



TABLEAUX CHANGEANTS

ELTE Eötvös József Collegium
2013



Tableaux changeants



Nemzeti Fejlesztési Ügynökség
www.ujszecsenyiterv.gov.hu
06 40 638 638



A projektek az Európai Unió
támogatásával valósulnak meg.

TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0030 „Önálló lépések a tudomány területén”

Tableaux changeants

**Anthologie des étudiants
de l'Atelier d'Études françaises
Aurélien Sauvageot
du Collegium Eötvös József**

ELTE Eötvös József Collegium
Budapest, 2013

Textes réunis et édités par:
KATA GYURIS

Relecture par:
AURÉLIA PEYRICAL

© Les auteurs, 2013
© ELTE Eötvös József Collegium, 2013

ISBN 978-615-5371-04-2

Table des Matières

Avant-propos.....	9
BRIGITTA VARGYAS :	
« La maille de reproce » – Métamorphose d'un somnambule célèbre	11
NANETTA LŐRINCZ :	
Le tabou, la transgression et le châtement dans <i>Mélusine</i> , roman du XIV ^e siècle par Jean d'Arras et dans l'iconographie médiévale	27
ÉVA MÁRKOS :	
La solitude dans la vie de Jean-Jacques Rousseau	39
ESZTER SZÍVÓS :	
Echo(s) dans le rêve familial de Verlaine	49
VIRÁG MÁRKUS :	
La dualité féminine dans un roman symboliste belge : <i>Bruges-La-Morte</i> de Georges Rodenbach	65
TIBOR POLGÁR :	
Une vision du monde entre l'Occident et le tao dans la nouvelle <i>Comment Wang-Fô fut sauvé</i> de Marguerite Yourcenar.....	77
VIRÁG MÁRKUS :	
« Es ist eine lange, unglaubliche, bitter-wahre Geschichte » – Petit précis de la réception de la poésie de Paul Celan en Hongrie	89
ZSÓFIA SZATMÁRI :	
Quand Beckett se traduit : L'ajustement de la même pièce, <i>Happy Days</i> et <i>Oh les beaux jours</i>	107
KATA GYURIS :	
Comment parler de l'indicible? – Trois étapes de la littérature de l'Holocauste	137
Les auteurs de l'anthologie	157

Avant-propos

Lorsque les élèves de l'Atelier d'Études françaises Aurélien Sauvageot du Collège Eötvös József de Budapest ont porté à la connaissance des enseignants du susdit Atelier leur intention d'organiser un colloque scientifique d'abord au sein de notre Atelier, puis un second en coopération avec leur confrères italianisants et hispanisants, notre premier sentiment était celui de la reconnaissance pleine de joie et de satisfaction car ils les avaient envisagés de leur plein gré, sans aucune instigation professorale.

Et en assistant à leurs conférences à sujet varié mais appuyées sur des connaissances approfondies en la matière choisie, on a pu acquérir la certitude que les jeunes conférenciers étaient tous à la hauteur de leur tâche, ayant atteint le haut niveau exigé des recherches scientifiques.

J'ai le vif plaisir de les féliciter de leur contribution précieuse aux activités scientifiques de notre Atelier, en remerciant tout particulièrement Kata Gyuris, étudiante en maîtrise, qui s'est chargée d'organiser ces colloques et de recueillir les textes des conférences. Sans être exhaustif, je voudrais en relever celles de Brigitta Vargyas (« *La maille de reproce* » – *Métamorphose d'un somnambule célèbre*), de Nanetta Lőrincz (*Le tabou, la transgression et le châtiment dans Mélusine...*), d'Eszter Szívós (*Echo(s) dans le rêve familial de Verlaine*), de Virág Márkus (*La dualité féminine dans un roman symboliste belge : Bruges-La-Morte de Georges Rodenbach*), de Tibor Polgár (*Une vision du monde entre l'Occident et le tao dans la nouvelle Comment Wang-Fô fut sauvé de Marguerite Yourcenar*), de Zsófia Szatmári (*Quand Beckett se traduit : L'ajustement d'une même pièce, Happy Days et Oh les beaux jours*) et de Kata Gyuris (*Comment parler de l'indicible? – Trois étapes de la littérature de l'Holocauste*) pour l'originalité de leur vision et la profondeur de leur analyse.

IMRE SZABICS

Directeur de l'Atelier d'Études françaises
du Collège Eötvös József

« La maille de reproche » – Métamorphose d'un somnambule célèbre

BRIGITTA VARGYAS

Connu surtout pour ses *Chroniques*, Froissart se considérait avant tout comme poète : son geste de se présenter d'abord, en 1388, auprès du comte Gaston Phébus avec son roman *Melyador*, puis, en 1395, à la cour de Richard II, avec un recueil de ses poésies nous en dit beaucoup¹. Cependant le nombre modeste des manuscrits qui contiennent son roman et ses poésies vis-à-vis de la multitude des copies dont nous disposons pour ses *Chroniques* plaide pour le fait que l'importance que Froissart attribuait à son activité poétique n'était pas partagée par son public. Est-ce parce que, à l'ombre de son grand précurseur et maître, Guillaume de Machaut, la finesse de son art n'était pas appréciée à sa juste valeur ? Ou parce que, pour son roman, il avait emprunté aussi bien pour sa thématique (roman arthurien) que pour sa forme (roman en vers) une voie délaissée par les autres écrivains de son époque ? Ce choix et les quelque trente mille vers du roman ont longtemps rebuté nombre de critiques, à commencer avec le premier éditeur du roman, Auguste Longnon : celui-ci reproche à Froissart « une action singulièrement toffue » et, plus grave encore, de faire oublier au lecteur les véritables héros du roman : « l'intérêt du lecteur se concentre à certains moments sur des personnages qui, dans une œuvre mieux composée, ne se présenteraient pas avec le même relief »². Presque un siècle plus tard, Peter F. Dembowski vient contrebalancer ce jugement dans une monographie qui met en lumière la subtilité de la composition du roman : d'après lui, ce roman-fleuve se constituerait de quatre « actes » (ayant chacun pour centre un des quatre tournois majeurs de la quête) séparés

¹ V. le *Dit du Florin* et les *Chroniques* (*Chroniques*, Kervyn XI, p. 85) pour les souvenirs de Froissart sur son séjour à la cour de Gaston Phébus et ses *Chroniques* (*Chroniques*, Kervyn XV, p. 167) pour sa rencontre avec Richard II.

