vocation :

Quelque chose d'inné est en nous. Sans doute, certaines choses dorment et se réveillent dès notre naissance, peut-être même avant la parole. C'est pourquoi la parole est souvent très importante. Avec elle naît une vision. Car l'écriture ne se résume pas seulement à des mots, au style, ni même à l'enchaînement des phrases : c'est surtout une vision. On écrit avec les yeux, pas avec la plume. Avec la plume, vous écrivez de jolis romans, vous faites de belles phrases « à la française » mais

---

<sup>4</sup> Makine a procédé de même pour la première publication de *La fille d'un héros de l'Union soviétique*.

elles manqueront de vision. Je souhaite prendre toute ma place, et continuer à pouvoir, en parlant avec vous, transmettre des messages. S'ils tombent dans le cœur d'une seule personne, j'en suis heureux (Tallon, 2002).

Cette réponse est en harmonie avec le portrait humaniste que le narrateur fait de sa grand-mère quand, parlant d'un ivrogne qui fait fuir les babouchkas, il nous dit : « Ma grand-mère répondait à son salut et même échangeait avec Gavriylitch quelques propos non dépourvus d'arrière-pensées éducatives. » (Makine, 1995 : 36). De la même façon, Makine dit dans son livre *Cette France qu'on oublie d'aimer* : « Ces drames-là ne sont-ils pas suffisants pour que la France revienne à elle, reprenne ses esprits, se rappelle ses fondamentaux historiques, civilisationnels, humanistes ? Et qu'elle sache les défendre ! » (Makine, 2005 : 103).

C'est ce même but que poursuit Aliocha, qui, voulant devenir écrivain, choisit d'écrire en français, la langue qui, depuis son enfance, le nourrit d'une certaine vision du monde. Il veut faire mémoire des valeurs transmises par Charlotte. Les valeurs issues de la Révolution Française. Il veut également faire mémoire de tous les martyrs anonymes des guerres et des régimes politiques. Il ressent le besoin « de transmettre des messages ». C'est en français qu'Aliocha écrira car c'est la langue dans laquelle il est possible de tout dire. C'est, pour lui, la langue des grandes valeurs universelles.

La grande culture dont témoignent les citations de nombreux grands noms français et russes, le rappel de moments et de personnages historiques et la perception, par le lecteur attentif, de la présence d'une importante et complexe intertextualité, révèle le grand amour biculturel de l'auteur. Les épitaphes, ainsi que les titres évocateurs des livres d'où elles sont retirées, démontrent bien cet amour tout en donnant le ton du roman. La première de Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, rappelle avec une profonde émotion, conservée bien vive tout au long de ce roman, la survie de la France. La deuxième, de Joseph De Maistre, *Les soirées de Saint-Petersbourg*, semble suggérer que l'on ne demande que ce que l'on connaît, que l'on ne part en quête que de ce que l'on peut nommer, tout comme Aliocha dans sa quête affective, langagière et culturelle. La troisième d'Alphonse Daudet, *Trente ans à Paris*, signifie sans doute que Makine, bien qu'appréciant la correction d'expression d'un texte, n'aimerait pas devoir soumettre un raisonnement et une expression qu'il veut libres à des règles froides et strictes, dictées par des académiciens médaillés et distants dans leur pose artificielle, – comme sur le cliché avec les effigies des médailles obtenues par le photographe, de l'arrière-grand-père du narrateur « vieillard dont la barbe blanche est divisée en deux tresses rigides, semblables aux défenses d'un morse » (Makine, 1995 : 23).

Vers la fin du récit, c'est en tant qu'écrivain russe devenu célèbre qu'Aliocha, réconcilié avec lui-même et les diverses identités qui font de lui un être entier et unique, nous raconte la découverte de sa vocation d'écrivain et la mort de Charlotte. Tout étonné de son retour à la vie après sa descente aux enfers, il remarque, dans une ville des bords de la Garonne « ce rayonnement au fond de la librairie : 'La littérature de l'Europe de l'Est'. Mes premiers livres y étaient, serrés, à m'en donner un vertige mégalomane, entre ceux de Lermontov et de Nabokov » (*idem* : 313). Cette remarque que l'auteur place dans la bouche d'Aliocha est très intéressante dans le contexte – du futur – Manifeste pour une Littérature-Monde<sup>5</sup>.

La construction de ce roman s'appuie sur de nombreux voyages dans le temps, sur des mises en abyme et des parallélismes. C'est par le récit de ses séjours en Sibérie, en compagnie de sa sœur, que commence l'aventure d'Aliocha. C'était le temps des vacances à Saranza, auprès de leur grand-mère Charlotte, qui est ici une allégorie de la France. C'est là que le narrateur a commencé à percevoir sa double identité : « Nous nous secouâmes en essayant de comprendre où nous étions. Ici ? Là-bas ? (...) Non, ce n'était pas la première fois que nous remarquions ce dédoublement dans notre vie » (*idem* : 32-33). Charlotte aime leur parler de sa vie, de ses lectures de livres français et russes qu'elle analyse en comparant les originaux et les différentes traductions. Tout au long de leurs séjours, elle évoque, en détail, les paysages, les monuments et les édifices de cette autre vie, qu'enchantés, ils écoutent et font revivre.

Dans la deuxième partie, cette Atlantide est mise à mal par la confrontation identitaire qu'Aliocha vit pendant l'adolescence lors de son immersion scolaire et sociale. Là, l'identité russe se forge une place et provoque des questionnements : « Donc, je voyais autrement! Était-ce un avantage ou un handicap? (...) Je crus pouvoir expliquer cette double vision par mes deux langues » (*idem* : 67). Puis, la conscience de « l'instant », qui est en lui et que certains mots ont le pouvoir de convoquer, naît chez Aliocha. Après avoir « rendu relatif tout ce qui [les] entourait » (*idem* : 69), cet « instant » lui permettait l'évasion et le refuge dans une autre identité. Les *flashbacks* permettent au lecteur de découvrir le passé du narrateur qui persiste dans son désir de nous présenter et de nous faire aimer Charlotte. Elle aussi a eu l'occasion de constater, lors de sa longue marche à travers la Russie, « qu'une nouvelle langue était en train de naître dans ce pays. Une langue qu'elle ne connaissait pas » (*idem* : 94) et avec laquelle elle ne s'identifiait pas. Ensuite, le narrateur nous fait découvrir la phase de rejet de cette greffe française qui, faisant place à « [l]a Russie, [qui] tel un ours après un long hiver, se réveillait en moi » (*idem* : 204), le pousse à s'intégrer de plus en plus dans la réalité sociale

---

<sup>5</sup> Le manifeste *Pour une littérature-monde en français* a été publié dans Le Monde du 16 mars 2007. Il défendait le concept de littérature-monde au détriment du concept de littérature francophone. Quarante-quatre écrivains l'ont signé, parmi lesquels Michel de Bris.

et culturelle qui l'entoure. Simultanément, il découvre sa capacité de conteur et même de jongleur : « Je remarquai assez rapidement qu'il fallait assaisonner mes récits français selon le goût de mes interlocuteurs » (*idem* : 224). Ainsi, il commence à traduire comme l'entend Benjamin Walter pour qui « une bonne traduction ne vise (...) pas à faire passer le sens d'une œuvre en l'adaptant avec habileté aux contraintes de la langue d'arrivée : elle bouscule au contraire cette langue d'arrivée pour 'la soumettre à la puissante action de la langue étrangère' » (*apud* Besson, 2005 : 43).

Ce roman, qui évolue entre tendresse et rudesse, a une structure circulaire qui permet au lecteur de se sentir intégré dans l'histoire contée. Les nombreuses boucles ouvertes se referment et donnent au lecteur, compagnon et témoin de voyage, une place confortable de confident intime. Ainsi, l'histoire commence par l'Atlantide française de Charlotte et se referme à Paris où, à la fin du roman, le narrateur devenu adulte, après des voyages sans but, perdu et malade, ne reprend goût à la vie qu'après la découverte d'une plaque « Crue. Janvier 1910 » (Makine, 1995 : 29 et 307). Cette découverte détermine la naissance du rêve de faire revenir Charlotte à Paris. Il s'imagine l'emmenant visiter tous les lieux du passé, ces lieux qu'il a connus à travers les souvenirs égrainés par sa grand-mère, dans la chaleur des soirs d'été passés sur le balcon. Aliocha s'adonne avec plaisir à la décoration d'un appartement pour accueillir Charlotte. Il trouve chez un antiquaire une lampe de table et imagine « le visage de Charlotte dans la lumière de son abat-jour » (*idem* : 329) tel qu'il s'en souvient sur le balcon de l'appartement de Saranza, sous la « lampe à l'abat-jour turquoise » (*idem* : 28). Le « sac du Pont-Neuf » (*idem* : 22) qui contenait des petits cailloux dont un « Bayonne » (*idem* : 21), apparaît dès le premier chapitre et réapparaît à la fin du roman, alors que le narrateur longe l'océan en direction de Biarritz. Cette longue marche pour retrouver la « ville dont une infime parcelle était égarée quelque part au fin fond des steppes russes » (*idem* : 315) rappelle les marches entreprises autrefois, par Charlotte, à travers la Russie et referme une autre boucle. La boucle ouverte dès le début du récit avec son premier souvenir d'enfance se referme dans une phrase très révélatrice de ses sentiments envers cette France qui ne correspond à celle qu'il avait imaginé mais qu'il accepte : « Les fils de la Vierge, argentés et légers dans mon illusion française, n'étaient que quelques rangées de barbelés neufs » (*idem* : 20 et 340). La réponse à la question « Qui c'est, cette femme ? » (*idem* : 18), posée par le narrateur, encore enfant, intrigué par l'image d'une jeune femme inconnue portant un bébé dans les bras qu'il vient de découvrir sur une photo jaunie, ne sera donnée qu'à la fin du roman lors de la lecture de la lettre que Charlotte lui a écrit avant sa mort : « Cette femme (...) était ta mère » (*idem* : 340). Dans le dernier paragraphe du livre, Aliocha contemple, tout

en marchant, le visage de sa mère sur la photo léguée par Charlotte. Il y retrouve le sourire qu'il décrit dès le premier paragraphe du livre et qu'il aurait pu nommer « féminité ». La transfiguration perceptible sur le visage de la jeune femme est le résultat de la formule magique de Charlotte « petite pomme » (*idem* : 340). C'est ainsi qu'il retrouve « ce qui donnait à ses traits une lointaine ressemblance avec les personnages des albums » (*ibidem*) de sa famille adoptive. Enfin, la dernière phrase du livre « Seuls me manquaient encore les mots qui pouvaient le dire » (*idem* : 343) laisse entendre qu'au moment où se termine ce récit, lui, Aliocha, le petit garçon avide d'histoires et de rêve devenu par la force de son étude « dans la multitude des livres (...) que je dévorais depuis le début de ma réclusion d'écrivain » (*idem* : 324) et de son travail comme « jongleur de mots » (*idem* : 226), a finalement trouvé les mots qui disent. De plus, elle fait un écho parfait à la première phrase du livre où il ne pouvait que deviner cette « féminité », brillance d'une « étincelle du rayonnement »<sup>6</sup> de la France, emportée en Sibérie par Charlotte.

Makine écrit en français, langue à propos de laquelle il fait dire à son héros « cette langue d'étonnement par excellence » (*idem* : 272). C'est sa langue de cœur, mais il ne renie pas pour autant son identité russe. Le narrateur du roman *Le testament français* est un adulte qui, tout au long du récit, nous entraîne dans un constant va-et-vient de voyages, imaginaires ou non, entre la France et la Russie. Ceux-ci seront, dans un premier temps, faits par procuration, à travers le travail de mémoire de celle qu'il croit être sa grand-mère et d'autres proches, puis transmis par des récits où s'exerce l'imagination des auditeurs et, ici, plus spécialement, celle d'Aliocha. Ces souvenirs d'enfant, puis d'adolescent, vont nous guider à travers la Russie, l'Union soviétique et la France. Tous ces voyages créent chez le lecteur une perception presque intime des séquelles que les événements historiques tels que les guerres et les régimes totalitaires ont laissé sur tous, entraînant différentes opinions par rapport à la vérité de ces événements. Cependant, et bien que le lecteur puisse reconnaître de nombreuses références géographiques et historiques qui contribuent à la forte impression laissée par la lecture, ce qui émerge de ce récit ne prétend certainement pas être une vérité historique puisque telle n'est pas la fonction d'un roman.

Par contre, ce que ce roman peut prétendre donner au lecteur, c'est une certaine vision des valeurs universelles qui passe par celles des pays en question. D'autre part, l'auteur d'un roman est libre d'adopter les personnages qu'il choisit de mettre en scène. Donc, ici, et bien qu'Aliocha présente beaucoup de ressemblances avec Makine et qu'il fasse le récit, à la

---

<sup>6</sup> Cf. *Le Testament français*, une page du livre, presque centrale, où Aliocha affirme son orgueil pour « avoir fait briller une étincelle de ce rayonnement qu'irradiait la patrie de Charlotte ». (Makine, 1995 : 165)

première personne, d'une narration à laquelle il appartient, ce récit doit être compris comme une fiction.

Le ton que le narrateur prête à son récit est grave, sérieux, et invite le lecteur à une réflexion tant sur les faits historiques, qu'il peut éventuellement reconnaître, que sur les faits sociaux actuels. Le narrateur les désigne au travers d'une sensibilité biculturelle qui se traduit en droiture. Pour raconter ces événements, l'écrivain a recours à un langage tendre, délicatement amoureux et respectueux des peuples en cause. D'autre part, recourant à des effets de style, il mélange des faits historiques réels ou réorganisés avec de petites histoires privées, colorées par les regards émerveillés que le narrateur adulte projette dans son regard d'enfant. De la même façon, il mélange des personnages au destin exceptionnel avec des personnages ordinaires comme par exemple Charlotte et Avdotia, la vendeuse de lait.

Le grand voyage en quête d'identité commence dès le début du récit par l'invitation au voyage adressée implicitement par le narrateur au lecteur. Le récit commence par « [e]ncore enfant, je devinais que ce sourire très singulier représentait pour chaque femme une étrange petite victoire » (*idem* : 15), faisant ainsi comprendre au lecteur que le « je » narrateur est déjà adulte. Un adulte qui, au travers d'un regard riche des expériences de son âge et de la vie menée, prête à l'enfant la capacité d'imaginer les pensées et de créer, chez le lecteur, un certain suspens et l'expectative nécessaire pour retenir son attention. Dès la seconde phrase, l'auteur donne à son récit une valeur universelle car ce n'est pas un cas particulier qui l'intéresse mais la revanche de l'homme « sur la rareté des choses belles et vraies dans ce monde » (*idem* : 15). Puis, l'intérêt du lecteur est immédiatement orienté vers les questions du langage et les possibilités offertes par celui-ci : « Si j'avais su le dire (...) Mais ma langue était alors trop concrète » (*ibidem*). De quelle langue s'agit-il ? Du langage de l'enfant ? De la langue russe ? De la langue française ? Le narrateur semble, dès ce moment, vouloir placer ce récit sous l'effet d'une référence culturelle autre indiquant le fait que le bilinguisme avec l'apport, dans ce cas, de la langue française, est un enrichissement culturel capable de produire des images de différentes sensibilités. Ainsi « ces mystérieuses syllabes françaises 'pe-tite-pomme' dont peu connaissaient le sens » (*ibidem*) sont capables de créer de la « féminité » (*ibidem*), et « ce fuyant sortilège français » (*idem* : 16) est capable de faire apparaître « l'ombre d'une douceur lointaine et rêveuse » (*ibidem*) même dans un cadre de vie que l'on devine rude.

Aliocha introduit le lecteur dans une enfance dorée où tout est empreint d'une grande douceur et de beauté, depuis l'entente entre le frère et la sœur jusqu'à leur patiente grand-mère qui était à leurs « yeux une sorte de divinité juste et bienveillante » (*idem* : 21) très liée,

dans leur esprit, à la France. Source constante d'étonnement et d'admiration « notre grand-mère était cette femme qui pouvait parler tranquillement avec Gavriilytch » (*idem* : 41) et qui était capable de jouer avec les mots afin qu'ils puissent révéler toute leur force évocatrice comme le jour où elle « nous avait dit avec un clin d'œil, en parlant de notre cinéma 'Cette église décapitée' et nous avons vu s'élever, au-dessus, de la bâtisse trapue (dont le passé nous était inconnu), la silhouette élancée d'un bulbe doré et d'une croix » (*ibidem*).

Revenons au choix de la langue française comme moyen d'expression pour le travail d'écriture. Makine dit que la langue est

une condensation de soi dans laquelle on ne s'appartient plus tout à fait. Pour cette raison, écrire est une vocation, au sens du mot latin « vox ». La voix vous guide. Beaucoup d'éléments mystiques, irraisonnés, irréfléchis, inconscients non clarifiés psychologiquement, interviennent dans l'acte de l'écriture (...) Quand on entre dans un sujet, on devient autre. (Tallon, 2002)

Ainsi, Makine reconnaît qu'un écrivain écrit avec tout son potentiel acquis. C'est en langue française et à partir des grands auteurs, essentiellement du siècle des Lumières, qui ont nourri l'imaginaire de l'auteur comme du narrateur et de beaucoup d'autres Russes, notamment de l'élite intellectuelle, que les valeurs civilisatrices telles l'égalité entre les hommes, la tolérance, le pluralisme des langues et des cultures, la démocratie et la paix se sont imposées ainsi qu'un certain art de vivre, le fameux esprit français.

Autour de la langue française il y a comme une aura de civilisation idéale. D'après Irène Sokologorsky,

au XVIIIe siècle les aristocrates adoptent le français jusqu'à vouloir ignorer la langue russe (...) C'est ainsi, d'ailleurs, que certains objets culturels fondateurs de l'identité russe se trouvent être l'œuvre de Français (...) Tout au long du XIXe siècle (...) les relations entre les deux pays restent fortes. Les voyageurs russes fréquentent avec assiduité la France et prennent part à sa vie culturelle. (Sokologorsky, 2000 : 15)

Aliocha définit la France « comme un pays livresque par essence, un pays composé de mots, dont les fleuves ruisselaient comme des strophes, dont les femmes pleuraient en alexandrins et les hommes s'affrontaient en sirventès » (Makine, 1995 : 324). La langue maternelle d'Aliocha est, comme celle de Makine, le russe. Enfin, pour Aliocha comme pour Makine, la deuxième langue est apprise avec et par amour. Pour le premier, il y a un apprentissage associé « à la fée bienveillante » (*idem* : 26). C'est la langue du merveilleux, la

langue de « la légende familiale » (*idem* : 27) et la langue « grand-maternelle » (*ibidem*). Pour le deuxième, c'est également une langue choisie qu'il décide d'approfondir en l'étudiant et en en faisant son métier.