² *Méliador* par Jean FROISSART, roman comprenant les poésies lyriques de Wenceslas de Bohême, duc de Luxembourg et de Brabant, publié pour la première fois par Auguste LONGNON, Paris, Firmin Didot (Société des anciens textes français, 35), 1895, t. 1, p. IV.

par des « entractes »³. Michel Zink va encore plus loin en comparant cette structure aux images trompe-l'œil qui permettent deux « lectures » possibles : « *Méliador* prend un relief nouveau si, en ajustant le regard, on les place [les entractes], non en arrière-fond, mais au premier plan et si l'on considère que l'intrigue principale, loin d'être essentielle, n'a d'autre but que de les introduire et de les rassembler »⁴. C'est dans cet esprit que je me propose d'analyser dans l'essai qui suit un des « entractes » du roman, l'histoire de Camel de Camois, qui se situe au tout début d'une quête de cinq ans et occupe le premier tiers de l'œuvre.

Au lieu de commencer, à l'instar d'un « vrai » roman arthurien, dans le royaume d'Arthur avec un nombre de chevaliers errants, aspirant à être adoués par le roi en raison de leurs mérites chevaleresques, ce roman se situe en amont de l'histoire arthurienne, au tout début du règne du jeune roi, environ neuf ou dix ans avant la fondation de la Table Ronde. Le décor arthurien, esquissé à travers l'évocation stéréotypée du roi « plain de grans vertus, de sens, d'onneur et de larghece » (v. 2-3)⁵ ne constitue qu'un arrière-fond lointain, puisque, contrairement à ce que semblent suggérer les premiers vers du prologue, le véritable lieu où commence l'intrigue se trouve au-delà des frontières du royaume arthurien : « en le marce de Galles entre Escoce et Norchombrelande priés dou lac c'on dist de Berlande » (v. 7-10), au château de Camel de Camois. La grande miniature du manuscrit offre une interprétation picturale de cette situation limitrophe (« en la marce de ») qui apparaît sur l'image comme appliquée à la situation du château : celui-ci se trouve là où se termine le bois et commence le rocher. Le sommet de la montagne et sa position suggèrent ainsi que son seigneur serait un personnage à la frontière de deux états⁶, suggestion qui se voit confirmée plus tard par la révélation du somnambulisme du héros. Quant au texte, la description de la position du château (« sus le point d'un halt rocier » v. 12-23) précède directement la première mention de son nom, Camois (v. 14), et renforce par ce rapprochement (rocher – Camois) l'idée de l'étymologie Camois – chamois⁷.

³ DEMBOWSKI, Peter F., *Jean Froissart and his Meliador : context, craft, and sense*, Lexington, French Forum, 1983, p. 60-80.

⁴ Michel ZINK, *Froissart et le temps*, Paris, P.U.F., 1998, p. 123.

⁵ Citations et références renvoient à l'édition suivante : Froissart, *Melyador*, éd. par Nathalie BRAGANTINI-MAILLARD, Genève, Droz, 2012.

⁶ V. FROISSART, *Melyador*, éd. par Nathalie BRAGANTINI-MAILLARD, Genève, Droz, 2012, t. II, p. 1332, n. 11-12.

⁷ Cf. Michel ZINK, « Froissart et la nuit du chasseur », *Poétique*, n. 41, 1980, p. 67.

Les terres qui entourent le château sont qualifiées de « moult bonne » (v. 19), mais leur aura positive sera cependant vite atténuée par l'ajout d'une concessive dans laquelle le narrateur relativise sa louange : il mentionne qu'aux temps reculés dont il parle, les terres étaient moins grandes et moins fécondes et que les gens vivaient « plus rudement [...] ce que nous savons par les hystores qui trettent dou temps de jadis » (v. 24 ; 26-27), ajoute-t-il encore avec une volonté affichée de crédibilité.

L'énumération de quelques personnages emblématiques de la future cour arthurienne vient encore brouiller la focalisation avant que l'on n'apprenne que la véritable histoire, la « matere » ne commence que maintenant :

**Environ ou .IX. ou .X. ans
avant li preus Lanselos,
Melÿadus ne li rois Los,
Güron, Tristrans ne Galehaus,
Gauwains, Yewains ne Perchevaus
ne chil de la Table Reonde
fuissent cogneü en ce monde
ne que de Merlin on eüst
cognoissance ne c'on seüst
nulle riens de ses prophesies,
pluiseurs belles chevaleries
avinrent en la Grant Bretagne,
si com cilz livres nous ensengne
lequel ensiewent je dirai,
ou cas que loisir dou dire ai
et par quoi la matere approce.** (v. 28-43)⁸

Cette phrase qui résume en quelque sorte les trente mille vers qui suivront nous intéresse à plusieurs titres : dans le sillage d'illustres prédécesseurs, et tout comme il l'a fait d'ailleurs dans ses *Chroniques*, Froissart nous promet ici de relater des faits d'armes (« plusieurs belles chevaleries »). Cependant, si l'on tient compte des propositions de Dembowski, il faut voir que lire ce roman uniquement dans l'optique « militaire », peut nous mener sur une fausse piste, puisque l'intérêt du roman est ailleurs. Toujours fidèle à la tradition, le narrateur-auteur fait comme s'il nommait la source de ces aventures chevaleresques (« si com cilz livres nous ensengne »), mais en réalité il esquive

⁸ Dans les passages cités, c'est moi qui souligne, ici pour attirer l'attention sur la proposition principale.

habilement cette question : ce qui est déroutant dans son geste, c'est que lui, au lieu de prétendre se référer à un document écrit qu'il aurait lu ou qu'il aurait à recopier, nomme à cet endroit son propre livre qui naît sous nos yeux. Enfin, il est à noter que cette entrée en matière est également un clin d'œil à la tradition orale : le narrateur mentionne un livre qu'il « dira » ensuite – s'il en reçoit la permission, de son public, imaginaire, certes !

Bien que la « mise en page » ne suggère pas une telle lecture, le dernier vers du passage cité indique, comme une césure au sein du texte, la véritable entrée en matière (« et par quoi la matere approce »)⁹ pour déplacer le foyer de son attention sur un autre château, Montgriés et ainsi présenter les deux pôles entre lesquels s'articule l'intrigue, en tout cas pour le premier tiers du roman.

Une fois ces deux lieux et leurs personnages présentés, une rupture tant thématique que temporelle vient nous ramener au personnage de Camel : aux compléments de temps, plutôt concrets, qui jalonnent le prologue¹⁰ s'oppose cet « une fois » (v. 118) atemporel et rappelant l'univers des contes au début de l'épisode de la chasse au cerf de Camel. Cette impression est renforcée par la proximité indirecte de la mention du cadre spatial de l'aventure (« en ses bois », v. 118) : la forêt est reliée à l'idée du mystère (parfois menaçant), symbolise la nature animale de l'homme et ainsi en même temps, l'éloignement de la société humaine. Notons encore que la situation du château de Montgriés met également en évidence une différence entre les deux châteaux : il est situé sur une lande (« un chastiel seant sus la lande », v. 58), c'est-à-dire sur un territoire marqué par le travail humain du défrichement.

À part les passages où l'on évoque les cinq ans fixés pour la quête à la fin de laquelle le héros le plus méritant obtiendra la main d'Hermondine et ceux qui parlent de l'âge de celle-ci, on n'a guère d'autres spécifications temporelles dans le premier tiers du roman que des datations qui se rapportent à cette chasse. Au-delà d'un tel traitement des relations temporelles, les circonstances de la chasse contribuent à souligner son importance : avec la description bien précise de la traversée de « l'estanc de Montgriés » (v. 132), qui peut faire office

⁹ « [...] les quarante-trois premiers vers du roman consitue un prologue au sens habituel du terme, qui n'avait pas été identifié comme tel parce que les grandes initiales du manuscrit ne l'isolent pas [...] », Peter DEMBOWSKI cité par Michel ZINK, *Froissart et le temps*, éd. cit., p. 113.

¹⁰ « En ce temps que li rois Artus [...] », v. 1, le « temps de jadis », v. 27, « environ ou .IX. ans ou .X. avant que [...] », v. 28, « en ce temps [...] », v. 44, « droitement le witisme anee [...] », v. 50, « pour le temps de dont [...] », v. 63, « la guerre [...] qui dura plus de .V. ans », v. 83 et pour l'âge de la fille dur roi Hermond, au début de la guerre contre les rois « des Mons et de Süede » : « la fille dou roy .VIII. ans ou environ »

de « frontière aquatique » et rappelle au lecteur-auditeur les chasses au cerf et les rencontres merveilleuses avec l'au-delà dans la matière de Bretagne, le récit joue sur cet horizon d'attente¹¹. S'il le bouleverse, c'est dans la mesure où il ne répond pas à nos attentes concernant la ou les personnes auprès desquelles cette chasse mène le héros (notamment parce que ce ne sont pas des fées) ; néanmoins le reste du roman confirmera toutes nos attentes sur la portée de la rencontre !

Le fait que le narrateur-auteur consacre à cette scène une description détaillée (à partir du vers « li ciers sent l'aigue douce et froide... », v. 133-145) plaide pour l'idée que cet « estanc » est plus qu'une simple réminiscence du merveilleux breton : le narrateur prend soin de préciser que Camel ne redoute pas l'eau mais y entre à dos de cheval et la traverse ainsi. Deux scènes ultérieures renforcent cette impression : d'une part celle qui met en scène Sagremor, à la poursuite de son cheval, dans l'épisode qui précède sa rencontre onirique avec Sébille, sa dame bien-aimée (v. 28467), mais aussi celle qui présente l'arrivée des veneurs de Camel au château de Montgriés (les lévriers, guidés de leur instinct de chasse traversent l'eau à la nage, tout comme Camel, tandis que les veneurs « ne sont pas dedans entré, ançois ont tourniet le pré », v. 385-386). On aurait tort de ne voir dans cette précision qu'un détail technique fortuit : autant dire que le chasseur Camel est mû par le même désir, par la même rage de chasse qui caractérise le monde animal ! Ce parallèle est plein de sens dans la mesure où il s'ajoute à d'autres qui apparentent la chasse de Camel à celle d'Actéon¹² et suggère ainsi que « le cerf conduit le chasseur à la découverte fatale de la beauté féminine »¹³ et que la métamorphose tragique de Camel est inévitable.

À la différence du mythe d'Actéon, dans lequel le héros est la victime de la fureur de Diane, le roman oppose le chasseur Camel à la dame de Montgriés,

¹¹ V. à ce sujet Florence BOUCHET, « Froissart et la matière de Bretagne: une écriture "déceptive" », *Arturus Rex. Acta conventus Lovaniensis* 1987, éd. Gilbert TOURNOY, Willy Van HOECKE et Werner VERBEKE, Louvain, Leuven University Press, t. 2, 1991, p. 367-375.

¹² V. les vers correspondants du *Méliador* et du *Joli Buisson de Jeunesse*, cités par Michel ZINK, *Froissart et le temps*, p. 119 :

Méliador, v. 127-132

Li cers s'en fuit, Camelz le cace,
Qui onques n'en perdi la trace,
Les bois passe, et apriés la lande.
Et les plains de Northombrelande.
Courant s'en vient Camelz apr[i]és
Jusques a l'estanc de Mongrés.

Joli Buisson de Jeunesse, v. 2248-2253

Li cers fuit, Acteon apriés,
Qui le sieuoit bien et de priés.
Il a passé les bois menus,
Ens es landes s'en est venus.
Acteons le sieuoit encor,
Qui d'ivoire portoit un cor.

¹³ Michel ZINK, *op.cit.*, p. 119.