D'un autre côté, l'expression que Brina Svit, écrivain slovène, met dans la bouche de la narratrice de *Moreno* peut également s'ajuster à Makine et à son œuvre :

Il y a un attrait aussi dans le fait d'écrire dans une langue qui n'est pas la sienne. On mise sur sa vulnérabilité, on expose ses faiblesses, on enlève le vernis. C'est une façon de dire : voilà ce que je peux faire. Je n'ai pas de papier cadeau, je n'ai que des cadeaux (...) écrire, c'est se montrer, se faire voir, faire apparaître son propre visage auprès de l'autre (...). Si je suis en train d'écrire en français, ça doit être aussi parce que je veux montrer mon vrai visage, celui d'aujourd'hui, celui qui a changé, qui est peut-être même en train de changer. (Brina, 2003 : 63)

Au fil du temps, porté par son instinct, l'homme a évolué, améliorant ce qu'il possédait, outils ou alimentation, recherchant d'abord la sécurité et le confort. Puis, l'évolution a continué par un désir, inné à l'Homme, de se dépasser toujours et d'aller un peu plus loin dans la connaissance de ce qui l'entoure et avec quoi il peut interagir. L'écrivain, tout comme le traducteur, dans son rôle d'interprète et de passeur, n'échappe pas à ce désir. Ainsi, ajoutant à son inspiration son *ingenium* riche de tous ses savoirs, il travaille pour construire un texte qui doit « suggérer » quelque chose de nouveau à un lecteur toujours en quête de réponses.

*Le testament français* présente des personnages qui, à l'image de ceux de ses autres romans, ont les caractéristiques de l'auteur lui-même. Il n'y a en cela rien d'étonnant. L'auteur les a construits avec sa personnalité, son identité complète qui est, d'abord, le résultat de tout ce qu'on lui a raconté, de ce qu'il a découvert, observé, appris, désiré, rêvé et éprouvé au long de toute sa vie, dans les deux pays. À cela, il faut ajouter la double vision que le diplôme d'études françaises obtenu en Russie lui a donné en l'obligeant forcément à une confrontation entre le monde dans lequel il vivait et le monde, décalé, que lui a offert la littérature française. Puis, à ce mélange déjà assez détonnant, il faut ajouter l'effet de l'imagination au travail.

C'est cet espace immatériel qui est la somme de deux langues et des deux mondes qui y sont reflétés et qu'il décrit comme une séquence d'instantanés qui « liés (...) formaient un univers singulier, avec son propre rythme, son air et son soleil particuliers. Une autre planète presque » (Makine, 1995 : 289) que le narrateur, Aliocha, en quête d'une identité, choisit pour s'exposer dans toute son intimité. Ainsi, il se dévoile comme un exilé, tantôt français, tantôt russe, condamné « à vivre dans un pénible entre-deux-mondes (...) un étrange mutant (...) dont (...) la greffe française (...) scindait la réalité en deux » (*idem* : 248-249), car ces deux

mondes se retrouvent et se confrontent constamment. Cependant, il reconnaît que ce qui paraît d'abord une faiblesse est, en fait, une grande richesse qui permet de prendre de la distance et lui donne à voir, dans la vie, des facettes et des nuances qui restent imperceptibles aux autres. C'est Charlotte qui lui a « transmis cette sensibilité française – la sienne » (*idem* : 249), qui reprend le dessus quand il décide d'écrire « non pas seulement pour retrouver cette vie essentielle mais aussi pour la recréer » (*idem* : 309). Makine conduit ici, dans ce roman écrit en 1995, par le biais de la poésie d'Aliocha, une habile réflexion en faveur de la diversité culturelle qui alimente, aujourd'hui, tant de débats. Aliocha décide même qu'il est, finalement, dans une situation extrême, donc idéale, pour écrire, et reconnaît toute la force inspiratrice et créatrice de Charlotte, alias la France, quand il dit que « [c]'est probablement son halo qui venait de me réveiller » (*idem* : 310). Charlotte fait, ici, l'office des muses d'Hésiode « Vivant dans le passé de Charlotte, il me semblait pourtant n'avoir jamais ressenti aussi intensément le présent ! » (*idem* : 313). Dans ce travail d'approche à Charlotte, travail méticuleux qui interprète toutes les nuances, Aliocha est proche de Steiner : « Ce qui m'intéresse, c'est 'l'interprétation' en ce qu'elle donne à la parole une vie qui déborde l'instant et le lieu où elle a été prononcée ou transcrite » (Steiner, 1998 : 64).

Cette nouvelle vie d'Aliocha, alors que physiquement et moralement il se sent au plus mal, n'est redevable qu'à un effet de consonance établi à travers le temps et les cultures. Au cours d'une marche désespérée, à la fin d'une nuit d'insomnie, il se retrouve face à une plaque : « Crue. Janvier 1910 ». Cela suffit pour parcourir tout un siècle de souvenirs. Il comprend qu'il est temps de revivre et d'immortaliser ces récits oraux, ceux de Charlotte et ceux qu'il entendait chez ses parents, « cette vie qui se révélait maintenant essentielle. Il fallait, par un travail silencieux de mémoire, apprendre les gammes de ces instants. Apprendre à préserver leur éternité dans la routine des gestes quotidiens, dans la torpeur des mots banals. Vivre conscient de cette éternité » (Makine, 1995 : 309). Steiner écrit : « Sans l'invention féconde de l'histoire, sans la vie ininterrompue d'un passé élu, nous ne sommes plus que des spectres sans épaisseur. (...) nous n'avons de civilisation que parce que nous avons appris à traduire hors de l'instant » (Steiner, 1998 : 67).

Tout au long de la dernière partie du livre, Aliocha, puisant dans ses souvenirs, retrouve les couleurs de la vie. Ainsi, en s'appuyant sur la vie « passée », il crée la vie présente qui lui permet d'envisager et de rêver une vie future. Il a trouvé une identité, son identité, reliée par de multiples fils aux couleurs et aux sons de la nature ou de la civilisation, par des consonances telles que

le ciel gris et violet encore orageux, le crissement des voitures sur l'asphalte humide, l'exubérance fraîche des marronniers, le rouge des stores du restaurant de l'autre côté de la place (...) Et moi, vingt ans après, moi, qui vient de reconnaître cette gamme de couleurs et de revivre le vertige de l'instant retrouvé (Makine, 1995 : 291),

en fait, les couleurs et les sensations enregistrées un soir d'orage et de voyage sauvage, en train, à travers la steppe russe avec Charlotte.

Quand le narrateur prend conscience que « l'Atlantide de Charlotte » (*idem* : 308) lui a permis, depuis son enfance, d'« entrevoir (...) cette mystérieuse consonance des instants éternels [et qu'à son] (...) insu, ils traçaient, depuis, comme une autre vie, invisible, inavouable, à côté » (*ibidem*) de la sienne, il en reconnaît, soudain, toute l'importance et va, par besoin de résilience mais aussi par désir d'honorer Charlotte, celle qui a su l'emplir de l'esprit français et l'a ainsi rendu capable d'accéder à un autre degré de sensibilité, de devenir écrivain. C'est la douce France de son enfance qu'il veut retrouver « je rêvais d'un livre qui pourrait par sa beauté refaire le monde » (*idem* : 324).

Finalement, il comprend que, de la même façon que le « menuisier façonnant, à longueur de jours, des pieds de chaises ou rabotant des planches » (*idem* : 308) ne s'aperçoit pas « que les dentelles des copeaux forment sur le sol un bel ornement scintillant de résine, attirant par sa transparence claire, aujourd'hui, le rayon du soleil qui perce à travers une étroite fenêtre encombrée d'outils, demain – le reflet bleuté de la neige » (*idem* : 309) et balaie les déchets à la fin de la journée, lui, Aliocha, n'a pas utilisé ce riche potentiel hérité de Charlotte, autrement dit, de la France. Il en a même eu honte de ce capital qui a ainsi failli disparaître à jamais. Donc, ici aussi, ce roman est d'actualité dans le contexte de l'utilisation quelquefois abusive d'une super-langue qui, si l'on n'y prend garde, peut être un danger pour la diversité linguistique et donc culturelle.

Il faut qu'il enregistre ces fils de vie, lui l'exilé apparemment sans liens identitaires. Il faut qu'il retrouve et qu'il lègue, pour l'éternité, l'écho des instants présents trouvés dans les récits que Charlotte lui faisait et qui étaient le reflet d'une vie vécue et rêvée dans l'amour et la douleur « une pénétrante harmonie du visible qui, une fois révélée par le poète, devenait éternelle » (*idem* : 165).

Aliocha va, donc, enregistrer ses « Notes » et va écrire par désir de retrouver la magie, voulant en faire mémoire, en témoignant dans le désir de « nos agarrarmos à palavra como único esconjuro contra o esquecimento, de contar, de nomear os factos gloriosos ou insignificantes » (Sepúlveda, 2007 : 8) et il va, aussi, écrire pour retrouver une source de vie

et, simultanément, « fazer da vida um método de resistência contra o olvido, porque, como notou Guimarães Rosa, narrar é resistir. » (*ibidem*).

Écrire par nécessité de trouver un refuge en ayant « a certeza de que a palavra escrita é o maior e o mais invulnerável dos refúgios, porque as suas pedras são ligadas pela argamassa da memória » (*idem* : 7), qui est un refuge identitaire où chacun peut retrouver sa propre valeur tant dans la course que dans la remise du flambeau.

Plein d'espérance et croyant Charlotte en vie, Aliocha va puiser dans le passé pour construire le présent et imaginer le futur. En fait, Charlotte n'était plus de ce monde mais la magie était revenue grâce aux mémoires de cet exilé fatigué du vagabondage et en « défaillance sentimentale » (Makine, 1995 : 299).

À Paris, la réflexion provoquée par « le temps des préparatifs, mais surtout des longues conversations silencieuses avec Charlotte » (*idem* : 319) le conduit à faire la résilience, c'est-à-dire à vivre une expression libératrice afin de dépasser les divers traumatismes et de retrouver un regain de vie. C'est ce qu'il nomme « l'ivresse de la parole libérée » (*idem* : 338).

Tu te souviens, en automne, nous avons vu un vol d'oiseaux migrateurs ? – Oui, ils ont survolé la cour et puis ils ont disparu. – C'est ça, mais ils continuent à voler, quelque part, dans les pays lointains, seulement nous, avec notre vue trop faible, nous ne pouvons pas les voir. Il en est de même pour ceux qui meurent (*idem* : 314).

C'est certainement une belle explication pour un enfant qui perçoit l'irréparable perte de la mort et le fait que celle-ci puisse entraîner, dans son sillage, des êtres de tout âge et remettre en question « l'univers tout entier » (*ibidem*). Mais, ne s'agit-il pas également d'un testament ? N'est-ce pas un héritage ? C'est certainement un legs identitaire. C'est un don, riche et capable de consoler un esprit chagriné et réutilisable à volonté. C'est le don d'un instant éternel qui provoquera de douces et mystérieuses consonances, donnera vie à ce qui n'était que souvenir, une nouvelle définition aux mots prononcés, et ramènera la couleur d'un autre ciel. C'est un don capable de créer et de recréer des images, des histoires et de la magie tout comme le contenu de la valise que Charlotte a trainée tout au long de sa vie. Un don qui prétend unir les instants et les êtres dans le malheur comme dans le bonheur. C'est une fenêtre ouverte sur la vie. C'est un livre ouvert par un lecteur avide de libérer et de donner vie aux mots figés.

Une autre boucle se referme avec « un petit paquet (...) elle vous a transmis votre testament (...) héritage » (*idem* : 334) qui fait ici écho à « ce trésor caché (...) la valise » (*idem* : 30). La valise, les deux langues, les souvenirs, sacs ou cailloux, photos ou coupures de

journaux, secrets qui se dévoilent doucement, livres ou chansons, images, couleurs, sons, sensations, tout cela faisait partie de Charlotte qui connaissait l'art de chanter la vie, à partir de sa poésie intérieure. C'était ça l'héritage français de Charlotte. Une contribution à son identité. Pas l'identité publique ou administrative, ni l'identité de son voisinage pour qui elle était « Choura » (*idem* : 34), celle qui était différente, mais sur qui l'on pouvait compter et avec qui Advotia « la laitière prostrée dans son bienheureux oubli (...) pouvait se permettre un tel abandon (...) Car elle était sûre de ne pas être rabrouée, ni mal jugée » (*idem* : 34-35), mais l'identité de cœur, précieusement construite et alimentée au long de toute la vie. L'identité qui lui donnait la force intérieure, la volonté de vivre et de résister en lui donnant l'aura dont parle le narrateur. Elle était différente des autres babouchkas. Elle avait des connaissances sur un autre monde où elle pouvait se réfugier, des connaissances qui lui permettaient de porter un regard compréhensif, tolérant et patient sur ce et ceux qui l'entouraient. Riche de la magie française, elle avait créé une terre d'asile pour l'exilée qu'elle a été toute sa vie. « Saranza : figée à la bordure des steppes dans un étonnement profond devant l'infini qui s'ouvrait à ses portes » (*idem* : 37-38) lui permettait de vivre en syntonie avec son infinitude à elle. Aliocha, qui prenait définitivement conscience de cette infinitude en lui, allait maintenant – comme faisant un parallèle à Charlotte – marcher « pendant deux jours ou peut-être plus, en pressant derrière ces vallonnements recouverts de pins, l'éternelle attente de l'océan » (*idem* : 312-313).

*Le testament français* est une longue réflexion sur la langue, les mots, leur force évocatrice, créative et transformative ainsi que sur l'identité de l'être qui est plurielle. « Charlotte se disait qu'une nouvelle langue était en train de naître dans ce pays (...) tout dans ce monde, pourtant si familier, allait prendre un autre nom, on allait appliquer à chaque objet, à chaque être une étiquette différente » (*idem* : 94). Oui, ces noms, des étiquettes qui, alliées à la mémoire, sont capables de faire surgir la vie et les personnages qui la traversent, qu'ils soient présents sur cette terre ou déjà ailleurs. Par leur évocation, les espaces se retrouvent remplis de leur présence et de leurs valeurs. Ainsi, « la chambre de Charlotte » (*idem* : 341) qui n'avait, pourtant, jamais été habitée par elle, physiquement, « ne paraissait plus inhabitée » (*ibidem*). Les objets qui avaient été achetés par Aliocha sous l'influence de « la consonance des instants éternels » (*idem* : 308) et dans l'illusion de la compagnie de Charlotte avaient gagné un nouveau statut, celui de « souvenirs de Charlotte ». Des souvenirs si emplis de vie qu'Aliocha voudra même garder un souvenir de cet immatériel passage de Charlotte par Paris : « je saisis un vieux volume » (*idem* : 341).

Les mots mais aussi les photos, monuments de mémoires, qu'Aliocha découvre, contemple et traduit en des *ekphraseis* capables de nous donner à voir son état émotionnel. C'est le cas, par exemple, de la photo de la jeune femme en *chapka* qui dans « ce passé familial (...) avait l'air d'une intruse » (*idem* : 18). Photo qui reviendra à la fin du roman, comme encadrant celui-ci et dévoilant un nouveau pan de l'identité d'Aliocha. « La femme en veste ouatée » (*idem* : 342) y gagne un nouveau statut, celui de mère, entrant définitivement dans la famille. D'ailleurs, Aliocha, contemplant la photo, remarque que sa vraie mère avait, elle aussi, prononcé « quelques secondes avant que le flash ne (...) [l']aveugle » (*idem* : 15) la formule magique de Charlotte « *petite pomme* » prouvant qu'un peu de cette France libératrice que Charlotte a transmise à Aliocha s'était déjà introduite dans ce goulag où il est né portant l'espoir et faisant croire « que la vie à venir serait tissée uniquement de ces instants de grâce... » (*idem* : 16)

De la mémoire des événements, des souvenirs, des mots qui les disent, des sentiments éprouvés et des sensations vécues, le narrateur se fait une fête dans le dernier chapitre de ce livre :

Me souvenant de cette vigne, je ressentis une douleur à peine supportable et, en même temps, une joie profonde. Une joie qui m'avait paru d'abord honteuse. Charlotte était morte (...) Mais la joie l'emportait. Elle avait sa source dans cet instant vécu au milieu d'une clairière, dans le souffle du vent des steppes, dans le silence serein de cette femme se tenant devant quatre arbustes sous les feuilles desquels je devinais maintenant les jeunes grappes. (*ibidem*).

Par ce « je devinais maintenant les jeunes grappes » (*ibidem*) alors qu'il sait pertinemment qu'à la place de la vigne on a construit un stade, Aliocha montre que le pouvoir des souvenirs est tel que même si cet instant éternel qui voyage à travers le temps et l'espace s'est un jour figé, accueilli, il sera capable de se remettre à vivre et à créer à son tour : « Ce n'était pas un souvenir, mais la vie elle-même. Non, je ne revivais pas, je vivais » (*idem* : 307). Cette réflexion d'Aliocha, déjà écrivain, rejoint certainement ce que dit Steiner : « Sans interprétation, au sens foisonnant et pourtant unique du terme générique, il n'est point de culture mais un silence qui va s'épaississant derrière nous. » (Steiner, 1998 : 67). Peut-être peut-on voir, ici encore, un message de Makine signifiant que la création littéraire contemporaine sera d'autant plus riche qu'il y aura une connaissance de l'histoire, des auteurs plus anciens et de la culture en général, tant de la part de l'auteur que du lecteur et, ainsi donc, du traducteur, simultanément lecteur et écrivain. Plus loin, comme renforcement de cette idée, « [c]'étaient ces paysages d'autrefois qui apportaient un relief tout singulier à ce pan de ciel

entre les grappes d'aiguilles, à cette clairière illuminée par le couchant comme une coulée d'ambre » (Makine, 1995 : 313).

*Douce France* est une chanson de Charles Trenet qui pourrait être, pour Aliocha, une façon de résumer toute la force qu'il attribue aux mots, à la littérature, à la poésie et aux souvenirs, surtout si l'on sait que cette chanson est devenue, sous l'occupation nazie, un hymne de résistance :

Il revient à ma mémoire/Des souvenirs familiers/Je revois ma blouse noire/Lorsque j'étais écolier  
Sur le chemin de l'école/Je chantais à pleine voix/Des romances sans paroles/Vieilles chansons  
d'autrefois  
Douce France/Cher pays de mon enfance/Bercée de tendres insouciances/Je t'ai gardée dans mon  
cœur. (...)  
Oui, je t'aime/Et je te donne ce poème/Oui, je t'aime/Dans la joie ou la douleur.

Ces vers pourraient résumer les sentiments d'Aliocha à la fin du livre et son amour évident pour Charlotte, qui était son image de la France. L'une et l'autre disparues et, cependant, chacune d'elles, retrouvée, avait par sa « présence dans ces rues assoupies (...) l'évidence, discrète et spontanée, de la vie même » (*idem* : 342).