à Florée. Si le personnage divin est remplacé, conformément à l'univers rationalisé du roman, par une mortelle, la force qui mène à une confrontation est tout aussi présente : la fureur de la part de Diane contre Actéon qui l'avait surprise pendant son bain avec ses nymphes et un même ressentiment de la part de Florée vis-à-vis de Camel, épris d'amour pour Hermondine, la nièce de Florée : leur jeu d'échecs lors du premier passage de Camel au château de Montgriés préfigure le conflit à venir, les stratagèmes dont Florée usera pour éliminer le chevalier, ainsi que le succès final de celle-ci¹⁴. Le nom du château de Montgriés (griés – grief) n'est pas non plus de bonne augure.

Mais d'où vient cette hostilité, en apparence sans raison, de la part de Florée ? C'est le narrateur qui vient éclairer le mystère qui pèse sur Camel, en s'adressant à son public : « [Camel] sentoit en lui tel cose / La quele descouvrir il n'ose [...] / Ce que c'est, vous l'orés briefment » (v. 318). Ainsi introduit-il une description des crises de somnambulisme étranges, qualifiées de « maille de reproce » (v. 460) qui rend Camel « infréquentable ». Pour mieux nous faire ressentir le côté inquiétant de cette pathologie, le narrateur la décrit dans ses moindres détails (v. 327-350) : Camel se lève la nuit, prend ses armes et se bat dans l'air ; le matin, il est comme s'il « comptoit sa vie a fin » (v. 340). Malgré l'éventuel danger que ses accès peuvent représenter pour son entourage, le texte n'insiste pas sur ce point technique, mais constate simplement que Camel « n'osoit dormir seulz » (v. 348)¹⁵, pour attirer l'attention plutôt sur le caractère inavouable, honteux du phénomène : à part ses hommes les plus proches, Camel ne révèle son secret à personne et veut surtout éviter que « de Montgriés les damoiselles qui sont jones, frisches et belles, le sceussent » (v. 315-317). Sans fournir une explication quelconque à ces étranges crises, le narrateur insinue qu'il s'agirait d'une déviation qui rebuterait les jeunes et belles dames en première ligne. Ce sentiment est d'autant plus renforcé que Florée, devant laquelle, grâce à quelques indiscrets¹⁶, le secret de Camel n'en est plus un, se garde d'en souffler mot à la jeune Hermondine avant que l'image de Camel, suite aux excès auxquels le pousse la passion, ne se dégrade

¹⁴ V. le commentaire du narrateur : « Matés fu il » (v. 275), qui entre en résonance avec les paroles de Florée à propos de Camel, censées attiser la passion guerrière de Graciens, un des prétendants à la main d'Hermondine : « Encore n'a il [Camel] en Bretagne / trouvé nullui qui maté l'ait. » (v. 5880)

¹⁵ V. [oser] dans le sens de 'pouvoir, être capable de faire quelque chose', selon le glossaire de l'édition de *Melyador* par Nathalie BRAGANTINI-MAILLARD, Genève, Droz, 2012, t. II, p. 1853.

¹⁶ « Si en savoit assés Floree / par les chevaliers de lor contree / qui s'en estoient descouvert. » (v. 357-359)

suffisamment aux yeux de celle-ci : ce n'est qu'à un moment beaucoup plus tardif du récit qu'Hermondine, curieuse, pousse sa cousine à parler¹⁷. Notons que la description de celle-ci sur le somnambulisme de Camel multiplie les termes à valeur qualificative (laidement, hideur, ressongnent, dangier) dont la version du narrateur-auteur était dépourvue. L'écart entre les deux versions nous pousse à nous interroger d'une part sur la fiabilité du narrateur, d'autre part sur celle de son personnage, Florée, qui devient à son tour narratrice dans le passage cité. Les propos du narrateur-auteur, même si le jugement qu'il porte sur Camel n'est pas sans ambivalence, comme nous le verrons plus tard, ne justifient pas vraiment la thèse d'un narrateur qui aurait volontairement passé sous silence certains détails peu favorables à son personnage. Comment expliquer alors l'horreur de Florée devant Camel ? Puisque notre texte ne dit rien de précis sur ses informateurs ni sur les renseignements qu'ils lui avaient fournis, la mise en rapport de cette histoire avec une autre qui en contient certains éléments majeurs peut contribuer à éclairer les facettes cachées de ce sentiment : il s'agit notamment de l'histoire de Pierre de Béarn, autre chasseur étrange de Froissart, que son somnambulisme rapproche de Camel¹⁸. Si l'on pose la question de l'origine de cette infirmité, question qui fait défaut dans le roman, mais qui apparaît dans les *Chroniques* au sujet de Pierre de Béarn, on apprend que ses crises surviennent depuis que celui-ci a tué un ours dans des conditions qui rendent d'ailleurs une telle victoire plus qu'improbable... Or sa femme, la comtesse Florence (notons la ressemblance des noms Florence et Florée¹⁹), le quitte après cet événement, se souvenant de l'ours parlant qu'avait

¹⁷ « il n'ose en une cambre seulz
jesir, tant soit hardis ne preus,
et encor souvent li avient
que trop laidement se maintient
de nuit et trop diversement,
car en dormant certainement
se lieve et s'arme et si s'en fuit
et mainne en sa cambre tel bruit
que tout cil qui entour lui sont
de ses oevres grant hideur ont,
tant ressongnent sa contenance.
N'esçou pas assés ordenance,
cousine, c'on doit reprocier ?
Vous voudriés vous en ce dangier
aveoques lui seul a seul mettre ? » (v. 6333-6364)

¹⁸ V. à ce sujet Michel ZINK, « Froissart et la nuit du chasseur », *Poétique*, n. 41, 1980, p. 60-77.