*Le testament français* est un hymne de résistance et un éloge aux nuances et à la mémoire qu'elles transportent. Aliocha, écrivain, s'assume entre deux langues, entre deux mondes et également comme celui qui redonne vie en interprétant et en réintégrant, donnant une continuité aux valeurs véhiculées par Charlotte. Par ces réflexions – « Je pensais aux 'Notes' (...) ce soir ou demain (...) j'ajouterais ce nouveau fragment qui m'était venu à l'esprit cette nuit. » (*idem* : 341) –, il se rapproche de Bassnett qui souligne que « [a] tradução constitui, portanto, uma actividade muito especial, porque permite que um texto continue a sua vida num outro contexto, além de que o texto traduzido se torna num original devido à continuação da sua existência nesse novo contexto » (Bassnet, 2001 : 301-302).

## Bibliographie

BASSNET, Susan (2001). « Da literatura comparada aos estudos de tradução ». Trad. : de João Ferreira Duarte. In : *Floresta Encantada, novos caminhos da literatura comparada*. Org. : Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão. Lisboa : Publicações D. Quixote.

BELLEMARE-PAGE, Stéphanie (2006). *La littérature au temps de la post-mémoire : écriture et résilience chez Andreï Makine*. Études littéraires, vol. 38, n° 1, p. 49-56

<<http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2006/v38/n1/014821ar.html>> [consulté le 03/V/2010]

BESSION, Jean-Louis (2005). « Pour une poétique de la traduction théâtrale ». In : *Cadernos de Literatura Comparada*, 12/13, pp. 37-47. Porto : Edições Afrontamento/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

BRINA, Svit (2003). *Moreno*. Paris : Gallimard

CLÉMENT, Lucile Murielle (2008). *Andreï Makine. Présence de l'absence : une poétique de l'art*. Thèse de Doctorat présentée en soutenance à la Faculté des Sciences humaines, en vue du Diplôme de Doctorat de l'Université d'Amsterdam

<<http://www.these.muriellelucieclement.com/>> [consulté le 17/IV/2010]

DOMENACH, Jean-Marie (1995). *Le crépuscule de la culture française*. Paris : Plon.

FALOT, Jessica. (2007) *La plume francophone*, <<http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-5490122.html>> [consulté le 20/IV/2010]

MAALOUF, Amin (1998). *Les identités meurtrières*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle.

MAKINE, Andreï (1995). *Le testament français*. Paris : Mercure de France.

NAZAROVA, Nina (2005). *Andreï Makine, deux facettes de son œuvre*. Paris : L'Harmattan.

PARRY, Margaret *et al* (2004). *Andreï Makine : La Rencontre de l'Est et de l'Ouest*. Association Européenne François Mauriac, *Rencontres de la Cerisaie*. Paris : L'Harmattan.

PARRY, Margaret *et al* (2005). *Andreï Makine : Perspectives Russes*. Association Européenne François Mauriac, *Rencontres de la Cerisaie*. Paris : L'Harmattan.

SEPÚLVEDA, Luis (2007). *As rosas de Atacama*. Trad. Pedro Tamen. Porto : Asa.

SOCOLOGORSKY, Irène (2000). « La France et le français dans la culture russe ». In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. n° 52, p. 13-21 ou <<http://www.persee.fr>> [consulté le 11/IV/2010]

STEINER, George (1998). *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*. Traduit de l'original *After Babel, Aspects of language and translation* (1975) par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Albin Michel

TALLON, Jean-Louis. (2002) *Hors Presse*, WebZine Culturel. Bruxelles.  
<<http://pagesperso-orange.fr/erato/horspress/makine.htm>> [consulté le 28/IV/2010]

**Uma leitura de *Vie de Joseph Roulin* e de *Maîtres et Serviteurs*, de Pierre Michon**

Pedro Gonçalves Rodrigues  
Faculdade de Letras da Universidade do Porto  
pedro.goncalvesrodrigues@gmail.com

**Resumo:** O estudo de *Vie de Joseph Roulin* e de *Maîtres et Serviteurs* permite a integração do respectivo autor, Pierre Michon, na literatura moderno-contemporânea, na medida em que ambas as obras exploram e cultivam a aproximação ou diluição de fronteiras entre géneros, uma actividade auto-reflexiva herdada do Nouveau Roman, e o trabalho do romance em parâmetros diferentes dos estabelecidos pela tradição do romance oitocentista. Tratando-se de duas ficções biográficas, ambas realizam uma revisitação e revisão do passado, por meio de quatro pintores célebres, ao mesmo tempo que promovem uma reflexão acerca do acto criador e da realidade sociológica do mundo da arte.

**Palavras-chave:** Pierre Michon – ficção biográfica – literatura francesa contemporânea

**Abstract:** The study of *Vie de Joseph Roulin* and *Maîtres et Serviteurs*, both written by Pierre Michon, will allow the integration of their author into the modern contemporary French literature. Both texts explore the creative potentialities of overstepping or crossing the frontiers between literary genres, the dimension of auto-reflexivity, inherited from the Nouveau Roman, as well as the use of new strategies, different from those established by the tradition of the 19<sup>th</sup> century novel. They are both biographical fictions which make it possible to revise and to revisit the past by introducing four famous painters. Simultaneously, both texts favour the reflection on the act of creating and on the sociology of art.

**Keywords:** Pierre Michon – biographical fiction – contemporary French literature

**Résumé:** L'étude des œuvres *Vie de Joseph Roulin* et *Maîtres et Serviteurs* permet l'intégration de leur auteur, Pierre Michon, dans la littérature moderne contemporaine parce que toutes les deux explorent les potentialités créatives de l'approximation ou dilution des frontières entre genres littéraires, la dimension de l'autoréflexivité, héritage du Nouveau Roman, ainsi que la mise en scène de stratégies romanesques différentes de celles cultivées par la tradition du roman du XIX<sup>ème</sup> siècle. Ce sont donc deux fictions biographiques qui permettent de revoir et de revisiter le passé au moyen de quatre peintres célèbres. En même temps, les deux textes favorisent la réflexion sur l'acte créateur et la réalité sociologique dans le monde des arts.

**Mots clés:** Pierre Michon – fiction biographique – littérature française contemporaine

---

<sup>1</sup> Artigo realizado no acto lectivo de 2010/2011 no âmbito do seminário de Literatura Francesa Contemporânea, da responsabilidade da Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes, e integrado no Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes.

A carreira literária de Pierre Michon, iniciada em 1984 com a publicação de *Vies Minuscules*, faz deste autor, no início do século XXI, um das figuras mais importantes da literatura francesa contemporânea. Vencedor do Grande Prémio do Romance da Academia Francesa em 2009 com a sua obra mais recente – *Les Onze* –, Pierre Michon é pois um dos exemplos de autores franceses, tais como Pascal Quignard, François Bon e Pierre Bergounioux, que desmentem o declínio da literatura francesa contemporânea proclamado por críticos como Pierre Jourde e Jean Bessière (Rakocevic, 2007).

Com efeito, a obra de Pierre Michon não é um mero exercício nostálgico de aproximação ao romance oitocentista, assim como está longe de se incluir no que Dominique Viart designa de “littérature consentante” e “littérature concertante” (Vercier e Viart, 2005: 10-12), isto é, literaturas destinadas ao simples entretenimento do leitor ou exploradoras dos clichés e temas mediáticos do momento. Na verdade, a não submissão às expectativas dos leitores, a preocupação com a escrita enquanto expressão de um estilo próprio, a busca de reflexão aliada à consciência do tempo vivido, a condução do leitor a uma actividade crítica, e a interrogação e expressão das questões do mundo, eis as características que distinguem a literatura com qualidade estética segundo Bruno Vercier e Dominique Viart (*idem*: 12-13). A obra de Pierre Michon integra-se perfeitamente nestes critérios pelas qualidades intrínsecas do próprio texto michoniano.

Simultaneamente, toda a obra do autor inclui-se na literatura moderno-contemporânea porque para além de pertencer, cronologicamente, à contemporaneidade, trata-se de uma produção literária que não ignora o contributo de movimentos e autores anteriores: a herança da Modernidade estética, iniciada no século XIX com a obra de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, e que teve grandes repercussões no século seguinte; as inovações e experiências do Nouveau Roman que marcaram os anos 50 e 60 do século XX.

De facto, o trabalho sobre o romance para lá do cânone oitocentista, as experiências em torno das categorias de espaço, tempo, personagem, narrador, etc., assim como o desenvolvimento de uma dimensão auto-reflexiva, de pensamento sobre a linguagem e a escrita, eis vários dos aspectos do Nouveau Roman, que se constitui como um dos períodos mais importantes da literatura francesa do século XX. Muito marcados pela falência dos ideais humanistas após a Segunda Grande Guerra, e pela

vontade de se distanciarem dos combates ideológicos do pós-guerra (Vercier e Viart, 2005: 16-17), os autores do Nouveau Roman propuseram assim uma completa reformulação da escrita narrativa, libertando-a da estética realista – uma estética inconciliável com uma realidade que se apresentava fragmentada e em crise, impossível de ser representada na literatura nos moldes de linearidade e lógica onisciente características dos autores realistas do século XIX. De facto, a vivência de um tempo em crise de valores e de falta de horizontes, depois de duas guerras mundiais que provaram que a ciência nem sempre conduz o Homem rumo à felicidade e ao bem-estar, é perfeitamente sintetizada por Marie-Claire Bancquart e Pierre Cahné: “un temps incertain de ses fins et de ses valeurs” (1992: 380).

Assim, ao mesmo tempo que o texto literário recorria a novas estratégias e técnicas literárias que exprimissem a desordem do mundo, os autores do Nouveau Roman desenvolveram uma grande actividade de reflexão acerca da própria escrita, distanciando-se da crise e luta ideológica vividas no pós-guerra. Esta dimensão de auto-reflexividade foi talvez um dos contributos mais preciosos deixados pelo Nouveau Roman à literatura pós-anos 80 do século XX, genericamente conhecida pelo seu regresso ao real e ao autor.

Por outro lado, o despojamento da categoria da personagem, o afastamento da realidade empírica, o abdicar da coerência das categorias narrativas, o progressivo extremar de procedimentos literários experimentais, conduziram os leitores do Nouveau Roman a uma situação de maior exigência face a um texto literário destituído da consistência e linearidade do passado. Porém, e precisamente devido a este carácter experimental, o Nouveau Roman começou a incorrer no risco do silenciamento, da incomunicabilidade entre autor e leitor. Esta situação, aliada ao ruir das ideologias políticas a partir de 1968, à suspeita crescente em torno das ciências sociais (Vercier e Viart, 2005: 17), e à consciência do esgotamento da novidade tão procurada pelo cânone modernista (*idem*: 19), conduziram a um retorno aos referentes da realidade empírica, ao renascer do gosto pelo prazer narrativo, à redescoberta do passado literário como expressão da busca de compreensão do presente. É pois sob a égide do regresso ao Real que se desenvolve e expande a literatura francesa contemporânea entre os anos 80 do século XX e o início do século XXI, não para entronizar de novo a tradição romanesca oitocentista mas sim para compreender e questionar o presente (*idem*: 20), e sem nunca abdicar da auto-reflexividade instaurada pelos autores do Nouveau Roman.

Uma outra característica da literatura francesa contemporânea tem sido a da busca do leitor, precisamente no sentido de recuperar a comunicação entre autor e leitor. Um dos exemplos desta prática é a utilização de personagens referenciais, isto é, personagens já conhecidas do leitor que permitem a criação de um laço comunicativo imediato com a obra literária, e por conseguinte com o autor.

Em *Vie de Joseph Roulin* (1988) e em *Maîtres et Serviteurs* (1990) é esta a técnica de captação da atenção do leitor utilizada por Pierre Michon. Por via da ficção em torno de pintores célebres – Van Gogh, Goya, Watteau e Piero della Francesca –, é o passado artístico que é revisitado, mas não no sentido de imitação ou de paródia. Todavia, esta revisitação do passado não é um fim em si mesmo; ela é, em ambas as obras, o veículo de reflexão acerca da Arte, do seu papel no Mundo e da sua dimensão sociológica. Deste modo, sob a aparência da biografia, Pierre Michon confronta o leitor com uma reflexão em torno da realidade da Arte, confirmando uma vez mais aquele que é talvez o melhor papel da Literatura: a possibilidade de dizer e pensar o Mundo.

### *Questionação do género e diluição de fronteiras*

Num primeiro momento será útil determo-nos na construção narrativa de *Vie de Joseph Roulin* assim como de *Maîtres et Serviteurs* de modo a facilitar a compreensão da análise proposta que se seguirá.

O *incipit* de *Vie de Joseph Roulin* contém o eixo de toda a obra, aliás bastante curta e não chegando a perfazer setenta páginas na sua publicação pela editora Verdier:

L'un [Roulin] fut nommé là par la Compagnie des postes, arbitrairement ou selon ses vœux; l'autre [Van Gogh] y vint parce qu'il avait lu des livres; parce que c'était le Sud où il croyait que l'argent était moins rare, les femmes plus clémentes et les ciels excessifs, japonais (Michon 1988: 9).

É precisamente em torno da relação entre o célebre pintor e o seu carteiro que toda a ficção se organiza: partindo da estadia de Van Gogh em Arles (entre 1888 e 1889) e da escolha declarada de Roulin como o ponto de vista privilegiado na percepção do pintor (1988: 11-12), a diegese efectua uma súbita prolepse ao deter-se sobre as cartas de Van Gogh para Roulin, aquando da estadia daquele no hospital psiquiátrico de Saint-Rémy, até à descoberta da morte de Van Gogh por Roulin. Num terceiro momento, a diegese recua de novo no tempo para se debruçar sobre o primeiro encontro

de Roulin com Van Gogh, assim como os quadros que dele e da sua família fez o pintor. Um novo avançar no tempo permite a descoberta de Roulin envelhecido, anos depois da morte do pintor, e que acabará por vender o seu retrato feito por Van Gogh a um negociante de obras de arte vindo de Paris.

*Maîtres et Serviteurs*, embora tratando-se de uma obra mais extensa – cerca de cento e trinta páginas na edição Verdier –, e dividida em três capítulos distintos (cada um devotado a um pintor), apresenta uma construção narrativa semelhante à de *Vie de Joseph Roulin*, isto é, com avanços e recuos no tempo, e sem qualquer pretensão de exaustividade biográfica. O primeiro capítulo, dedicado a Goya, explora a juventude do pintor, a sua busca de aceitação e reconhecimento no mundo das artes, o seu casamento, as suas primeiras encomendas, para culminar na confrontação do jovem Goya com os quadros de Velásquez aquando da sua primeira ida ao Palácio Real de El Pardo, em 1778, para um encontro com o rei Carlos III de Espanha.

Apesar de se manter no século XVIII, a narrativa contida no segundo capítulo decorre em França, em torno da figura de Watteau: o seu desejo por mulheres, o seu aspecto físico, o primeiro encontro com o cura de Nogent (que serve de modelo para o célebre quadro *Pierrot*), duas jovens modelos do pintor para um outro quadro, as últimas semanas de vida do pintor e a sua morte.

O terceiro e último capítulo da obra *Maîtres et Serviteurs* centra-se não no pintor Piero della Francesca mas num seu discípulo, Lorenzo d'Angelo, quase sempre denominado pelo diminutivo Lorentino. Pintor desconhecido e sem talento, Lorentino recebe uma encomenda para um quadro de São Martinho. Após a recordação da perda de uma outra encomenda muitos anos antes e que simboliza a sua derrota no mundo das artes, Lorentino visita o seu mestre Piero della Francesca, constatando a sua dificuldade na pintura em contraste com o génio do mestre. Segue-se uma aparição de São Martinho a Lorentino, a conclusão do quadro, a morte do seu criador e as suposições acerca do destino do quadro.

A breve síntese que se apresentou das duas obras de Pierre Michon em estudo é já reveladora do carácter profundamente inconventional daquelas em relação ao género da biografia.

Na sua obra *La biographie*, Daniel Medelénat propõe a seguinte definição ampla do género biográfico: “« Récit écrit ou oral, en prose, qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique (en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité) »” (1984: 20). Madelénat prossegue acrescentando

que o texto biográfico é pois uma narrativa de natureza referencial e não ficcional, podendo optar, ou não, por uma focalização que privilegie a interioridade e mundividência do biografado (*ibidem*). Ora se os dois textos de Michon são duas narrativas em prosa, seria muito difícil afirmar que ambas estão objectivamente centradas sobre quatro das grandes figuras da História da Arte: nunca a “singularidade da existência individual” ou a “continuidade da personalidade” destes artistas, para utilizar as expressões de Daniel Madelénat, constituem o motor ou sequer o fio condutor dos textos de Michon.

De facto, não são nem a vida nem o contributo excepcional para a Pintura de Goya, Watteau, Van Gogh ou Piero della Francesca que Pierre Michon procura nestes dois textos. Como se pôde ver nas duas sínteses apresentadas, nunca se detém o autor no relato detalhado do percurso vital das suas célebres personagens: em *Vie de Joseph Roulin*, Van Gogh surge apenas perante o leitor durante a sua breve estadia em Arles, na qual ocupava a célebre casa amarela; em *Maîtres et Serviteurs*, o capítulo sobre Goya detém-se em 1778 (e deve notar-se que o pintor espanhol faleceu em 1828); quanto a Watteau, nada de concreto é referido acerca da sua juventude e carreira; finalmente, do próprio Piero della Francesca, exemplo supremo, nada é dado a saber ao leitor, salvo uma única e breve aparição do pintor, envelhecido e cego, num encontro com Lorentino.

Simultaneamente, e tal como sublinha Christine Jérusalem (2002: 94), nunca Pierre Michon efectua qualquer descrição pormenorizada de obras de arte pictórica. A esta ausência de *ekphrasis* acrescenta-se a inexistência de juízos críticos sobre a pintura dos artistas que o autor aborda em *Vie de Joseph Roulin* e *Maîtres et Serviteurs* – um facto constatado por Alain Madeleine-Perdrillat no seu artigo «Pierre Michon et les maîtres anciens»: “Jamais il ne commente ni interprète un tableau” (2002: 39). Logo, não é só a vida na sua totalidade mas também o contributo destes pintores para a História da Arte que Michon não aborda deliberadamente.