¹⁹ *Ibid.*, p. 66.

rencontré jadis son père et qui lui avait porté malheur. En même temps, cette séparation s'explique aussi par le fait qu'il y a « confusion entre la peur de l'ours et la peur du mari » qui, d'ailleurs, « porte le nom de l'ours »²⁰ (v. 'Berne' et l'équivalent de l'ours dans les langues germaniques : Bär, bear, *etc.*). À cela s'ajoute le fait que l'ours est associé dans le folklore à l'agression sexuelle. Si Florée fait de son mieux pour éloigner Camel d'Hermondine, c'est parce que, l'origine du somnambulisme de Camel n'étant pas claire (ou justement, on le devine sans poser de question), cette histoire de menace sexuelle se lit en filigrane dans le roman, même si son enjeu sera déplacé ailleurs : Florée ne doit plus se défendre elle-même, mais celle que l'on lui avait confiée, ce dont est emblématique la scène du jeu d'échecs où l'on retrouve Hermondine entre les deux joueurs, tel un gage de jeu.

Si ce sont les ressorts qui fondent une image complexe, revenons encore à quelques passages emblématiques du roman qui nous permettent d'ajouter des nuances au portrait de Camel.

Au début du roman, même dans la présentation de ses crises de somnambulisme dont le narrateur nous offre une description objective, Camel apparaît plutôt sous des traits favorables. Il est

preus chevaliers [...]
 [...] a senestre et a dextre
 on ne trovast parel a li,
 plus preu, plus fier ne plus hardi,
 fust a la guerre ou au tournoi,
 car riens ne duroit devant soi. (v. 321-326)

[...] courageus et fiers,
 et homs de tres grant hardement (v. 736-737)

Sa vaillance s'accompagne de force corporelle et il a « corps de chevalier / bel et gent et de bonne taille » (v. 458), mais connaît en même temps les « règles de politesse » : il s'adresse courtoisement et doucement aux dames (v. 462-464) et déclare sa flamme à Hermondine, dans les plus belles traditions de l'amour courtois, en plaçant l'amour même au-dessus de la vie, sans se douter de la portée prophétique de ses paroles :

[...] vous jure jou, foy et ame,
 que de vous je ferai ma dame

²⁰ *Ibid.*, p. 63.

ou je demorrai en la painne,
si com Paris fist pour Helainne,
et se mors sui pour vostre amour,
il me venra a haute honnour. (v. 239-244)

Même si toutes les louanges sont quelque peu contrebalancées par l'évocation répétée de la « maille de reproce », par le fait que le héros apparaît dans une situation d'ailleurs familière aux poésies de Froissart (« un monsieur seul face à des jeunes filles qui le tarabustent »), cette pauvre victime naïve d'un complot²¹ qu'il n'arrive pas à percer, suscite la sympathie, la compassion du lecteur-auditeur. Qui n'aurait de la peine pour Camel dont le narrateur évoque souvent le « courroux »²², ce chagrin dû à l'impossibilité de l'amour, peint de manière touchante ?

On ne li fait riens qui li plaise,
tant est fot merancolieus.
Le plus dou jour voet estre seulz. (v. 710-712)

Cette image se ternit peu-à-peu, avec l'émergence d'une passion folle qui poussera Camel à des extrêmes (tel le « chantage » de Florée par le père de celle-ci, « otage » de Camel). Cette passion est également annoncée, d'une part dans l'épisode de la chasse, d'autre part dans cette volonté d'arriver « coûte que coûte » à obtenir la main d'Hermondine et en même temps le trône d'Écosse :

Je serai encore, je le di,
rois d'Escoce : il n'en est mies fort,
mais qui m'en poroit faire tort. (v. 2425-2427)

Ce désir présomptueux se manifeste également dans le choix de ses armoiries :

Une devise a pour lui prise
de rouge a une verde targe,
de nulle riens ne le carge
fors que d'une couronne d'or. (v. 3769-3771)

²¹ Michel ZINK, *Froissart et le temps*, éd. cit., p. 116 et 117.

²² 'Chagrin, affliction, contrariété, trouble', v. l'entrée 'courroux' sur <http://www.atilf.fr/dmf>

Au fur et à mesure que le récit avance, la « maille » initiale, le somnambulisme sera donc dépassé (et d'après le passage qui suit : même remplacé) d'un « visce » bien plus grave qu'illustrent les passages cités : celui de « l'oultrecuidier » (v. 3776), c'est-à-dire le fait de se prendre pour plus que ce que l'on n'est, de l'orgueil.

Cependant, de manière tout à fait étrange par rapport au début du roman qui ne cesse de répéter qu'une « maille de reproce » empêche Camel de mériter la main d'Hermondine, le narrateur ne parle, après la mort de celui-ci, que « d'un seul visce » : l'orgueil. Citons deux passages parallèles pour mettre en évidence ce déplacement de l'attention :

En li ne sçai **nulle reproce**
qu'il ne soit moult chevalereus
fors tant qu'il n'osoit dormir seulz.
Ne sçai se hardemens li fault,
mais je tieng certes ce deffaut
a tres mervilleus et tres dur
et le chevalier mains segur.
(v. 3809-3815)

Je ne savoie **c'un seul visce :**
orgueilleus fu sans nul malisce
et d'adagnoit ne ne doubtoit
homme qui devant lui venoit.
Bien cuidoit estre li plus preus
dou monde et li plus ewireus.
(v. 9209-9214)

La description de l'attitude de Camel envers Mélyador lors de la bataille finale contribue également à donner le portrait d'un chevalier qui se croit supérieur à tout le monde : « [Camel] entre en tres grant orguel » (v. 8979), « enorguellis est si fort / et s'est si garnis de confort / que dou chevalier petit donne. » (v. 9006-9008). À cette caractérisation directe s'ajoutent les paroles de Camel à Mélyador (v. 8978-8993) : il le tutoie et lui adresse des menaces du haut de son génie chevaleresque présumé.