De resto, as próprias características tradicionais da biografia, também identificadas por Daniel Madelénat, não são respeitadas por Pierre Michon. Por exemplo, a exigência de rigor científico, de exaustividade e imparcialidade (Madelénat, 1984: 80) estão ausentes dos dois textos de Michon: os factos são seleccionados pelo narrador sem qualquer critério de fidelidade biográfica, o que é admitido, por vezes, pelo próprio autor através do narrador. Eis um exemplo a propósito de Goya: “Et vous dites que je n’ai pas parlé non plus de ce voyage que jeune il fit à Rome, où il eut loisir de tout étudier et assimiler” (1990: 48-49). Neste caso específico, é todo um período

vital para a formação do jovem artista – que jamais seria esquecido por um biógrafo académico ou por um historiador de Arte – que permanece intocado ao longo de todo o capítulo relativo a Francisco Goya em *Maîtres et Serviteurs*.

Também os modos de narração típicos da biografia não se enquadram nas duas ficções de Michon. Daniel Madelénat identifica dois pólos distintos: o do distanciamento, que favorece a biografia analítica, a apresentação rigorosa de factos e das respectivas interpretações possíveis; o da proximidade, a favor da biografia como modelo reduzido da vida do biografado, da representação desta por via de diálogos, de descrições de realidades imediatas e objectivas experienciadas pelo biografado (1984: 149). Ora Pierre Michon não se integra em nenhum destes dois pólos porque não favorece o rigor científico exigido por uma biografia analítica e precisa, ao mesmo tempo que, se apresenta hipóteses acerca das personagens históricas e é capaz de as apresentar ao leitor em cenas do quotidiano, nunca o autor procura a recriação total da vida dos biografados tal como estes a terão vivido.

Aliás, a tradicional submissão, maior ou menor, das biografias à cronologia da vida do biografado (Madelénat, 1984: 152) não é respeitada por Michon, cujos avanços e recuos no tempo, e inúmeras omissões, estão longe de fornecer ao leitor uma visão de conjunto de qualquer uma das vidas dos pintores célebres “biografados” em *Vie de Joseph Roulin* e em *Maîtres et Serviteurs*. Esta circunstância por si só desqualifica de imediato aquelas duas obras relativamente à primeira função da biografia, identificada por Madelénat como a função informativa: “la transmission efficace des événements vrais d’une vie” (*idem*: 183). Como já foi demonstrado, o leitor está longe de saber muito mais acerca da vida e obra de Van Gogh, de Goya ou de Watteau no fim da leitura das duas obras de Pierre Michon. O efeito pode mesmo ser o de sentir a necessidade de conhecer melhor a vida desses artistas para melhor compreender o texto de Michon. De resto, os dois textos de Michon também não integram nenhuma das outras funções identificadas por Daniel Madelénat (*idem*: 186-188): a moral (o biografado como exemplo de grande vida); a religiosa, típica do género da hagiografia; e a função de orientação ideológica (por exemplo, a mitificação de dirigentes políticos em regimes totalitaristas).

Deste modo, é pois manifesta a ausência de intenção biográfica em Pierre Michon, pelo menos tal como ela é definida por Daniel Madelénat. Em último recurso, poder-se-ia ver *Vie de Joseph Roulin* e *Maîtres et Serviteurs* como casos de biografias romanceadas, que Madelénat define como ficções sob o signo do verosímil, em que o

autor reconstitui estados de alma do biografado e efectua inferências sem testemunhos (*idem*: 28). Porém, e tal como já foi comprovado anteriormente, Alain Madeleine-Perdrillat alerta para a impossibilidade desta categorização porque nenhuma das duas obras de Michon realiza uma apresentação global da vida dos artistas (2002: 41).

Até a possível classificação de *Vie de Joseph Roulin* e *Maîtres et Serviteurs* como exemplos do *Künstlerroman* – romance em que a personagem principal, um artista do domínio das artes criativas, é acompanhada no *seu* desenvolvimento desde a infância até à maturidade (Cuddon 1976: 446-447) – é problematizada por Ivan Farron, na sua obra *Pierre Michon: la grâce par les oeuvres*. Nela, Farron afirma que Michon efectua uma reescrita do *Künstlerroman* tradicional visto que há introdução e utilização de personagens secundárias que viabilizam e tornam exclusivo um ângulo de visão oblíquo sobre o artista, a par da articulação do texto ficcional com um imaginário autobiográfico do autor empírico (2004: 26). De resto, a representação da vida dos artistas, tal como Michon a produz, não se adequa à definição dada por J. A. Cuddon do conceito de *Künstlerroman*.

Por outro lado, o leitor menos avisado, com curiosidade pelo mundo das artes de séculos passados, poderia ver em *Vie de Joseph Roulin* ou em *Maîtres et Serviteurs* exemplos do romance histórico. De facto, são duas obras que se constituem como textos ficcionais, que integram uma realidade histórica pertencente ao passado e que é ela também estudada pelos historiadores. Todavia, estas são apenas características superficiais comuns ao género do romance histórico mas que não são suficientes para integrar os dois textos de Michon nessa categoria.

Com efeito, Isabelle Durand-Le Guern, na sua obra *Le Roman Historique*, sublinha a centralidade da dimensão referencial no romance histórico (2008: 9), e a representação do passado como o objectivo fundamental deste género: “L’enjeu essentiel du roman historique est bien celui de la représentation. Il s’agit de faire voir, de faire comprendre le passé” (*idem*: 90). Assim, os autores do romance histórico, na sua relação com a História, revelam maior interesse pelos costumes da época abordada, procurando cruzar a acção e as personagens com os acontecimentos históricos verídicos: “Le roman historique a une autre ambition: il s’agit non seulement d’utiliser la matière historique, mais d’en faire le cœur du récit” (*idem*: 10). Este apego aos referentes históricos e respeito pela verdade fazem da realidade histórica descrita a essência do género, ao mesmo tempo que revelam toda a sua dimensão didáctica (*idem*: 91-92), isto é, a vontade de instruir o leitor acerca das realidades sociais e históricas do passado.

Aliás, a curiosidade pelo passado e a busca de evasão e divertimento são as causas que Isabelle Durand-Le Guern identifica como estando na origem da atracção do público pelo romance histórico (*idem*: 7).

Esta vontade em transformar a realidade histórica na preocupação central do romance não constitui de modo algum o objectivo de Pierre Michon em *Vie de Joseph Roulin* e *Maîtres et Serviteurs*. É verdade que Michon nunca deturpa os factos históricos acerca das personagens referenciais que aborda; o autor lança até um olhar penetrante sobre a realidade sociológica do mundo da arte nos tempos de Van Gogh e de Goya. No entanto, nunca o autor se detém sobre os factos políticos ou costumes sociais de uma época já desaparecida, ou sequer sobre a cor local. Não há nenhuma representação literária da realidade social vivida em França no final do século XIX em *Vie de Joseph Roulin*. Em *Maîtres et Serviteurs*, nunca a narrativa oferece uma representação do quotidiano dos artistas na Madrid da segunda metade do século XVIII; nunca ocorre qualquer interacção das personagens do segundo capítulo com as circunstâncias políticas e sociais do final do reinado de Luís XIV e do período da Regência (durante a menoridade de Luís XV); quanto ao capítulo sobre Lorentino e Piero della Francesca, o leitor nunca encontra nessas páginas um quadro vivo do brilho da Renascença em Itália.

Contudo, Van Gogh, em *Vie de Joseph Roulin*, Goya, Watteau e Piero della Francesca, em *Maîtres et Serviteurs*, são inevitavelmente os eixos, por vezes invisíveis, em torno dos quais toda a ficção se constrói. Com efeito, ambas as obras, se não são verdadeiras biografias académicas ou romanceadas, nem verdadeiros romances históricos ou exemplos do *Künstlerroman* tradicional, também não podem ser tomadas como meros *divertissements* do autor empírico. Este diluir de fronteiras entre géneros não, de facto, anódino ou fruto do desconhecimento do autor das técnicas da arte literária. O leitor mais atento, mesmo sabendo que não está perante uma biografia ou um *Künstlerroman*, detecta a busca de algo na vida das personagens dos artistas retratados, algo de essencial no acto criador dos mesmos. O leitor, mesmo sabendo que não está a ler um romance histórico, apreende uma realidade sociológica concreta – a da Arte – em contextos históricos passados mas perfeitamente localizáveis. Finalmente, mesmo sabendo que está perante um texto ficcional romanesco, o leitor não pode deixar de discernir toda uma reflexão subtil em torno daquela mesma realidade sociológica e do acto da criação artística. É precisamente esta reflexão acerca da Arte que revela uma outra dimensão das duas obras de Michon: a ensaística. Aliás, não seria precisamente

esta dimensão o fio condutor entre os três capítulos de *Maîtres et Serviteurs*, e, num segundo momento, a ponte entre os dois textos aqui em estudo?

### *Duas ficções biográficas face a face*

No seu artigo «Photographie et fonction paternelle dans *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon», de 2006, Cristina Álvares reformula o conceito de *minúsculo*, entendido pelos estudos em torno da obra de Michon como a representação das vidas de indivíduos anónimos e esquecidos. Substituindo este sentido sociológico, a autora propõe uma nova definição: “la contingence et la singularité radicales d’une vie (...). Le minuscule est ce reste, ce résidu sensible, (...) cette part de désir impossible à exprimer” (2006: 389). É precisamente desta definição, em que o minúsculo representa a dimensão humana do artista enquanto indivíduo vulgar, que Cristina Álvares parte para interpretar o papel da fotografia na obra de Michon, mais especificamente nos textos sobre grandes autores, como Rimbaud e William Faulkner.

Ora se Cristina Álvares aplica a sua definição apenas aos textos de Pierre Michon sobre escritores célebres, não seria também possível aplicar a sua definição do minúsculo aos casos de *Vie de Joseph Roulin* e *Maîtres et Serviteurs*? Esta hipótese é aliás confirmada pela perspectiva de Dominique Viart (2002: 209) que sublinha o carácter de desmistificação sociológica contido em ficções de Michon como estas que detêm a nossa atenção: o artista é habitado por ideais artísticos mas também por interesses materiais.

Estes interesses menos elevados nem sempre são lembrados pelo grande público que, muitas vezes, concebe os grandes artistas como indivíduos nefelibatas, encerrados numa atmosfera de desprendimento material e devoção pela Arte. Os casos das personagens de Goya, cheio de ambição e sede de reconhecimento, e de Watteau, minado por um desejo insaciável, são representativas destas motivações não estéticas do artista, que o habitam e marcam a sua produção criativa.

Por outro lado, e tal como já foi anteriormente referido, a realidade sociológica da Arte é também ela retratada em *Vie de Joseph Roulin* e em *Maîtres et Serviteurs*. Esse mundo dos mercadores de obras de arte, representado pelo negociante que compra o retrato de Roulin, as hipocrisias dos jovens artistas na sua luta pela ascensão, de que Goya é pródigo, o estatuto social do artista célebre, sintetizado na única aparição de Piero della Francesca, eis alguns dos aspectos da realidade empírica da Arte. É por meio

destas diversas imagens literárias que Michon lança um olhar cheio de ironia e crítica à dimensão chã e sem beleza que reveste a face oculta da Arte: a da realidade sociológica do mundo das artes, o seu quotidiano marcado por lutas e interesses.

Não seria pois o minúsculo, em *Vie de Joseph Roulin* e *Maîtres et Serviteurs*, a representação das motivações materiais do artista na Arte, para lá (ou aquém) dos seus ideais artísticos? E, simultaneamente, a representação da realidade sociológica do mundo da Arte? De certa forma, as motivações materiais, conscientes ou inconscientes (Farron, 2004: 16-17), do artista, aliadas às especificidades de uma realidade social particular, poderiam ser assim sintetizadas numa imagem única, a do minúsculo dentro da Arte, essa outra face não nobre, não elevada, raramente lembrada na apreciação das obras dos grandes criadores.

É evidente que uma tal reflexão sobre a Arte não pode ser indiferente para o próprio autor empírico. A pintura é a arte escolhida nas duas ficções aqui em estudo mas as questões abordadas – a condição social do artista e as suas motivações, a realidade sociológica da Arte – são comuns à arte literária, da qual Pierre Michon faz inevitavelmente parte. Esta questão da equivalência entre a pintura e a escrita não é uma novidade em literatura: obras como *Le Chef-d'œuvre Inconnu* de Honoré de Balzac, ou *Jonas ou l'artiste au travail*, de Albert Camus, são exemplos nos quais, por meio da pintura, o escritor reflecte acerca da sua própria arte. No caso de Pierre Michon, e dos seus dois textos aqui em estudo, não é somente a questão da representação artística da realidade e o acto criador que constituem o centro de reflexão; é também a reflexão acerca da condição do artista e da Arte na contemporaneidade. É neste ponto que surge a dimensão autobiográfica em *Vie de Joseph Roulin* e *Maîtres et Serviteurs*: a reflexão acerca da condição do artista e das motivações por detrás do acto criador permitem uma reflexão sobre as próprias motivações e condição do autor. Em vez de uma aproximação autobiográfica linear e directa, é uma reflexão oblíqua de carácter autobiográfico que se desenha nos dois textos de Michon.

Com efeito, Daniel Madelénat refere que o conhecimento do objecto biografado implica sempre uma compreensão profunda desse mesmo objecto e à qual não pode ser alheio o próprio conhecimento que o biógrafo tem de si mesmo (1984: 96). Já foi demonstrado que as duas obras em questão não são biografias convencionais. Todavia, esta questão do autoconhecimento do autor empírico não nos parece ser irrelevante para a compreensão da relação entre Michon, com a sua experiência enquanto artista criativo, e a reflexão sobre a Arte contida nas suas duas obras.

Esta dimensão autobiográfica não se limita ao nível teórico das reflexões acerca da Arte. Ivan Farron, a propósito de *Vie de Joseph Roulin e Maîtres et Serviteurs*, salienta a interação de ambos os textos com um imaginário autobiográfico do autor empírico: “Le désir d’ascension sociale de Goya, la fiction construite autour d’un Watteau en Don Juan inassouvi, le radicalisme de Van Gogh ou de Rimbaud (...) composent autant de facettes d’un autoportrait diffracté” (2004: 38-39). Esta afirmação pode ser até confirmada à luz de afirmações do próprio Pierre Michon. Numa entrevista com Mariane Alphant, para a revista *Lire*, Pierre Michon, a respeito do capítulo relativo a Watteau em *Maîtres et Serviteurs*, afirmou: “«S’il est un texte autobiographique c’est bien [celui-là]. J’y rends compte de l’inavouable, étant entendu que l’inavouable est d’ordre évidemment sexuel»” (Michon, cit. in Farron 2004 : 156, nota 21). Numa outra entrevista, para a revista *Scherzo*, Pierre Michon afirmou: “Je n’ai pas écrit *Vies Minuscules* pour faire partie des *happy few*, mais pour avoir le prix Goncourt ! Rien de tel n’est apparu... En fait le désir que j’avais de littérature, était confondu avec un désir impur, un désir de reconnaissance” (AA.VV. 1998 : 12). Poder-se-ia dizer que tais afirmações deverão ser relativizadas em função da eventual encenação de uma personagem do autor mantida por Pierre Michon aos olhos do mundo da crítica e da imprensa sobre as artes – uma leitura legítima e sempre relevante. Contudo, ambas as afirmações parecem integrar-se perfeitamente na hipótese lançada por Ivan Farron.

Na verdade, não se pretende aqui defender uma leitura rigorosamente autobiográfica de *Vie de Joseph Roulin e Maîtres et Serviteurs*. Mas tal como vimos anteriormente, as motivações do artista são uma realidade comum a qualquer artista, e Pierre Michon não será certamente uma exceção. Ele próprio tem e terá sempre uma dimensão que os críticos poderão chamar de minúsculo. O que não é um insulto. Trata-se simplesmente da constatação de que todo o artista é antes de tudo um ser humano com direito às suas idiossincrasias e motivações de ordem diversa. A particularidade de Michon é a de reflectir acerca delas por via da escrita.

Nessa sua reflexão cria-se pois uma ligação com os artistas de outro tempo, um laço comum fruto da semelhança de experiências, da universalidade de certas questões e dimensões da Arte. Esta aproximação a figuras distantes, como que numa espécie de filiação, permite a perfeita integração dos dois textos de Michon no que Dominique Viart chama ficções biográficas: “cette extension du récit de filiation” (Vercier e Viart, 2005: 102). Aliás, as considerações relativas à natureza dos dois textos de Michon, anteriormente discutidas, apoiam esta categorização.

De facto, é por meio da figura do Outro, o retratado, que o narrador/autor se busca a si próprio (*idem*: 103). Criando uma biografia não convencional, desprovida de exaustividade factual e linearidade discursiva, o autor apresenta a sua ficção como uma representação subjectiva do biografado: “le sujet (...) construit *sa* fiction d’autrui” (*ibidem*). *Vie de Joseph Roulin* contém um exemplo flagrante desta subjectividade quando o narrador opta por não seguir a verdade histórica a propósito da profissão de Roulin: “il fut non pas facteur, comme la légende l’accrédite et comme je me plais à l’imaginer, (...) mais sédentaire, très proprement entreposeur, c’est-à-dire quelque chose comme gardien des entrepôts du courrier que les trains déversent” (Michon 1988: 19). Eis um exemplo paradigmático da liberdade do autor face a História, ao mesmo tempo que revisita e corrige o mito em torno de Roulin e Van Gogh: o leitor descobre a verdade histórica mas o narrador, não coagido por qualquer rigor académico, optará por manter a imagem de Roulin como carteiro (“facteur”) ao longo do texto, não verdadeira mas imposta pelo mito.

Uma outra característica das ficções biográficas refere-se à liberdade do narrador que introduz comentários, hipóteses, incertezas (Vercier e Viart, 2005: 103). Tal liberdade não é desprovida de objectivos: a revisitação do passado, a reflexão em torno dos artistas retratados, a demonstração das lacunas nos mitos que encerram o criador numa aura de celebridade quase inviolável. *Vie de Joseph Roulin* é uma obra pródiga em exemplos que ilustram esta característica: suposições acerca do que terão sido os primeiros anos de Joseph (1988: 19); hipóteses sobre o local do primeiro encontro entre Van Gogh e Roulin, acabando o narrador por escolher como cenário o posto de serviço na gare onde trabalhava Roulin (*idem*: 24-25); a dúvida em torno do local em que Roulin terá sido pintado por Van Gogh, se na casa dos Roulin ou na célebre casa amarela ocupada pelo pintor em Arles: “cette bicoque aujourd’hui (...) aussi connu que les tours de Manhattan” (*idem*: 28). Estas interrogações revelam toda a verdade ilusória contida no mito de Van Gogh, diligentemente construído pela Crítica e alimentado pelo fascínio dos amadores, demonstrando a verdadeira ignorância acerca de acontecimentos que se pretendem conhecidos.

Também em *Maîtres et Serviteurs* abundam as hipóteses e as incertezas. Sobre as jovens ou até prostitutas com quem Goya se terá envolvido na juventude nada mais é dito do que o seguinte: “nous ne savons rien” (1990: 16). A relação do pintor espanhol com a sua esposa, Josefa Bayeu, surge também envolta numa suspeita lançada pelo narrador: “Josefa (...) que peut-être il [Goya] aime” (*idem*: 24). Esta dúvida será uma

das bases para a reflexão em torno da ambição de Goya, um jovem pintor que não teria hesitado em casar com a irmã de um pintor já estabelecido – Francisco Bayeu – de modo a melhor se lançar nos círculos restritos da pintura na Madrid do século XVIII. Outros exemplos dizem respeito aos pensamentos de Goya na primeira vez que tem audiência com o Rei Carlos III, suposições acerca das aventuras amorosas de Watteau e até sobre as suas convicções religiosas: “Il fréquentait la messe, peut-être par convention (je n’en suis plus sûr)” (*idem*: 53).

De qualquer modo, a linguagem de Pierre Michon é ela própria carregada de dúvida e suposição. Em ambos os textos são recorrentes expressões como “peut-être”, “il se peut que”, “on ne sait pas”, “on croit que”, e outras ainda que sublinham a ausência de conhecimento total sobre figuras com Van Gogh, Goya ou Watteau. Este recurso persistente ao pronome pessoal “on”, acompanhado de perto pela utilização regular do pronome “nous”, ambos empregues pelo narrador, permitem como que um englobar do narrador e do leitor numa mesma posição de conhecimento parcial da realidade, ao mesmo tempo que uma tal estratégia desmonta e anula a omnisciência do narrador, tão cara à estética realista oitocentista.

Por outro lado, o enfoque das ficções biográficas nunca abrange as obras dos pintores. É o artista enquanto indivíduo que constitui o centro da reflexão, empenhada na busca do âmago e essência do indivíduo retratado (Vercier e Viart, 2005: 109). Daí a selecção de acontecimentos não cruciais nas vidas dos pintores como Watteau e Van Gogh que, aliados ao olhar indirecto de personagens secundárias, permitem a captação do minúsculo nessas figuras cuja humanidade desapareceu perante a força do mito. É neste ponto que a imaginação do autor permite a projecção da figura retratada, a aparição do artista, na sua condição humana de mortal, perante o leitor (*idem*: 113).

A título de exemplo, poder-se-á referir a imagem de Van Gogh e Gauguin no *Café de la Gare*: “Monsieur Paul, qui venait joindre Monsieur Vincent” (Michon, 1988: 24-25). A supressão dos apelidos, celebérrimos, dos dois artistas reenvia o leitor para uma dimensão quotidiana, de aparição de dois gigantes, agora humanizados, num acto tão simples como o de se encontrarem num café. Nunca Van Gogh surge em *Vie de Joseph Roulin* como a figura endeusada do artista excêntrico com ataques de loucura. Nem mesmo a sua obra é alvo de engrandecimento: “Roulin regarde maintenant cet homme de médiocre volume, debout et occupé, incompréhensible, qui (...) met sur une toile de dimension médiocre des jaunes épais, des bleus sommaires, un tissu de runes illisibles” (*idem*: 35).

Em *Maîtres et Serviteurs* será talvez possível detectar outras formas de projecção do minúsculo dos artistas. Por exemplo, a instância do narrador no primeiro capítulo é entregue a mulheres espanholas que conheceram Goya na juventude: a esposa, a mãe, modelos femininos anónimos de alguns quadros, e ainda essa que se descreve como uma “vieille sotte” (1990: 49) e assume a grande parte da responsabilidade da narração. É esta última mulher, anónima, que abre o capítulo: “Nous avons connu Francisco Goya” (*idem*: 11). Um tal *incipit* introduz de imediato um olhar oblíquo sobre a figura retratada mas que se pretende onisciente. Como já foi referido, este narrador admite não saber tudo sobre Goya (*idem*: 48-49) mas são precisamente estas mulheres que conhecem Goya na juventude o que permite iluminar esse período da sua vida, a sua ambição e ânsia de ascensão – o minúsculo que desaparecerá na História para dar lugar à glória e ao mito em torno de Goya.

Também a figura de Watteau, no segundo capítulo, é projectada na sua dimensão humana, marcada pelo desejo insaciável pelas mulheres – um minúsculo que Ivan Farron problematiza na óptica da autobiografia, como já referido anteriormente: “aveu freudien du misérable petit tas de secrets à l’origine de l’œuvre d’art?” (2004: 60). Com efeito, recorrendo à personagem do cura de Nogent como instância narrativa, Michon consegue projectar o minúsculo privado de Watteau: desde o seu desejo, apenas revelado ao padre, até à imagem do pintor moribundo, um corpo já habitado pela morte (1990: 68-69). De resto, quase nunca o pintor é designado pelo seu nome, optando o narrador pelo pronome pessoal “il” ou então pela expressão “Monseigneur le Peintre”, expressões bem menos carregadas de simbolismo do que o nome “Watteau”, proporcionando assim uma maior aproximação ao minúsculo. Porém, Ivan Farron, na sua obra *Pierre Michon : la grâce par les œuvres*, querendo salientar este aspecto da rarefacção do nome verdadeiro do pintor no texto, faz a seguinte afirmação : “Watteau est souvent désigné comme le « signor Vato »” (2004 : 49). É forçoso notar que tal afirmação é imprecisa visto que apenas uma vez surge a expressão “signor Vato” em todo o capítulo: “il eut peut-être une aventure avec cette pastelliste italienne qui envoyait (...) des lettres au *Signor Vato*” (Michon, 1990: 66).

Existem ainda outras características das ficções biográficas que podem ser detectadas nos dois textos de Michon, como por exemplo a ausência de linearidade e de realismo histórico. A primeira parte deste ensaio já permitiu a exemplificação destas mesmas características aquando da discussão da categorização de *Vie de Joseph Roulin* e *Maîtres et Serviteurs* nos géneros da biografia ou do romance histórico.

A dimensão crítica e ensaística das duas ficções de Michon são o último aspecto que deterá a nossa atenção. Se a projecção do minúsculo dos pintores retratados é já a revelação da face humana e terrena dos artistas, ela é simultaneamente a base para toda uma reflexão acerca do acto criador e da realidade sociológica da Arte.

Se Joseph Roulin é a imagem do minúsculo, na sua acepção sociológica dentro dos estudos michonianos, é a partir desta personagem que Michon reflecte acerca do papel e valor da Arte no Mundo. Para Roulin, a pintura é algo de utilitário: os quadros enfeitam casas, estabelecimentos, e igrejas e devem representar as coisas tal como elas são (Michon, 1988: 35-36). Mas o confronto com a pintura de Van Gogh, estranha e invulgar a seus olhos, leva-o a interrogar-se, muito particularmente quando deve decidir se vende ou não o seu retrato ao mercador de Paris. A sua decisão de vender baseia-se na descoberta que ele faz do segredo da verdadeira obra de arte: “les tableaux [de Van Gogh] doivent être vus par tout le monde parce que bizarrement, pour opaques qu’ils paraissent, ils rendent les choses plus claires, plus faciles à comprendre” (*idem*: 52).

Por outro lado, a pergunta final do narrador sobre o que faz a Arte ser Arte – “Qui dira ce qui est beau et en raison de cela parmi les hommes vaut cher ou ne vaut rien?” (*idem*: 65) –, é uma interpelação feita à dimensão sociológica da Arte, representada em *Vie de Joseph Roulin* pelo negociante de obras de arte – “ce capitaliste” (*idem*: 55). É por via desta personagem que o texto de Michon reflecte acerca da mercantilização da Arte, uma realidade tão viva no final do século XIX como no dealbar do século XXI. Tal como afirma Pierre Bourdieu na sua obra *Les Règles de l’art*, o mercador de obras de arte é um dos muitos agentes que participam no reconhecimento da obra como obra artística, porque a materialidade da obra e a crença do artista no seu poder criador não são suficientes para aquele reconhecimento (1992: 318). Esta realidade sociológica é incontornável. Porém, o que Michon parece querer denunciar é o excesso de dependência do público das instâncias superiores que decidem o que é Arte e o que não é. Referindo-se ao esquecimento em que caiu Monticelli, um pintor apreciado e respeitado por Van Gogh, o narrador de *Vie de Joseph Roulin* justifica-o de forma mordaz: “il n’était pas assez roux peut-être, il n’eut pas l’amitié de Pissarro, de Seurat, ceux du monde, et puis il lui manque le coup de browning *sur le motif* et le symbole psychiatrique massif” (1988: 40). As alusões aos contactos vantajosos, suicídio e loucura de Van Gogh – elementos-chave na criação do mito do pintor holandês – não seriam um meio de denúncia oblíqua da excessiva mercantilização da Arte no século XX e XXI, da superioridade dos bons contactos em

revistas e galerias de arte e de outros critérios duvidosos em detrimento da qualidade artística verdadeira, esmagada sob o peso do princípio capitalista do lucro a qualquer preço, e que faz da Arte um negócio como outro qualquer?

Quanto a *Maîtres et Serviteurs*, julgamos ser possível uma interpretação unificadora do tríptico criado a partir de Goya, Watteau e Piero della Francesca. O primeiro capítulo debruça-se sobre a ambição do jovem pintor espanhol; o segundo centra-se no período do auge criativo de Watteau; o terceiro espelha os destinos de dois artistas: o reconhecimento e a consagração, para Piero, e o esquecimento para Lorentino. Não seria assim este tríptico uma síntese do percurso universal de qualquer artista? Com efeito, Goya representa o artista em formação e reflecte a imagem da sua busca de reconhecimento. Watteau é já o artista consumado, imagem da maturidade em florescimento criador, mesmo apesar da morte prematura do pintor. Quanto ao último capítulo, trata-se da memória do artista deixada para a posteridade: Lorentino representaria assim o artista menor esquecido – “Lorentino mourut. On n’entendit pas les trompettes” (1990: 129). Piero, mesmo cego e envelhecido – uma expressão do minúsculo (Madeleine-Perdrillat, 2002: 43) –, representa o oposto, o artista já consagrado que, com toda a sua obra feita, parece fazer parte, já em vida, do panteão dos artistas lembrados pela posteridade. Aliás, quando Lorentino e o seu filho visitam Piero, não o encontram em casa: “Le maître n’était pas chez lui, on leur dit qu’ils le trouveraient sur une placette, un peu plus haut. Ils montèrent. La place était en pente, déserte, et Lorentino de loin le vit tout en haut” (1990: 115). Não seria esta imagem de Piero, imóvel, ao ar livre, numa elevação, a síntese metafórica da figura do artista já no pedestal da memória da Humanidade?

Mas Piero della Francesca simboliza igualmente a figura do mestre, esse que nunca é esquecido pelo discípulo na sua tentativa de aceder, em pé de igualdade, ao poder demiúrgico detido pelos mestres do passado: “ce spectre qu’on traîne jusqu’à la morte et qui lui-même de son vivant traîne le sien, le sien que vous traînez donc un peu aussi avec lui” (1990: 99). Por meio de Lorentino, que se interroga acerca do seu talento face ao génio do mestre, distingue-se a interrogação do artista contemporâneo, e de Michon, face à herança titânica dos génios do passado (Vercier e Viart, 2005: 128): será possível ainda produzir novas obras-primas e igualar os mestres?

De qualquer modo, não é por acaso que Lorentino visita Piero com o seu filho. Segundo Christine Jérusalem (2002: 97), um dos objectivos de Lorentino é a obtenção da “bênção” do mestre para o filho, também chamado Piero, que ele gostaria de ver um

dia seguir o caminho da pintura. Nesta óptica, Piero della Francesca faria assim o que Pierre Bourdieu designa de “innombrables actes de crédit” (1992: 319), isto é, actos dentro do jogo da arte, enquanto realidade sociológica, por meio dos quais os membros já estabelecidos reconhecem ou excluem novos membros – por exemplo, os prefácios de autores consagrados a obras de novos autores, o que eleva os primeiros à categoria de mestres e os segundos à entrada no círculo dos *happy few*. Porém, C. Jérusalem efectua um erro de leitura ao afirmar que Piero recusa reconhecer a vocação do filho do seu antigo discípulo: “La main, celle qui pouvait bénir la vocation du fils, se lève, reste suspendue puis retombe” (2002: 97). Na verdade, é o próprio filho de Lorentino que, intimidado pela figura decaída e mal vestida do velho pintor, se recusa aproximar-se de Piero: “L’enfant ne bougea pas (...). L’enfant ne voulait pas s’approcher de cela. La main de l’aveugle se leva, resta un peu suspendue à attendre, et comme rien ne venait retombe” (Michon, 1990: 117). Logo, não é o mestre que recusa o que quer que seja. De resto, este é um exemplo da arte de Michon que, pela simples descrição do movimento da mão de Piero, sintetiza toda a cena: o velho cego perante a criança atemorizada que se esconde talvez por detrás do pai, estático e em veneração silenciosa do mestre.

Estranhamente esta cena do encontro entre Lorentino e Piero della Francesca é igualmente mal interpretada por Ivan Farron: “il [Lorentino] se remémore une visite à son vieux maître Piero della Francesca, soldée par un échec, le peintre, aveugle, n’ayant pas reconnu son disciple” (2004 : 109). É um facto histórico, respeitado por Michon, que Piero della Francesca ficou cego nos últimos anos de vida. Porém, uma leitura atenta da cena à qual alude Ivan Farron torna a afirmação deste crítico injustificável. Com efeito, e após uma breve hesitação inicial, justificável pela idade do pintor e pela cegueira, Piero reconhece Lorenzo: “« Ah, Lorentino, dit-il enfin. La petite Diosa »” (1990: 116). Diosa é a esposa de Lorentino, e de quem o mestre se lembrou por uma clara e súbita associação de memórias, tal como o revela a construção da frase de Michon. De resto, Piero pergunta a Lorentino se por acaso é ela que ele traz consigo (*idem*: 117). Não é a esposa que acompanha Lorentino, como vimos, mas sim o seu filho, mas isso em nada interfere com a evidente boa memória da personagem de Piero della Francesca. Finalmente, Lorentino não se separa de Piero sem antes recordarem os tempos em Arezzo (em que o primeiro era ainda discípulo do segundo), e sem falarem de outros discípulos do mestre e dos seus trabalhos (*idem*: 118). Perante estes dados contidos no texto de Pierre Michon, torna-se inevitável a conclusão de que a afirmação de Ivan Farron é falsa.

Mas regressemos a Goya. Esta personagem de Goya é o protótipo do artista motivado pela ambição e pela obtenção dos privilégios inerentes ao reconhecimento no mundo das artes. A sua insistência para que um pintor já estabelecido veja os seus quadros (*idem*: 12), a sua subserviência e bajulação para com os pintores que então dominavam a cena artística madrilena (*idem*: 12-14), o seu casamento por interesse com Josefa Bayeu (*idem*: 26), irmã de Francisco Bayeu, que era pintor do Rei, eis vários dos actos de um jovem pintor cujas motivações materiais constituem o seu secreto minúsculo: “ce qu’il appelait la peinture, lui était à jamais hors d’atteinte, et qu’il ne peignait que pour cela. Pas tout à fait cependant: cela rapportait de l’argent, aussi, cela avait engraisé l’impayable Mengs et l’avantageux Giaquinto, et il voulait engraisser, lui aussi, le petit gros” (*idem*: 21-22). Tal como afirma Pierre Bourdieu (1992: 300), o campo da produção artística é o único em que os intervenientes se devem apresentar sob o signo do desinteresse material, afirmando o acto artístico como depurado de todas as motivações, salvo a estética. É este desprendimento material que funciona como garante de autenticidade no mundo da arte segundo Bourdieu: a busca de honrarias e glória terrena é condenada e todo o artista que não se curva às exigências do público é tido como digno de prestígio pois recusa o vulgar sucesso comercial; o artista que produz em função do mercado é excluído e desacreditado (*idem*: 302-303). Porém, e como é evidente, existem artistas na actualidade cujo trabalho conhece o sucesso comercial e isso não impede o reconhecimento da sua qualidade e elogio dos críticos. No entanto, não seria assim o capítulo sobre Goya, e tal como vimos em *Vie de Joseph Roulin*, uma crítica à actualidade, em que muitos autores de êxito são os que detêm contactos nas revistas de literatura, apoiantes influentes nas casas editoriais, e que se preocupam mais com os números de vendas das suas obras do que com a qualidade das mesmas? A interrogação céptica naquele capítulo não deixa aliás de ser contundente e profundamente actual: “Pourquoi la peinture ne serait-elle une farce puisque la vie en est une et qu’il suffit d’épouser la pauvre Pepa [Josefa] et de flagorner Bayeu pour avoir des commandes de princes, des regards de duchesses ?” (1990 : 31).

Todavia, a personagem de Goya não é apenas motivada por uma busca insaciável de bens e regalias. Essa é apenas a dimensão do minúsculo que habita, mais ou menos intensamente, em todo o criador visto que, se não houvesse neles nenhum interesse pelo reconhecimento do público, esses criadores não publicariam nem exporiam nenhuma das suas obras. Não querendo pois lançar o leitor numa visão céptica sobre o mundo da Arte, Michon apresenta Goya com ideais artísticos. Daí o carácter

crucial da ida do pintor ao El Pardo, lugar em que Michon faz a personagem cruzar-se com as obras de Velásquez. Tal como afirma Jean-Pierre Richard (2002: 15), é esse confronto com a obra de um grande antecessor que desperta na personagem de Goya a consciência do seu papel na pintura. Demonstrada a filiação inevitável de Goya a um predecessor como Diego Velásquez, Michon faz dele mais um elo na eterna corrente de mestres e discípulos: “ Car ainsi vont les beaux-arts, Madame: (...) de père en fils, de nains vivants qui cherchent à s'équivaloir à des géants morts, du mort au vif, le jeu des nains géants” (1990: 47).

As considerações feitas neste ensaio permitem constatar a perfeita integração de Pierre Michon na literatura moderno-contemporânea. A aproximação, ou diluição de fronteiras, entre o romance e o ensaio, a biografia e o romance histórico; a reescrita de géneros como o *Künstlerroman*; a manutenção de uma actividade auto-reflexiva herdada do Nouveau Roman; o trabalho do romance numa extensão mais pequena do que a estabelecida em geral pela tradição do romance oitocentista; a não apresentação linear da diegese; o jogo com vários narradores distintos dentro de uma mesma obra; o abandono da onisciência do narrador – eis uma conjunto de linhas que nunca teriam sido possíveis sem as inovações dos romances modernistas do início do século XX, ou sem as experiências do Nouveau Roman, e a montante, sem a abertura de novas vias proporcionada pela Modernidade estética iniciada na segunda metade do século XIX.