Si le narrateur-auteur est omniscient (il est au courant du somnambulisme de Camel et en informe son lecteur), c'est à Florée qu'il confie le rôle de tirer les fils de l'intrigue ; si le ton sur lequel le narrateur parle de Camel change au cours du roman, la manière dont Florée considère sa relation envers Camel se nuance également et enrichit le portrait de celui-ci, d'autant plus que dans l'évolution du comportement de Camel (et dans ce qui va de pair avec ce changement, ce déplacement de l'attention de l'infirmité initiale à un autre « visce »), Florée n'y est pas pour rien : parmi ses nombreux « conseils » donnés à sa cousine, elle l'encourage à écrire une lettre à Camel dans laquelle elle flatte l'amour-propre de celui-ci, « pour li mettre en oultrecuidance » (v. 1778). (À propos d'Hermondine, le texte précise à maintes reprises qu'elle est trop jeune tant pour comprendre les regards amoureux de Camel que pour prendre l'initiative de quoi que ce soit : elle suit docilement les « doctrines » de son aînée.)

Éclairée sur la « maille de reproce ditte devant » (v. 460-461), Florée tient vis-à-vis de Camel, dès le début, un double langage qui ne se lit en tant que tel que rétrospectivement, une fois que nous apprenons qu'elle est au courant de « l'affaire » de Camel. Ainsi, après leur jeu d'échecs lors de la première visite de Camel à Montgriés, comme si elle voulait lever le lièvre, elle invite celui-ci à ne pas se mettre en route à une heure si tardive, mais à passer la nuit sous leur toit :

Ce dist Floree : « Et qui vous muet
de partir ores a ceste heure ?
Mehui ferés ci vo demeure
et de matin vous partirés
et espoir nouvelles orés
de vos gens et de vos levriers. (v. 280-285)

La réponse de Camel, inconscient de la véritable portée de la question, n'en est pas moins significative, mais sur un autre niveau :

– Dame, [...],
vous m'offrés plus que je ne vaille.
Mais partir me couvient sans faille,
car journee ay demain matin
a l'encontre d'un mien voisin... (v. 286-290)

Au niveau du contenu manifeste, Camel fait preuve de courtoisie en déclinant cette invitation avec une modestie exemplaire (« vous m'offrés plus que je ne vaille ») et enchaîne avec une explication d'ordre pratique en prétextant une entrevue importante qui l'empêche de rester au château. En même temps, les effets sonores de la rime vaille-faille et de l'allitération en /m/ (Dame, m'offrés, mais, me couvient) jouent sur le contenu latent de sa réponse et contribuent ainsi à évoquer l'indicible, la « maille » qui est la véritable raison de ce départ précipité²³. Toujours au niveau des sonorités, les paroles de Camel s'opposent à celles de Florée en ce qu'elles s'inscrivent dans le registre de la douceur, voire de la langueur par la reprise des consonnes labiales /m/, des semi-consonnes /j/ et des nasales, tandis que l'invitation de Florée abonde en /r/, qui expriment la dureté et, associés à des voyelles fermées /é/, soulignent le caractère menaçant de la question, apparemment innocente pour un lecteur non-averti.

²³ « Matés fu il, se leva sus, / car adont ne volt jeuer plus / pour le soleil qu'il voit baissier. » (v. 275-278)

Ce double-langage, dont nous n'avons qu'un pressentiment à ce point du récit, sera mis en évidence par le narrateur lors de la deuxième visite de Camel au château de Montgriés. Voici son commentaire sur cette duplicité, habilement voilée :

[Florée] parolle moult liement
 toutdis a monsigneur Camel.
S'elle dist un, elle pense el,
 mais si **courtoisement se cuevre**
 que **nulz ne scet quel cose elle oeuvre.** (v. 516-520)

Néanmoins, l'invitation en apparence chaleureuse qui avait clôt la première visite de Camel, cède la place lors de son deuxième passage à une petite question, froidement posée, et Florée ne fait pas le moindre effort pour retenir son hôte :

Quant ce vint au soir, je vous dis,
 messires Camels se parti.
Un peu le pria froidement
 Florée, a ce departement,
 de demorer ; il s'escusa.
Depuis le mot ne releva
la demoiselle tant ne quant. (v. 545-551)

C'est après cette visite qu'elle met en garde Hermondine contre le chevalier, indigne de la main de celle-ci, mais elle reste dans le mode allusif (« il a en lui grant reproce ») pour évoquer ce qui le rend indésirable malgré des attraits physiques propres à faire palpiter les jeunes cœurs sans expérience en matière d'amour :

s'il avient de huit ou de jour
 que vous aiiez de li nouvelle,
 n'i arrestés noient com celle
 qui est **filie de haukt parage**
 et hoirs **de moult biel hiretage,**
car ja ne venra jusc'a vous.
 A refuser fait entre tous
 les chevaliers que je cognois.
 Comment qu'il soit **et lons et drois**
et chevaliers de belle taille
 et fors pour faire une bataille,

il a en lui si **grant reproce**
que ja la fille au roy d'Escoce
n'ara tant que creüe en soie. (v. 610-623)

Elle tient un discours habile en recourant à l'astuce d'éviter de nommer concrètement en quoi consiste ce « reproce » pour en amplifier le caractère répugnant : c'est l'image d'un mal inconnu et incertain qui se prête le mieux à la manipulation ! C'est dans cet esprit que Florée s'adresse à sa jeune protégée :

[...] si le fourfet vous disoie
de lui et la condition,
jamais jour vostre entention
n'i metteriés ne tant ne quant. (v. 624-627)

L'argumentation selon laquelle Camel ne serait pas à la hauteur d'une fille de roi, revient également plus tard dans les propos de Florée : « il n'est pas parelz contre vous » (v. 967) – dit-elle encore du chevalier qu'elle trouve en même temps « outrageus » et « homme de grant hardement » (v. 978-979), c'est-à-dire violent, agressif et d'une hardiesse imprudente, d'une outrecuidance excessive.

Tout comme nous l'avons vu à propos des interventions du narrateur, l'attention de Florée se déplace également de la tare initiale, le somnambulisme, à une autre bien plus grave, car plus dangeueuse, destructive : une passion sans limite accompagnée d'une attitude orgueilleuse. On a l'impression qu'elle ne cède à la curiosité d'Hermondine concernant le « reproce » de Camel, qu'à un moment du récit où ces traits (orgueil, passion folle) qui s'étaient ajoutés au portrait de celui-ci l'emportent sur son infirmité initiale, qui relève alors plutôt de l'ordre d'un détail pittoresque, en harmonie avec la personne hideuse de Camel.