No que diz respeito a *Vie de Joseph Roulin* e *Maîtres et Serviteurs*, ambas as obras são exemplos de ficções biográficas, não só pela sua revisitação e revisão do passado, por meio de quatro dos maiores pintores da História da Pintura no Ocidente, mas pela reflexão que propõem acerca do acto criador e da realidade sociológica do mundo da arte. O minúsculo, a par e indissociável da Arte, é a síntese das motivações não estéticas que habitam o artista assim como todos os jogos de poder e influência que estão presentes nos círculos artísticos. Deste modo, esta reflexão aplica-se ao próprio Pierre Michon já que a sua crítica da pintura enquanto arte e realidade sociológica reflecte uma reflexão sobre a própria literatura, fazendo das suas duas ficções biográficas como que autobiografias oblíquas em torno do acto criativo.

Porém, as duas ficções de Michon não são libelos de ataque à realidade empírica do meio artístico; são antes um meio de reflexão que ilumina as faces obscuras da Arte, que se pretende sempre elevada e despojada de falsidade. De facto, Van Gogh, Goya, Watteau e Piero della Francesca são inevitavelmente *servos* porque não puderam

escapar à sua condição humana (minúscula) e às exigências e ideais da Arte (gigante). Mas são também *mestres* porque no equilíbrio alcançado conseguiram deixar para a posteridade marcas do génio humano.

## Referências bibliográficas

- AA. VV. (1998). *Scherzo*, nº5, Paris, Scherzo Publications, Outubro.
- ÁLVARES, Cristina (2006). « Photographie et fonction paternelle dans *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, nº4, s/l, Routledge, Dezembro, pp. 389-396.
- BANCQUART, Marie-Claire, CAHNÉ, Pierre (1992). *Littérature Française du XX<sup>e</sup> Siècle*. Paris : Presses Universitaires de France, pp. 379-386, 437-445.
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.
- CHABOT, Jacques (2002). « *Vie de Joseph Roulin : une "vie minuscule"* », *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Agnès Castiglione (org.). Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 23-37.
- CUDDON, J. A. (1976). "Künstlerroman", *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*; ed. ut.: Londres, Penguin Books: 1999, pp. 446-447.
- DURAND – LE GUERN, Isabelle (2008). *Le Roman Historique*. Paris : Armand Colin.
- FARRON, Ivan (2004). *Pierre Michon : la grâce par les œuvres*. Genève : Éditions Zoe.
- FORTIER, Frances (2005). « La biographie d'écrivain comme revendication de filiation : médiatisation, tension, appropriation », *Protée*, vol. 33, nº3. s/l, pp. 51-64.
- JÉRUSALEM, Christine (2002). « *Maîtres et Serviteurs* de Pierre Michon : le manteau d'un récit », *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Agnès Castiglione (org.). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 93-105.
- LEJEUNE, Philippe (2005). *Signes de Vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris : Seuil, pp. 37-44.
- MADELEINE-PERDRILLAT, Alain (2002). « Pierre Michon et les maîtres anciens », *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Agnès Castiglione (org.). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 39-44.
- MADELÉNAT, Daniel (1984). *La biographie*. Paris : Presses Universitaires de France.

- MICHON, Pierre (1988). *Vie de Joseph Roulin*. Lagrasse : Verdier.
- MICHON, Pierre (1990). *Maîtres et Serviteurs*. Lagrasse : Verdier.
- MOUREY, Jean-Pierre (2002). « Sociologie et mythologie de l'artiste selon Pierre Michon », *Pierre Michon*, l'écriture absolue, Agnès Castiglione (org.). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 59-69.
- RAKOCEVIC, Robert (2007) « Quelle politique de (la) crise d'après la critique littéraire française à partir de 1980 ? Une enquête bibliographique », *Trans – N°4 : À quoi bon la littérature ?*; ed. ut. : <URL : <http://trans.univ-paris3.fr/IMG/pdf/Rakocevic.pdf>> [Consultado em 18/I/11].
- RICHARD, Jean-Pierre (2002). « Comment devient-on Goya ? », *Pierre Michon*, l'écriture absolue, Agnès Castiglione (org.). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 11-19.
- VERCIER, Bruno, VIART, Dominique (2005). *La Littérature Française au Présent. Héritage, modernité, nutations* ; ed. ut. : 2<sup>a</sup> ed.. Paris : Bordas, 2008.
- VIART, Dominique (2002). « Les “fictions critiques” de Pierre Michon », *Pierre Michon*, l'écriture absolue, Agnès Castiglione (org.). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 203-219.
- VOIGNIER, Hubert (2002). « *Vie de Joseph Roulin* : un portrait de seconde main ? », *Pierre Michon*, l'écriture absolue, Agnès Castiglione (org.). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 107-117.

**NŒUD DE RECITS : DYNAMIQUE TRANSGRESSIVE**  
**(A propos de *Fantaisie pour deux colonels et une piscine*)<sup>1</sup>**

Celina Silva  
Université de Porto  
celinas@letras.up.pt

**Résumé :** Note de lecture sur le roman *Fantaisie pour deux colonels et une piscine* de Mário de Carvalho, portrait satirique du Portugal et divertissement signalant son côté transgénérique, hypertextuel et métatextuel orchestré par une imagination éclatante.

**Mots-clés :** roman – palimpseste – transgénéricité – Postmodernité

**Abstract:** Notes about the novel « Fantasia para Dois Coroneis e Uma Piscina » by Mário de Carvalho in which a satirical and highly imaginative portrait of the Portuguese society of our time is made, within a transgenerical, hyper- and metatextual form of writing.

**Keywords:** novel – palimpsest – transgenericity – Postmodernity

---

<sup>1</sup> *Fantaisie pour Deux Colonels et Une Piscine*, Paris, Christian Bourgeois, 2007, traduction de M.H. Piwnik, On fera systématiquement référence à la traduction, sauf dans les cas où la référence à l'original se montre particulièrement pertinente pour l'exposé.

Auteur proluxe, polyvalent, Mario de Carvalho se réclame du goût de travailler à un niveau presque « expérimental » les possibilités formelles de l'écriture, notamment la variété des genres ; «*De vez em quando gosto de mudar de terreno : das novelas ou romances para o cinema, deste para os contos, e também teatro.*» Ses œuvres attestent une créativité impressive où virtuosité de langage et souplesse dans l'agencement de registres littéraires diversifiés, parfois contrastants, vont de pair avec l'évocation de questions identitaires, qu'elles touchent à la nation portugaise ou qu'elles soient d'ordre littéraire : «*Ai do escritor que não reflecte sobre a matéria prima e sobre o seu material de trabalho*» (Martins, 2003). Une combinatoire unique d'ironie, parodie et métafiction constitue l'ensemble des caractéristiques qui « définissent » à grands traits la globalité de sa production, tout en témoignant une connaissance approfondie et acérée de la condition humaine, du langage et de la littérature en particulier. *Fantaisie pour deux colonels et une piscine*, publié en 2003 au Portugal et en 2007 en France, confirme, une fois de plus, l'originalité de sa production fictionnelle au long de trois décennies de publication régulière.

Ce roman esquisse un portrait satirique du Portugal actuel en « monde à l'envers » singulier (Silva, 2009), sorte de version postmoderne de « cirque romain » (Gomes, 2005), dont les éléments convoqués se partagent entre le ridicule et le grotesque, dénonçant une « fausse évolution » : dégradation de l'ordre et de l'espace sociaux où le réel devient spectacle, absence généralisée de valeurs érigées en « modèle de prestige » par les médias. Caricature haute en couleurs de la société portugaise contemporaine, ce texte met à jour les défauts des Portugais à l'époque actuelle, à travers une écriture où le comique est choisi à la fois comme principe de l'affabulation et moyen de plaider l'extrême urgence du retour au bon sens :

O país está alienado. Está completamente dependente do vocabulário rasca, do futebol e do lixo televisivo, fenómenos que minaram as nossas reservas de crítica e de bom gosto. É esta situação que me preocupa muito, embora neste livro a aborde pelo lado do riso. (Martins, 2003)

Longtemps considéré comme un mode mineur dans la poétique occidentale, malgré les chefs-d'œuvre qu'il a produits, le comique permet une claire subversion de « l'ordre des choses » et de la normativité, montrant la relativité des valeurs littéraires, éthiques et sociales ; la double vision qui le caractérise modalise ou détruit la représentation de la réalité

des genres dits « nobles » dans la tradition classique ; de son côté, la fable appartient au genre didactique, « humble » lui aussi. Diverses formes et différents modes se retrouvent imbriqués, à divers niveaux architextuels, dans la structuration composite du roman en question, dans lequel la coexistence d'oppositions est une constante, devenant un authentique élément constitutif. Sa production crée un dialogue ouvert, intense entre le littéraire et les autres formes expressives en instaurant un mélange de registres longtemps considérés comme « supérieurs » et « inférieurs ». D'après M. de Carvalho :

A literatura é feita de tudo desde os trava-línguas às histórias tradicionais. (...) Há neste livro mudanças de plano que sugerem a montagem cinematográfica. A forma como hoje vemos o mundo está formatada pelo cinema e pelo audiovisual. Não podemos voltar ao romance burguês do século XIX. Se temos todos estes materiais à disposição, porque não utilizá-los? (Martins, 2003)

**Fantasia ...** s'instaure en tant que fiction, d'ailleurs convoquée explicitement comme telle le long du récit, et notamment à la fin, où le Portugal actuel est représenté d'après les caprices souverains et les détours de l'imagination de son auteur qui nous en livre un portrait dépourvu de toute grandeur. En tant que formes et thématiques majeures de notre civilisation, réel, fantastique, caricature et impitoyable critique sociale s'allient dans une relecture-réécriture de textes canoniques et autres configurant une poétique post-moderne (Hutcheon, 1988). En effet, à tout moment, la dimension épistémologique du travail de l'écriture, de même que le statut ontologique d'un narrateur (auto)ironique qui se dédouble à l'intérieur du texte en narrateur-« auteur », sont questionnés avec humour :

Comme j'aurais aimé décrire les allées et venues d'Emanuel, armé de sa lame d'acier, les genoux haut levés comme les Indiens dans la prairie, sillonnant les arpents du colonel Lencastre qui le suivait, méditatif, aux côtés de son camarade, plus entreprenant. Mais les heures passent, toutes blessent, la dernière tue et, tandis que nous parlons, voici que le temps envieux s'enfuit, que le même cours des planètes régit nos jours et nos nuits et que moi, en toute conscience, je pense que je ne dois pas répéter une description que j'ai déjà faite. C'est un effort disproportionné! Un jour, lecteur, je te raconterai les angoisses et les tourments qui président au martèlement du petit métier de l'écriture, où l'on sent encore la main du chaudronnier ou, peut-être, du fabricant d'automates, et t'expliquerai comme il est désolant d'arriver à la naissance de l'aurore aux doigts de rose, et à la rumeur des premiers autobus, quand l'équipage d'un avion de l'est sort de l'hôtel en face pour prendre le minibus de l'aéroport, en n'ayant que deux ou trois pages à peine passables. Rien que ce travail d'orfèvre

minutieux, dans un maquis semé d'embûches, sans parler du reste, devrait être, non pas princièrement, non pas royalement, mais impérialement payé. (Carvalho, 2007 : 262-3)

Descente aux tréfonds de la culture et questionnement du présent, **Fantasia...** se veut un exercice ludique et conscient des difficultés et des pouvoirs de la littérature, de ses exigences, de ses capacités ; œuvre envisagée comme un « voyage » libre et triomphal dans l'imaginaire, dans le temps et surtout dans les voies du récit où tout n'« est que construction et jeu », selon la formule de Tomachevski. Le roman, considéré comme un domaine privilégié de la pratique de l'écriture par l'énorme variété de tonalités, d'actions et de formes de récit possibles, devient chez lui une véritable recherche qui atteint des dimensions politiques et sociales. M. Carvalho n'a de cesse d'embrasser, de déjouer et de mettre à l'épreuve les principes constructifs « canoniques » tout en revendiquant une part considérable de « fantaisie » et de créativité « expérimentale » dans ses récits ; d'après lui, plaisir et jeux doivent y régner car l'ouverture formelle inhérente à la forme romanesque rend attrayante voire exige une telle prise de libertés.

D'après Bahktin, l'origine multiple et hétérogène du roman contribue foncièrement à produire l'effet de nouveauté qui le caractérise en tant que genre ; souvent confondu au long de sa genèse avec la « nouvelle » (notamment au XVII<sup>ème</sup> et au début du XVIII<sup>ème</sup> siècles), de par le fait qu'elle aussi assume un rôle subversif de l'ordre établi, qu'il soit social, moral ou littéraire, le roman devient un véritable « contre-genre », un « archi-genre », selon les diverses lectures de l'œuvre du théoricien russe. Tout en partageant les thèses du savant mentionné selon lesquelles le roman s'oppose non seulement à l'épopée, comme le postulent Hegel et Lukacs, mais aussi et surtout à la poétique normative du Classicisme, à toute rigidité normative, générique ou autre, par exemple la monovalence caractéristique du logocentrisme, M. de Carvalho nous présente une sorte d'épopée « de travers » (Moncond'huy et Serpi, 2008) par la convocation ironique et/ou parodique d'éléments constitutifs de ce genre capital de la littérature occidentale. En effet, de nombreuses références aux **Lusiades** y figurent :

- la strophe 145 du Chant X constitue l'hypotexte de l'épilogue de **Fantasia...**
- les diverses invocations à la muse,
- le merveilleux – les divinités protectrices d'Emanuel (véritable « héros » du roman, il partage en fait le protagonisme avec un narrateur métadiégétique qui se présente comme « auteur » dans le corps du texte) sont interprétées soit comme des fétiches africains par le campagnard Eleutério, soit comme une parodie de l'expédient « deus ex-machina » des

comédies anciennes, d'après les mots du narrateur dans le texte, ou alors par l'artiste postmoderne Neusa en tant qu'apparition de la Vierge Marie,

- les voyages du jeune homme qui fait le tour de l'Alentejo pour trouver de l'eau, établissent un contrepoint à celui de Vasco da Gama jusqu'aux Indes ;

- la présence de ce pays y figure également par l'intermédiaire de Lencastre et des références à l'invasion de Goa en 1961, l'évènement qui déclenche la fin de l'« empire colonial portugais » issu des Découvertes.

En « héritier de Cervantès » (pour citer la formule de Kundera) et de bien d'autres, tels Diderot et Stern, **Fantasia...** entreprend un retour aux sources mêmes du récit, proposant une œuvre qui déclenche rire et réflexion, évoquant l'actualité, le pouvoir génésiaque des textes fondateurs, des « piliers » de la tradition<sup>2</sup> littéraire et théorique, des procédures qu'ils instaurent et des auteurs majeurs qui la bâtissent: «*Todos os livros são feitos com outros livros – a tradição passando de geração em geração. Se tenho dois mil anos antes de mim, o que é que hei-de fazer?*» (Coelho, 2003).

Dans l'original portugais, on trouve à l'intérieur du texte une catégorie taxonomique originale: « *cronovalema* », terme désignant un cas authentique de « transgénéricité »<sup>3</sup> car **Fantasia ...** donne corps à une « *narrativa que participa de vários géneros de escrita, novela, crónica, cinema e até poesia* ». Issu de la pratique de l'écriture de M. de Carvalho, le néologisme cité, sorte de mot-valise, matérialise *de per se* certains des traits majeurs de la structuration du roman en question : le mélange et la juxtaposition d'éléments différents, mais aussi la traversée dynamique, dialectique des entités génériques convoquées. Construite à partir de « chronos », cette désignation renvoie encore à la grande distance temporelle que couvrent les textes cités ou transcrits, « la grande temporalité », au sens bakhtinien du terme : « *este livro tem um lastro muito volumoso, desde a invocação às musas a considerações muito amplas sobre o falajar lusitano* ». Ceci dit, la chronique, genre protéiforme connotant l'actualité, cultivée par l'auteur, s'y manifeste aussi ; cependant, la formule convoque une fois de plus le côté nouveau du genre romanesque et de la nouvelle – « *novelle* ». Le suffixe

---

<sup>2</sup> **Panchatantra**, les fables classiques, Pétrone, Procope, Rabelais, La Fontaine, Cervantes, Diderot, Fielding, Stern, Manzoni, Gogol, Calvino en passant par Fernão Lopes, Anrique da Mota, Gil Vicente, Camões, Fernão Mendes Pinto, P. Manuel Bernardes, Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Oliveira Martins, ainsi que des auteurs mineurs – Teixeira de Vasconcelos, Augusto Gil, Conde de Monsarraz, la littérature populaire – « **A Nau Catrineta** », les livres de « marinharia », l'histoire de Perrette, fables traditionnelles, devinettes, chansons populaires et la paralittérature – Paulo Coelho, Lobsan Rampa, à côté d'Aristote, Horace, Longin, Michel-Ange.

<sup>3</sup> Vaugeois, D : « la transgénéricité peut se définir par tout ce qui met un genre en relation avec d'autres genres », *Le genre de travers : littérature et transgénéricité, La Licorne*, n°82, Presses Universitaires de Rennes, p.224).

« *ma* » renvoie aux expériences d'écriture cinématographique entreprises par l'auteur, d'autre part, la combinaison de formes apparemment disparates constitue un véritable « montage » : ensemble de fragments sans indication de chapitres, l'œuvre établit une logique compositionnelle où prédominent le double<sup>4</sup> (« mise en abyme », l'ironie, la parodie et le pastiche produisant des effets de parallélisme, de chiasme, d'opposition, de juxtaposition), l'ambivalence de la vision typique du genre comique, la reprise d'éléments formels et thématiques d'autres textes.

Cependant le néologisme taxonomique cité contraste singulièrement avec les nombreux archaïsmes présents dans le corps du roman : les vers d'Anrique da Mota, poète du XV<sup>e</sup> siècle, mis en épigraphe de l'œuvre, les allusions aux procédés caractéristiques du récit de Fernão Lopes, la référence à Gil Vicente, la citation d'une séquence de « A Nau Catrineta », poème appartenant à la littérature populaire liée aux Découvertes. En effet, le texte en question compose aussi une sorte de chronique au sens médiéval, une « Histoire » de la littérature, culture et civilisation portugaises.

Ce roman présente une construction extrêmement complexe, « transgénérique » comme on l'a vu, car il atteste « la réalité plurielle et hétérogène des genres et de la genericité » (Moncond'huy et Serpi, 2008) dans laquelle s'effectue explicitement un retour aux chroniques, aux feuilletons, aux contes, aux fables, aux scénarios écrits auparavant par M. de Carvalho et d'autres auteurs. Cela ne l'empêche pas de construire une œuvre où rigueur et perfectionnisme permettent à l'écrivain de donner libre cours à son goût de l'aventure et à son besoin de singularité, tout en transformant le texte en moment de « synthèse dialectique » de cette production en mouvement constant, perpétuellement remise en question : d'après lui, « **Tebas** é o livro inaugurador e primordial, está lá tudo. (...) : auto-intertextualidade e auto-referencialidade » (Coelho, 2003) en constituent les procédés majeurs, nucléaires<sup>5</sup>. **Fantasia...** s'impose en exemple privilégié des rapports intenses que les ouvrages de M. de

---

<sup>4</sup> Les colonels et leurs femmes constituent deux couples ; il y a deux oiseaux ; Emanuel joue aux échecs deux fois en public et deux fois en privé ; il donne deux interviews ; il raconte deux histoires d'aventures aux filles. La révolution de 1974 est donnée en deux versions. Le roman fait une double représentation de la réalité, les mêmes épisodes sont référés par des « scènes », au moyen du discours rapporté ou bien par le récit : la séquence initiale de la conversation des colonels est reprise à la fin ; les scénarios de « thrillers » de Tiago où figurent des persécutions ont un contrepoint dans les deux persécutions qu'Emanuel subit.

<sup>5</sup> *O Grande Livro de Tebas, Navio e Mariana* – jeux et manipulations narratives, mélange de récits hétéroclites, traitement du temps, dialogue entre réel, fantastique et onirisme, les deux types de femmes, et l'invocation directe de ce roman présente dans les rêves d'Emanuel, mais aussi *Contos da Sétima Esfera, Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* - hallucinations d'Emanuel, le moment où le Dieu devient « Dieux ex machina » en version comique, pris pour la Vierge Marie, *Os Alferes* - allusions à la vie militaire, *Fabulário* – fables racontées par le narrateur et par les oiseaux.

Carvalho établissent entre eux et vis-à-vis de la littérature considérée soit comme système, soit comme tradition ; en pleine convivialité créatrice, où anciens et modernes vont de pair, sans querelle.

As ficções de M. de Carvalho misturam-se umas nas outras, e misturam-se com muitas outras (...) histórias com lobos e corvos, e todos aqueles animais a portarem-se como humanos, em histórias que saem umas das outras, à maneira de caixas chinesas... Estamos num emaranhado complexo de histórias de que somos feitos. (Coelho, 2003)

Ce roman brosse un portrait satirique du Portugal actuel en singulier « monde à l'envers » dans lequel les éléments convoqués se partagent entre le ridicule et le grotesque (Silva, 2009). Le pays est en proie à une « fausse évolution » ; la dégradation de la vie des Portugais, de l'ordre et de l'espace sociaux où le réel fait figure de spectacle, suite à une absence généralisée de valeurs érigée en « modèle de prestige » par les médias ; télévision, spectacles, presse, tous collaborent à cette version postmoderne de « cirque romain » (Gomes, 2005).

Au sein de ce « divertissement » sous manifestation littéraire, la parfaite maîtrise des éléments formels agencés par l'humour et par une imagination puissante déclenche une succession de récits multiples, apparemment hétérogènes, qui se recourent néanmoins à travers une série de digressions en « spirale » – rêveries d'Emanuel et Eleutério, intrusions d'un « narrateur auteur », de l'oncle d'Emanuel et de Maria das Dores, des oiseaux. Ces digressions surgissent grâce à la variété de procédés narratifs mis en place, où des éléments hétéroclites dialoguent systématiquement, produisant des oppositions et des décalages de ton expressifs : l'insolite – les aventures avec les pirates qu'Emmanuel raconte aux filles, le dieu qui se promène « dans le souffle du jour », les propos du *speaker* de la radio à Maria José, les séquences du merle et du hibou nous renvoient en pleine fable postmoderne ; le réel – la Révolution des Œillets vécue par Bernardes et par Lencastre, l'invasion de Goa ; le présent – l'actualité du Portugal dans la capitale ou en province ; le passé – la colonisation romaine de la Péninsule Ibérique, la colonisation portugaise en Asie et en Afrique, la guerre coloniale, la décolonisation ; la ville – Lisbonne, Beja, Évora ; la campagne – Alentejo : Grudemil, Serpa, Pias, São Jorge de Alardo, Moura ; l'Afrique – l'Angola, le Mozambique ; l'Europe – le Portugal continental et les Açores ; l'Occident et l'Orient – Goa et les Indes, comme espace géographique ou comme espace culturel, au moyen des allusions constantes à la littérature occidentale et orientale.

**Fantasia ...** bâtit un palimpseste<sup>6</sup> où, à tout moment, nous est montrée la littérature en tant que littérature : représentation et transformation (auto-)réflexives et (auto-)conscientes sur le monde, sur le langage et sur elle-même. Les dimensions métalinguistique et métafictionnelle sont marquées dès le titre, qui revendique la fuite (la « fugue », la parodie ou bien la satire) par rapport à un certain sérieux ou à une « littérature d'antan », convoquée au moyen des références à Augusto Gil, Soares dos Passos, Teixeira de Vasconcelos et le comte de Monsarás. Les divers procédés et les formes variées s'allient pour donner corps à une quête de l'identité du littéraire explorant les libertés intrinsèques des genres en général et du romanesque en particulier, support d'artifices et d'inventions dont l'imaginaire pourvoit l'humanité. L'écriture y est envisagée en tant que travail, recherche et activation des pouvoirs créateurs du langage, entité génésiaque dont l'agencement réclame un dynamisme constant :

A língua que os escritores utilizam não é a mesma dos jornalistas quando escrevem notícias ou dos cineastas quando escrevem os seus guiões. A língua é mais rica que o dicionário básico que utilizamos no dia-a-dia. Sem cair no preciosismo se houver a necessidade de usar um neologismo ou de desenterrar um arcaísmo que pareça mais adequado, porque não? Felizmente os romances não só feitos de inventiva (...) jogam noutros terrenos: a linguagem, o ritmo, o balancear das frases, a palavra adequada. Numa opção de dez sinónimos o efeito de surpresa que o vocabulário pode proporcionar. São necessários recursos estilísticos próprios. Há que estudá-los. (Martins, 2003)

La transtextualité s'y manifeste clairement par la structuration complexe, pourtant équilibrée, des différentes modalités d'écriture qui composent le roman : citations – Aristote, Horace, Longin, Michel-Ange, Fernão Lopes, Manzoni ; allusions – Pétrone, Procope ; parodies – **Les Lettres d'une Religieuse portugaise** ; pastiches - « Noivado do Sepulcro », « Nau Catrineta », « contes de marinharia », **Lusiades**, où règne une ironie toute-puissante ; à titre d'exemple, Aristote et Horace sont « actualisés » dans les propos des colonels Lencastre et Bernardes sur la littérature au début du texte. Cette même séquence se présente à nouveau vers la fin du récit, démontrant le principe de structuration en double (déjà mentionné) où les reprises sont constantes, de même qu'une certaine circularité constructive :

---

<sup>6</sup> Combinaison très complexe de textes, de genres (conte, fable, récits populaires, maximes et apothèmes), modes (réaliste, fantastique, gnomique, métalittéraire), styles, (érudit, populaire, traditionnel, contemporain), de registres de langue différents du point de vue sociologique et chronologique et surtout, de procédures ouvertement métalittéraires qui en font un exemple de transgenre défini comme « tout ».

- Pertes de temps, déambulations, opinions, descriptions, philosophies, salmigondis... À s'en décrocher la mâchoire, mon vieux. Pour moi, un livre doit aller droit au fait, entrer tout de suite dans le vif du sujet, éliminer les digressions, les fantaisies qui ne sont que du remplissage. (...)
- Je trouve – dira-t-il – que le plus important c'est l'intrigue, l'action. Après viennent les personnages et leur caractérisation morale. Ensuite, la pensée, les concepts. Mais aussi la façon dont c'est écrit, le portugais, s'il est bon, ou pas. Il y a encore le ton, le rythme, qui sont importants. Et enfin, la manière dont ce qui se passe nous est mis sous les yeux, le...la... comment dire ? La spectacularité de la chose. (...)
  - On doit dire tout de suite ce qu'il importe de dire, et laisser les détails de côté, tu ne penses pas ?
  - Eh bien, pour moi, les éléments doivent être si bien imbriqués que si l'on en supprime ou déplace un, du coup l'ensemble s'en trouve altéré et fumeux. Ce qu'on peut ajouter ou enlever sans conséquence, ça ne fait pas partie du tout. (...)
  - Et les clins d'œil ? Il y a des types qui n'arrêtent pas de glisser des citations non avouées seulement pour voir si le client s'en rend compte ! (Carvalho, 2007 : 23-4)

Cette même séquence se présente à nouveau vers la fin du récit, démontrant le principe de structuration en double (déjà mentionné) où les reprises sont constantes, de même qu'une certaine circularité constructive.

**Fantasia...** nous délivre en même temps une comédie de mœurs, chronique de l'actualité, qui, en opposition à celle de Dante aussi bien qu'à celle de Balzac, est devenue trop humaine si l'on en croit la vie amoureuse d'Emanuel, de son oncle et de la nymphomane Maria das Dores, les manières, le comportement et le langage de Januário, prototype du parvenu, grossier et malhonnête, issu de la révolution. L'action compte une trame principale (dont les protagonistes sont le jeune Emanuel, les militaires en retraite et leurs conjointes – Maria das Dores et Maria José) et une autre secondaire, reliée aux colonels à travers le personnage du sourcier-joueur d'échecs, dont ils ont fait la connaissance. Celui-ci, de par le mouvement constant qui l'anime, s'inscrit en contrepoint des officiers qui, eux, sont particulièrement statiques au bord de la piscine, vivant en « nomades », à l'instar des jeunes artistes postmodernes de l'éphémère (Tiago, Nelson, Neusa) mais d'une façon toutefois très différente des Gitans qui campent parfois à côté de la maison de Bernardes. En effet, il établit la liaison entre les différents moments et nœuds de l'action principale et ceux de l'action secondaire.

La première nous est présentée presque en *ultima res* : les histoires des couples protagonistes et des autres personnages nous sont livrées par analepsies. D'autre part, un vaste ensemble d'épisodes divers composant l'action secondaire permet la représentation de la

totalité de l'ordre social : le berger, la femme de ménage, les ouvriers, les fonctionnaires, les artistes, les journalistes, les professeurs, les militaires, le clergé, les politiciens, les immigrants ainsi que les institutions, représentées par une administration obsolète, corrompue, submergée dans une bureaucratie « atavique ». Tous ces épisodes, à première vue étrangers aux colonels, sont insérés dans la trame principale sous la forme de faits divers rapportés par les journaux qu'ils commentent, du récit de la rencontre à Lisbonne de Januário par Bernardes, ou encore, par l'intermédiaire de l'évocation du titre du « livre » que Maria das Dores est en train de lire au début du récit, **L'Apiculteur et Le Bidon de Miel**, formule qui résume l'épisode d'Eleutério survenu auparavant.

D'ailleurs, la séquence initiale du texte nous fournit le paradigme constructif de l'ensemble de l'œuvre ; elle est constituée de trois parties entre lesquelles il n'existe apparemment aucun lien logique. Ce trait particulier semble refuser la causalité, pilier de la vraisemblance, élément nucléaire de l'action au sens aristotélicien, convoqué par les officiers et dont l'« auteur » se réclame aussi. En même temps, cette séquence nous livre les éléments thématiques et formels qui seront exploités de façon diverse au fur et à mesure de la production du récit. Le premier consiste en une « intrusion d'auteur » contre le bavardage, trait caractéristique des Portugais (que partage le narrateur au second degré), en particulier des colonels – surtout Bernardes, de l'oncle d'Emanuel, du *speaker* et du jeune homme lui-même. En effet, le narrateur, les colonels et Emanuel partagent ce goût de raconter à plusieurs reprises des histoires réelles ou fictives, connues ou non de l'interlocuteur. Nous accédons ainsi, au bord de la piscine, aux entretiens des colonels qui nous « plongent » en pleine action principale :

Le temps passant, leur relation était devenue celle de vieux camarades, qui auraient pu avoir dormi sur les mêmes lits de camp, enduré la même instruction dans les mêmes cantonnements, participé aux mêmes combats. De temps en temps, ils en arrivaient même à se forger de petites querelles, insignifiantes, à propos de banalités, mais, en général, ils conversaient tranquillement, et s'imposait souvent la sensation qu'ils répétaient des choses qu'ils avaient déjà entendues. Ce qui, à vrai dire, ne gênait en rien... Au contraire, ils appréciaient... car on éprouve un plaisir pervers – c'est un point reconnu que les petits plaisirs sont meilleurs quand ils sont pervers – à corriger une histoire quand elle n'est pas racontée comme il faut. (Carvalho, 2007 : 185).

Une pareille propension au bavardage est également partagée par un merle qui, à tout moment, essaye d'entamer la conversation avec un hibou, commentant les faits et gestes des humains :

– La bonne femme est arrivée! – a dit le hibou qui avait déjà une partie de la nuit acquise, bien en poche, et avait envie de bavarder avec le merle, qui essayait de dormir la tête sous l'aile. (...)

– On parlera demain – a répondu le merle, dans un bâillement d'oiseau.

Le hibou, avec son regard aiguisé par ses efficaces bâtonnets, put témoigner, sans être contredit, que Maria das Dores ne cilla même pas quand elle lança sa réponse, les clés encore en main (...) et dit au merle :

– Dis donc, t'as vu le mec?

– Foutre ! – répondit le merle, qui avait entendu gronder la pétarade tout près. (Carvalho, 2007 : 259-60-75-76)

Inventées ou reprises, les fables que le merle et le hibou se racontent mutuellement offrent un contrepoint aux histoires que les colonels échangent... tels les militaires, les oiseaux aiment parler de littérature, de la façon de raconter des récits et de la moralité qui leur semble un élément indispensable à leur succès :

« Pourquoi tu ne m'as pas raconté l'histoire jusqu'au bout, y compris le triste sort réservé à mes cousines ? » Le merle fut pris au dépourvu. Mais il se défendit. L'histoire véritable était hautement castratrice et démoralisante. Elle n'aurait servi à rien. Ce n'était pas un guide pour l'action. Elle ne permettait même pas d'en tirer une zloka, une maxime de vie... (...)

– C'est fini? – demanda le hibou. – Alors, c'est quoi la morale, la zloka ?

– Multiples. Je ne dis pas toutes, mais les principales... L'histoire est très ambiguë, ou plutôt, polysémique. (*idem* : 234-177-78)

Tout de suite après la séquence sur le bavardage qui inaugure le roman vient l'épisode d'Eleutério, campagnard qui, construisant des châteaux en Espagne, perd le bidon de miel qu'il transportait et, par la même occasion, l'espoir de faire un bon mariage avec Irina, une prostituée de cabaret slave : celle-ci raconte ultérieurement à Emanuel, qui s'était offert en messager réconciliateur, une aventure similaire vécue auparavant par son prétendant, mais avec un camion de sable. Ce fragment textuel devient une séquence récurrente dans le texte, car les vers cités en libre réécriture (**Panchatantra** - livre V, Conte n°9, **Auto de Mofina Mendes**, « La Bergère et le Pot au Lait ») sont répétés et adaptés à maintes reprises par Emanuel au long du roman, selon les circonstances, produisant une sorte de «glose » :

Si Fortune m'est adverse, beaux seigneurs, / ne me jetez pas la pierre / car tout l'humain troupeau, par le ciel, / comme mon pauvre bidon de miel, / hélas finira en terre'. En fait c'est toujours à cela qu'on arrive quand on parle à son bonnet, vous n'avez qu'à demander à une bergère appelée Mofina, à une laitière prénommée Perrette et au brahmane que l'on nomme Svabhva-Kripana, et qui est propriétaire d'un gros sac de farine, comme il apparaît dans le livre V, Conte n°9, du **Panchatantra**. (*idem* : 18)

D'ailleurs, les vers cités en réécriture seront répétés et adaptés à maintes reprises par Emanuel au long du roman, selon les circonstances, produisant une sorte de « glose » :

Pour autant que le bonheur l'abandonne, Madame, de rigueur ne le frappez. Car l'humaine logorrhée, tel le camion de sable, sera dans l'eau précipitée ». (...) Là, Emanuel rit de lui-même et redescendit sur terre, soupirant et pensant, 'si Fortune m'est adverse, beaux seigneurs, / ne me jetez pas la pierre, / car toute humaine aventure, / comme ma pauvre ouverture, / hélas finira en terre. (*idem* : 125)

En outre, cette caractéristique de « rêverie » se retrouve actualisée à un autre niveau, vers la fin de l'épisode du berger qui trompe le couple pour leur prendre de l'argent sous prétexte que les coups de kalachnikov tirés par le colonel avaient blessé un animal. On assiste à la scène chez les Bernardes puis au récit correspondant effectué par le protagoniste de l'escroquerie qui, à son tour, élabore des plans pour profiter de l'argent acquis, et, à nouveau, elle est convoquée par les commentaires du merle :

« Eh ben, » dit le merle, « t'as pas idée de ce que tu perds. Le berger a abandonné son mouton et il vient de notre côté, l'air mécontent. C'est du cinéma ». « Mais pourquoi ne dors-tu pas le jour, comme les animaux les plus respectables, qui n'ont aucunement besoin de se soumettre à toute cette comédie des humains ? », bougonna le hibou, refusant d'ouvrir les yeux. « Ah, mais c'est que j'adore », avoua le merle. (*idem* : 53)

D'autre part, le même type de propos ressurgit dans le discours séduisant que le *speaker* de la radio tient à Maria José alors qu'elle conduit sa voiture en rentrant à Lisbonne en pleine nuit avec son mari. Cependant elle coupe court à ce raisonnement acidulé, car elle est le seul personnage à ne pas se laisser entraîner par les rêveries de fortune facile :

C'est sur ces entrefaites que Maria José se sentit interpellée par une voix un peu métallique, bien placée, à laquelle une légère hésitation donnait plus de charme et d'intensité. À la radio, les notes du deuxième mouvement de la Symphonie pastorale de Beethoven s'élevèrent, avec douceur et mesure, comme baignées dans la nuit, et l'agréable voix du locuteur se fit entendre en ces termes :

– Chère Maria José, qui suis-je, moi, modeste professionnel de la radio, pour autant connu sur tout le continent et îles adjacentes, pour oser vous donner des conseils ? On ne peut, Maria José, vous donner d'âge, vous êtes la séduction par essence, vos talents sont aussi naturels que le murmure du ruisseau ou l'éclat du quartz. Je ne pourrais en aucun cas être votre fils, en revanche si, celui du colonel, qui, bien qu'il ait le même âge que vous, est beaucoup plus âgé si l'on en croit sa peau fripée et ses rides (...). – C'est pour vous inviter à vous sentir libre, Maria José, à faire confiance à vos instincts, qui d'ailleurs ne vous ont jamais trompée, et à vous engager à fond, contre vents et marées, dans la merveilleuse saga de l'agriculteur. Vous aurez des radis, des carottes, des melons et des pastèques, vous aurez de la coriandre et du persil, du pourpier, de la lavande. (...) Peu de temps après vous ramènerez chez vous, dans votre Jeep, subventionnée par le Gouvernement, votre premier couple d'autruches, qui ne tardera pas à vous faire cadeau de ses œufs, clic ! (*idem* : 127-8)