L'intérêt de ce constat sur le déplacement de l'attention du somnambulisme à des manques d'ordre moral et le changement que cela suggère peut être mis en évidence si l'on revient au parallèle suggéré par le texte entre la chasse initiale de Camel et celle d'Actéon : ne se métamorphose-t-il pas, ce personnage qui suscite d'abord la sympathie du lecteur, pour n'agir plus tard que sous l'impulsion d'une passion excessive, que l'on dirait même animale ? Si la chasse fatale n'a pas pour conséquence de lui faire pousser des bois, comme de nombreuses représentations picturales le font pour Actéon, le changement, déplacé vers l'intérieur cette fois-ci, n'en est pas moins signifiant. Quelques correspondances textuelles entre l'épisode de la fameuse première chasse et celui du combat particulier

entre Camel et Mélyador, mortel pour le premier, viennent confirmer l'idée selon laquelle le rapprochement de l'histoire de Camel et le mythe d'Actéon ne doit pas être limité à la chasse initiale. Voici les descriptions que le texte donne, d'abord pour présenter la mise à mort du cerf, puis celle de Camel²⁴ :

Messires Camelz le poursieut
qui à son gré la le consieut.
Tant est lassés qu'il ne poet plus.
Adont est Camels descendus
Sus le cerf qui **tous quois se tient**.
L'espee traite et si s'en vient.
Camelz li met l'épee ou corps.
Li chiers chiet jus, il vault que mors.
Morz est li chers. [...] (v. 147-155)

Messires Camelz **ne poet plus** :
Il vault que mors, il chiet la jus,
Il s'estent **onques ne parla**
En tel maniere **s'en rala**
Messires Camelz de Camois.
(v. 9101-9105)

La description de la mort du cerf, appliquée presque mot pour mot à celle de Camel (« Tant est lassés qu'il ne poet plus » – « Camelz ne poet plus » ; « tous quois se tient » – onques ne parla » ; et la reprise en chiasme de « Li chiers chiet jus, il vault que mors » – « Il vault que mors, il chiet la jus » suivi du constat « Morz est » – « s'en rala ») raconte implicitement que la métamorphose est cette fois pleinement accomplie !

Nous avons vu que le narrateur parle au sujet de Camel et de sa faute tantôt du somnambulisme, tantôt du vice de l'orgueil. En revanche, loin d'une démonstration rationnelle qui consisterait à le rendre responsable d'une issue sinistre en raison de ses « visce », le narrateur intervient, juste après la mort de Camel, pour imputer sa tragédie uniquement à l'amour : « amour [...] le fist morir aultre riens non » (v. 9117-9119) qui nous rappelle en même temps la phrase de Camel à Hermondine, au début du roman : « se mors sui pour vostre amour, / il me venra a haute honnour » (v. 243-244). Le constat sommaire, « amour [...] le fist morir aultre riens non », précédé d'un retour à la chasse au cerf qui avait causé « cel anui » à Camel (cf. v. 9110-9116), souligne le caractère inéluctable de son destin : la rencontre avec la beauté féminine et l'amour, telle une malédiction, le transforme et le pousse vers son *fatum*.

Loin de présenter simplement des parallèles intéressants avec le mythe d'Actéon, l'histoire de Camel de Camois dans le *Melyador* de Froissart reproduit ce dernier dans son intégralité en le retravaillant sur le mode de l'amplification romanesque : on ne peut que célébrer l'auteur qui sait traduire le mythe en en transposant l'essentiel entre les lignes et nous le dit sans le dire.

²⁴ Cf. la note au vers 145 de Nathalie BRAGANTINI-MAILLARD, *op.cit.*, éd. cit.

Bibliographie

- BOUCHET, Florence, « Froissart et la matière de Bretagne: une écriture "déceptive" », *Arturus Rex. Acta conventus Lovaniensis 1987*, éd. Gilbert TOURNOY, Willy Van HOECKE et Werner VERBEKE, Louvain, Leuven University Press, t. 2, 1991, p. 367-375.
- DEMBOWSKI, Peter F., *Jean Froissart and his Meliador : context, craft, and sense*, Lexington, French Forum, 1983.
- Dictionnaire du Moyen Français*. [<http://www.atilf.fr/dmf>]
- FROISSART, Jean, *Melyador*, éd. par Nathalie BRAGANTINI-MAILLARD, Genève, Droz, 2012.
- FROISSART, Jean, *Méliador*, pub. par Auguste LONGNON, Paris, Firmin Didot (Société des anciens textes français, 35), 1895.
- ZINK, Michel, « Froissart et la nuit du chasseur », *Poétique*, n. 41, 1980, p. 60-77.
- ZINK, Michel, *Froissart et le temps*, Paris, P.U.F., 1998.

Le tabou, la transgression et le châtement dans *Mélusine*, roman du XIV^e siècle par Jean d'Arras et dans l'iconographie médiévale

NANETTA LŐRINCZ

Mélusine, roman du XIV^e siècle par Jean d'Arras contient des motifs typiques médiévaux, à savoir le tabou, la transgression et le châtement. Le but de mon analyse est de trouver les racines de ces motifs dans la tradition littéraire, de les observer de plus près dans *Mélusine*, et finalement, de les regarder plus en détails dans l'iconographie médiévale.

La légende de la fée Mélusine fait partie de l'imagination populaire et de la culture orale de l'Occident au Moyen Âge. *Mélusine* est un des contes typiques médiévaux. Dans ces types de conte il est question d'une rencontre entre une fée et un homme mortel. La première rencontre a souvent lieu au bord de l'eau quand l'homme est éloigné de son entourage, et lorsqu'il va chasser¹. L'homme épouse la fée, mais doit respecter un interdit. À un moment donné, la vie commune heureuse est interrompue par la transgression de l'interdit. La fée abandonne son époux et repart pour toujours². L'histoire mélusiniennne est donc très répandue grâce à la récitation d'un thème bien connu. Elle est aussi populaire parce qu'elle réunit les idées qui sont au cœur de la pensée médiévale. Elle traite comme thème la question de l'union d'un être humain et d'un être surnaturel, la possibilité de transformation, la compatibilité du christianisme avec les mythes³. Il existe plusieurs versions orales de l'histoire qui sont différentes selon les pays, les ethnies et les époques⁴. *Mélusine*, roman

¹ PILLARD, Guy-Edouard, *La Déesse Mélusine, mythologie d'une fée*, Maulérier, Hérault-Édition, 1989, p. 210.