Le long du roman, on constate la présence d'un des traits caractéristiques de l'ensemble de l'œuvre de M. de Carvalho mis en évidence par la critique : la maîtrise parfaite de la langue portugaise, aussi bien au niveau des divers registres synchroniques qu'à celui des différents états diachroniques de la langue. Ce savoir-faire est palpable à de nombreux endroits du texte, notamment dans le contraste entre le langage argotique des jeunes artistes et les tournures populaires aussi bien que classiques ou médiévales souvent employées par l'auteur :

En fait, le mec y vient, super cool, un jour top, voir ses vieux, etcétera, c'est que de la tendresse, ouais, des larmes que j'montre pas parce que j'pisse pour pas pleurer, et alors, non mais faut voir c'te figure qu'on aime entre toutes, là, en face de moi, m'an, m'an, faut voir c'père, c't'allure, c'te raideur faciale et martiale, excusez du peu, même qu'on dirait un sénateur, putain, m'serre pas la main, papa, j'allais juste te faire la bise, en fait: tu pouvais au moins me prendre dans tes bras, j'ai pas de puces (...) Bordel de merde, papa, j'fous le camps de c'te putain d'appart'. Non mais vous voyez, vous voyez ? En fait : j'ai l'arcade sourcilière en sang, vous voyez ça? M'an? J'vais appeler la télé, j'vais écrire sur tous les murs que le colonel Amílcar Lencastre c'est un type complètement ancien régime, 'tain, qui a un caractère de cochon et qui frappe son fils, tout ça par pure haine de la modernité et de l'humanité. (*idem* : 93-94)

Le narrateur au second degré s'attribue un protagonisme ahurissant : il juge les personnages tout en pérorant sur l'enjeu complexe des niveaux discursifs et narratifs,

Mais sachons nous écarter des personnages. Avec sa permission, inspirons-nous de ce vieil enseignement de Fernão Lopes, laissons ces trois-là discuter en l'état, et allons voir ce que disait quelque temps auparavant l'oncle d'Emanuel dans la décrépète mais sympathique Renault. (*idem* : 202)

il parle constamment de littérature, d'art, de la vie, tout en changeant de focalisation, de personne et de degré de participation dans la construction de l'action fictionnelle et du récit produite et manipulée de façon ouverte par lui-même :

Il y a une beauté très particulière dans la matérialisation de l'intelligence qui a quelque chose à voir avec le sublime de Longin, « l'éclair qui dévaste tout autour de lui ». C'est là ce qu'aurait pensé, plus ou moins, le jeune Emanuel Elói, en réfléchissant au mat de Philidor, s'il avait jamais entendu parler de Longin ou du Pseudo-Longin, et de Tom Jones. De toute façon, il se promet à lui-même de faire des recherches sur ce musicien, joueur d'échecs, et probablement contre-révolutionnaire, exilé, qui mourut à Londres... (...)

Sans doute y a-t-il dans chaque pierre une statue, comme le voulait Michel-Ange, féru de néo-platonisme créatif. « Comment savais-tu que dans cette pierre il y avait un cheval ? » demande l'enfant au sculpteur dans le vieux conte oriental. Très bien, il est en effet des pouvoirs qui permettent de libérer les représentations contenues dans les choses. Mais quand il s'agit de matière vivante, d'esprits vivants, emprisonnés, la technique et l'ingéniosité ne suffisent pas. Il faut le geste magique, le frottement de la lampe à huile, le baiser chaste, ou, et principalement, la parole définitive. C'est par le mot exact que s'ouvre la caverne d'Ali-Baba, c'est par un autre mot que nous faisons ressurgir les mauresques enchantées, chaque mauresque ayant le sien. (...) Pourquoi les mots, avec leurs conséquences, leurs sortilèges, ne seraient-ils pas tous disponibles, démocratisés, mis en commun ? Une mauresque pour chaque Portugais. Et notre brave Emanuel était fatigué de conduire, si fatigué qu'il ne parvint à compléter tous ces discours que grâce à mon aide, très modeste, mais toujours prête. Si je connaissais les mots qui rompent les enchantements, je passerais mon temps à mettre au grand jour les mondes occultes, et cela vaudrait bien le travail et les risques que l'on prend à écrire de la littérature. (*idem* : 123,190-1)

Cette instance agit soit en « commentateur », soit en « chef d'orchestre » de l'action et des personnages ; à d'autres moments, elle assume même le statut d'une troisième personne

qui rapporte des histoires d'autrui, ou bien se présente en tant qu'« auteur » qui convoque ouvertement les personnages, comme il le fait avec d'autres écrivains :

Oui, oui, Maria José, vous pouvez rester debout ou vous asseoir, comme vous préférez. Mais approchez-vous un peu plus de la lumière, ça va comme ça ? Vous êtes bien installée ? Vous voulez prendre quelque chose ? N'hésitez pas... Bon, par où commençons-nous ? Par votre nom, par exemple ?

– Maria José Campos de Sousa e Lencastre.

Vous avez pris le nom de votre mari, bien sûr. À l'époque c'était obligatoire. Eh bien racontez-moi des choses sur vous. (...) Mais moi je ne veux pas que vous soyez si effacée dans cette histoire, Maria José. C'est pourquoi, en mon âme et conscience, j'ai décidé de vous convoquer. Nous savons très peu de choses de vous. Vous vous êtes mariée avec le colonel Lencastre très tôt, alors qu'il n'était encore qu'aspirant...

– En 1960. (...)

– Il a pris sa retraite comme colonel, lui aussi (*rires*).

(...) Très bien, Maria José, voyez-vous autre chose à dire ? Un commentaire ? Réfléchissez, réfléchissez tout votre saoul...

– Non, je ne vois rien.

– Vous n'allez pas ensuite récriminer parce que je ne vous aurai pas accordé suffisamment d'attention ? Pensez-y...

– Non, non, c'est bien comme ça...

– Parfait, merci, Maria José, ce sera tout. (*idem* : 214-15-18)

*Mutatis mutandi*, il est interpellé par Maria das Dores :

...On peut parler maintenant ?

– Tout de suite !

On joue à quoi – Pas au même jeu que vous.

Je suggérais qu'on bavarde un peu.

– Comme il vous plaira. Autant ce moment-ci qu'un autre.

Vous pouvez me dire votre nom en entier ?

– Je préfère pas. Maria das Dores, ça suffit. Pour vous en tout cas, c'est assez.

Vous êtes nerveuse ?

– Moi, nerveuse ? Ça ne colle guère avec mon tempérament. La seule chose qui me retourne les doigts de pied c'est le paternalisme macho.

Vous pensez que c'est de cela qu'il s'agit ?

– Dis donc, petit, tu parles bien, mais tu ne m'entubes pas... Avec moi t'as pas tes chances.

Je peux vous poser une question ? Directe ?

– Dans ce pays on est libre ! Donc vous me l'avez déjà posée. Une autre.

(...)

Non. Si cela m'avait intéressé, j'aurais posé la question. Au revoir, Maria das Dores. Portez-vous bien. Vous pouvez aller où vous voulez, dans la pénombre, dans le noir, c'est pareil....

Ah, vous voulez dire quelque chose d'autre ? Soyez brève.

– Je suis plutôt malheureuse, vous savez ça ?

Ces choses-là, dans un texte, on ne les dit pas. On les montre. Adieu.

– On en reste là ?

– Merci, Maria das Dores. (*idem* : 222-28)

Mais aussi et à plusieurs reprises par l'oncle d'Emanuel, personnage sans nom et bavard compulsif :

Vous permettez ? C'est une bonne occasion pour moi de faire mon entrée, moi qui ai joué avec Nelson quand on était gamins ; c'était alors un bonasse dégingandé qui prêtait ses jouets à tout le monde sans protester, bien qu'il eût aussi, forcément, ses défauts. (...) J'ai même passé un mauvais quart d'heure quand je me suis blessé avec la pointe d'une sagaie et que Nelson m'a persuadé, à coup d'arguments et de démonstrations sans appel, que la lame en cuivre martelé était empoisonnée. J'ai barboté dans les sueurs froides, cette nuit-là, dans l'attente des premiers symptômes de paralysie létale. J'ai survécu. (...)

- Encore heureux qu'on me laisse poursuivre », a risqué l'oncle d'Emanuel, et il a repris sa primitive déclaration, l'argumentant dans les termes suivants : « Ce n'est pas seulement lors de ces attentes frustrantes que j'ai affreusement souffert et ce n'est pas là le motif premier de mon désappointement et de ma révolte. On sait que toute relation, disons affective, masculin/féminin, repose sur une base théologique. (...) Du moins n'est-ce pas la même finalité, dans la même circonstance (...)

Mais après je me suis fait du souci. J'ai été terrifié à l'idée d'avoir jeté la panique dans cet esprit juvénile. Et si survenaient des accès de gynophobie, ou de misogynie, au vrai sens du mot, ou pire, le refus de toute attaque (...) Pire encore, les fuyards (...). Et je souffrais d'imaginer mon cher Emanuel sous ces traits. Je ne veux pas qu'il soit un fuyard, un gynophobe, un pédé ». (*idem* : 102,111-2-6)

Genre de propos qui déclenchent de nouvelles interventions de la part du narrateur-auteur :

« Mais, il est encore là ? », c'est ce qui m'est tout de suite venu à l'idée pour montrer du doigt, comme dans les réunions où on fait tourner les tables, l'esprit rétif qui n'abandonne pas la scène et se manifeste obstinément, volant la première place aux autres. Ça alors (...) Moi personnellement, quand il y a abus manifeste, je ne guillotine pas la parole. Simplement, en un

aparté rapide et discret, je profite du privilège autoral (désigné légalement comme « l'apanage de l'auteur outragé ») pour le dénoncer comme l'un de ces bavards impénitents contre lesquels ce modeste ouvrage s'est insurgé avec brio. (*idem* : 110-1)

Cette voix interpelle la Muse, selon les classiques et les lecteurs, selon les modernes, s'adressant directement à un type spécifique de récepteur qui lui fasse confiance, savant ou expert, tout en reproduisant des procédés chers à Diderot et à Stern :

Et là, je jure, je jure par tous les dieux de l'Olympe, ô Muse qui m'écoutes, ô lecteur qui me crois, que j'ai été aussi surpris que tout le monde par cette déflagration. Celui qui n'aura ouvert ce livre qu'aux dernières pages pensera, en toute mauvaise foi, que j'ai introduit à la dérobée – comme si j'étais capable de ça – un dispositif, dit d. e. m., à savoir deus ex machina. (...) Énorme tentation, ô lecteur expérimenté, d'arrêter ici et de changer de focalisation. De faire agir l'effet de dilution. Emanuel pétrifié, dans l'expectative, blanc comme un linge, où peuvent bien être ces chiens monstrueux ? Et de changer de chapitre, d'aller vers São Jorge do Alardo, ou vers Lisbonne, tandis que le lecteur impatient saute plusieurs pages, voulant savoir si Emanuel a été déchiqueté par les chiens, ou si lui est apparue, suspendue dans les hauteurs, cette figure divine et providentielle qui lui trouve toujours des échappatoires. Mais je ne suis pas de ces écrivains spécieux, qui manipulent ressorts, cliff-hangers et autres artifices pour retenir l'attention du narrataire. J'ai d'ailleurs souffert de cela. Nombreuses ont été les voix qui se sont élevées contre mes procédés, aux intentions par trop bonnes, et d'une cristalline transparence. Je suis franc, pas de squelettes dans les placards, je dis tout tout de suite. (*idem* : 270, 78-9)

Cet « auteur » s'amuse également à envoyer de petites « piques » aux critiques littéraires, en souvenir de Garrett et Camilo, entre autres :

Comme si on entraînait un psychiatre, invité au dernier moment, dans une conversation sur « ce que sont les gens », ou un astronome à parler des signes, ou le Professeur Aníbal Pinto de Castro à donner son avis sur le livre de cette fille, là, comment s'appelle-t-elle déjà, ... (*idem* : 267-8)

constatant de façon ironique les lacunes de la recherche académique, il propose même des sujets d'étude aux spécialistes, tout en profitant de l'occasion pour parodier les analyses phonétiques et stylistiques :

Il avait dit « pá! » en portugais, mot qui sert à tout dire (« vieux, mec, les gars, eh!, ouaip, ouin, tsst », etc.) et à ne dire rien, et permet d'exprimer ainsi toutes les variations de l'âme. Le professeur Óscar Lopes nous a déjà proposé un superbe travail sur « en fait, j'veux dire, j'essplique, c'est comme ça » (é assim, en portugais). Mais « pá », que je sache, attend encore qu'une tête bien pleine s'y intéresse. On y arrivera, j'en suis sûr. Admirons en tout cas, la beauté pour l'oreille de cette voyelle ouverte, « á », qui paraît éclater sous la pression de l'occlusive « p », comme un gland qui crépite sur un feu de bois. Quant à la sémantique, ce qui me rend triste, c'est qu'on vienne me dire que la langue portugaise est dépourvue de capacité de synthèse. Dans ce simple « pá » du colonel Bernardes il y a un mélange de joie, de reconnaissance, de description, de méfiance, d'inquiétude, qu'on ne trouve pas chez les locuteurs des autres langues, à l'exception des nourrissons. (*idem* : 261)

Ce narrateur-auteur intervient à maintes reprises le long du récit sous la forme d'un « nous, les Portugais », cependant, au terme de sa performance narrative, il suspend le récit au moyen d'une apostrophe adressée et à la fiction en cours et à la Muse souvent interpellée, en faisant un pastiche du début de la stance des **Lusiades** citée ci-dessus : « Stop, fiction, stop! Descends, ô Muse, toi qui as un sourire fripon, obtiens-moi la bienveillance de mes concitoyens, et dis-moi : Ce pays a-t-il la moindre chance de s'en tirer ? ». Question rhétorique, *captatio benevolentia* singulière mise en épilogue, qui, plaidant la clémence envers lui-même et le récit qu'il dénie de façon magistrale par auto-ironie et dérision, sorte de palinodie/désaveu subversif, semble, en outre, vouloir faire jouer à Polymnie le rôle de Pythie...

M. de Carvalho s'affirme comme un écrivain engagé dont l'œuvre traduit une critique lucide, envisagée en acte de questionnement, de liberté qui s'ancre dans la réalité de notre espace-temps et de la condition humaine, où l'imaginaire s'inscrit comme ordre fondamental puisque, entité matricielle, car, lui aussi, il produit une « logique », pourvoyant le réel d'une signification, sorte de mise en forme du chaos : « A História é tão assustadora, a vida é tão tremenda que a literatura se torna uma espécie de porto de abrigo onde tudo está de acordo com a causalidade intrínseca » (Martins, 2003). Militance idéologique et culturelle très personnelle, exercice et quête expressive, le littéraire vit chez lui de son auto-conscience et, de ce fait, s'érige en domaine créateur, instaurateur de sens, d'un sens spécifique qu'Aristote considérait comme philosophique, métaphysique :

[O escritor] cria um mundo em que o autor e o leitor são cúmplices. Na ficção narrativa há regras de uma causalidade rigorosa (é que nem sequer se aceita aquilo que não seja causal). Na vida real há acasos e se calhar até há milagres. Na narrativa não admitimos isso. É-nos

permitida uma boa dose de inverosimilhança porque o leitor está disponível para acreditar. Porque é que alguém morre de cancro aos quinze anos? Na vida é um absurdo. Na ficção haveria, com certeza, uma razão. Penso que a literatura e a arte têm também essa função de tranquilização, pelo menos desde a mitologia grega. (Martins, 2003)

Posant que la mise à jour des enjeux de la littérature est l'un des rôles essentiels de la pratique littéraire, la production de M. de Carvalho refuse une conception de l'écriture dépourvue de rigueur et de réflexion ; ses travaux ont pour but principal de produire un effet de distanciation, à la fois individuel et universel, qui permette l'accès à une conscience critique de l'Histoire, issue d'une vision amplificatrice-dialectique entre passé et présent, de la culture, conçue en tant que dialogue inter- ou multiculturel, et, surtout, de la littérature, dimension du langage où, par excellence, la créativité agit en souveraine.

Porto, 2011

## Bibliographie

- CARVALHO, Mário (2007). *Fantaisie pour deux colonels et une piscine*. Traduction de M. H. Piwnik, Paris : Christian Bourgeois.
- BAKHTIN, Mikhail. (2010) *Problemas da Poética de Dostoiévsky*. São Paulo: Forense Universitária.
- HUTCHEON, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism – History, Theory and Fiction*, New York and London: Routledge.
- BARATA, Manuel. “Fantasia para Dois Coronéis e Uma Piscina de Mário de Carvalho”, *Notícias da Amadora*, 13/06/2004.
- COELHO, Teresa. “O Livro do País Patusco”, *Público*, Sábado, 6 de Dezembro de 2003.
- DUARTE, Isabel Margarida. “A Primeira Vez Que Eu Li *Fantasia Para Dois Coronéis E Uma Piscina* de Mário de Carvalho”, *PRIMEIR@PROVA*, Revista Electrónica de Línguas e Literaturas Modernas, Nº 0, Abril de 2004.
- FARIA, Luís M. “Muitas Palavras, Pouca Conversa”, *Expresso* (“Actual”), 22/11/2003.
- MARINHO, Maria de Fátima (1996). “O Sentido da História em Mário de Carvalho”, *Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas*, Porto, Vol. XIII, 1996, pp. 257-67.
- MARTINS, Maria João. “Crónica do Aturdimento”, *JL* nº864, 12/11/2003.
- MENDES, António Manuel Gonçalves (2005). “Trimalquião, Os Coronéis e uma Piscina: Retrato Impiedoso de Um País em Crise”, *Ágora*, Estudos Clássicos em Debate 7, 2005.
- MEXIA, Pedro. “Como se fosse O Melhor Manual de Escrita Criativa”, *Diário de Notícias*, 26/12/2003.
- MONCOND’HUY & SERPI. (Org.) *Les Genres de Travers – Littérature et Transgénéricité*, La Licorne, nº82, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- SEQUEIRA, Maria Goretti (1996). *Aproximação a Uma Leitura do Risível em A Paixão do Conde de Fróis*. Dissertação de Mestrado em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- SILVA, Celina. (2009). « Fantaisie pour deux Colonels et une Piscine – un drôle de ‘Monde à l’Envers’ », *Balises – Dire le Mal*, nº3. Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, Archives & Musée de Littérature.
- SILVESTRE, Osvaldo [s.d.]. “Mário de Carvalho: Revolução e Contra-Revolução ou Um Passo Atrás e Dois à Frente”,  
<http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk1/ensaio/carvalho/html> [consulté le 28/1/2004].