² GALLAIS, Pierre, *La Fée à la Fontaine et à l'Arbre : un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam, Atlanta, GA, Rodopi, 1992, p. 35.

³ LECOUTEUX, Claude, *Mélusine et le chevalier au cygne*, Paris, Éditions Imago, 1997, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

du XIV^e siècle par Jean d'Arras, *Le Roman de Mélusine* par Coudrette et la traduction allemande par Thüring von Ringoltingen sont les textes écrits de la légende⁵. Je traiterai du texte de Jean d'Arras dont tout d'abord je donnerai un résumé.

Le récit s'ouvre sur la présentation de la famille de Mélusine, de son père et sa mère. Élinas, roi d'Albanie, va dans une forêt proche pour chasser et ayant soif il s'arrête à une fontaine. À cette fontaine une femme, Présine, d'une beauté extraordinaire chante avec une voix merveilleuse. Le roi tombe immédiatement amoureux d'elle et l'épouse. Par contre, il doit respecter une condition, celle de ne jamais voir sa femme en couches. Il transgresse sa promesse et va voir ses trois filles, Mélusine, Mélior et Palestine nouvelles-nées. Présine disparaît avec ses trois filles pour toujours. À leurs quinze ans, Présine raconte aux filles l'histoire de la transgression de leur père. Elles décident de prendre leur revanche et d'enfermer leur père dans une montagne. Présine aime toujours Élinas, par conséquent elle se venge en leur imposant des châtiments. Mélusine sera victime d'une malédiction et se transformera en serpent au bas du corps tous les samedis. Sa seule possibilité de vivre et mourir comme les mortels est d'épouser un homme qui ne la verra jamais sous sa forme de serpent. Mélior sera prisonnière dans un château en Arménie et elle gardera un épervier. Palestine gardera le trésor de son père dans une montagne. Après nous avoir présenté l'histoire des parents, Jean d'Arras se tourne vers le futur mari de Mélusine. Raymondin va à la chasse dans une forêt, mais il tue son oncle par hasard. Il se promène avec un air désespéré quand il tombe sur une fontaine, « fontaine faée ». Il tombe tout de suite amoureux de Mélusine, une des trois filles autour de la fontaine. Il l'épouse, mais il doit respecter un interdit de ne pas la voir le samedi. Pendant plusieurs années il obéit consciencieusement à la demande de sa femme. Entre temps, Mélusine met au monde dix enfants. Encouragé par son frère Forez, Raymondin perce un trou à la porte et voit sa femme se baigner avec une queue de serpent. Il garde le secret jusqu'à ce qu'il apprenne que son fils, Geoffroy à la grande dent brûle l'abbaye de Maillezaïs avec tous les moines y compris son propre frère, Fromont. C'est à ce moment que la transgression a lieu. Il se met en colère et appelle Mélusine « une très fausse serpente » :

⁵ CLIER-COLOMBANI, Françoise, *La fée Mélusine au Moyen Âge*, Paris, Léopard d'or, 1991, p. 9.

Hee, tres faulse serpente, par Dieu, ne toy ne tes fais ne sont que fantosme, ne ja hoir que tu ayes porté ne vendra a bon chief en la fin.⁶

Après avoir dit adieu à son amour, Mélusine saute par la fenêtre en se transformant en un énorme serpent et quitte Raymondin. Elle ne revient plus, sauf pour prendre soin de ses deux plus petits enfants. Sous le poids de sa faute, Raymondin décide de vivre le reste de sa vie en ermitage. Le récit se termine par l'histoire de Geoffroy, Mélior et Palestine⁷.

Le tabou autour duquel le récit est centré est lié à la nature surnaturelle de Mélusine. Elle est une femme-serpent ce qui suppose qu'elle possède à la fois une nature humaine et une nature animale. Sa double nature est une marque de son origine mixte. Par conséquent, elle est capable de prédire les événements, d'effectuer des actes merveilleux et de révéler ce qui est caché⁸. Sa nature féerique se manifeste également dans la vie de sa lignée. Ses descendants sont protégés des catastrophes, ils sont vainqueurs à la guerre, ils réussissent bien dans leurs épreuves et ils atteignent des succès pendant leur règne⁹. Cette capacité surnaturelle, sa beauté extraordinaire et le caractère mystérieux attirent les hommes mortels, car la nature humaine est originalement curieuse.

À part la curiosité humaine, c'est la possibilité d'accéder au monde des dieux, grâce au pacte entre l'homme et l'être surnaturel qui encourage Raymondin à promettre de respecter un interdit même pendant toute sa vie. C'est à travers ce tabou que le lien est établi entre les deux mondes. Cette union avec la fée comporte la possibilité d'une richesse extraordinaire aussi, ce qui est promis par Mélusine :

...car je te feray le plus seignoury et le plus grant qui oncques feust en ton lignaige, et le plus puissant terrien.¹⁰

D'une part, l'interdit qu'impose l'être surnaturel à l'être mortel peut être un moyen d'accès au monde non-humain et à une richesse pour les hommes, mais d'autre part, cela permet aux créatures surnaturelles d'avoir une âme, de vivre comme les mortels c'est-à-dire d'une manière naturelle. Mélusine aussi,

⁶ *Mélusine, roman du XIV^e siècle publié pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal avec les variantes de la Bibliothèque nationale*, éd. Louis STOUFF, Dijon, Bernigaud et Privat, 1932, p. 255.

⁷ CLIER-COLOMBANI, p. 11-13. et LECOUTEUX, p. 17-24.

⁸ GALLAIS, p. 37-38.

⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰ STOUFF (éd.), p. 26.

en se mariant avec Raymondin, devient une vraie femme et abandonne sa condition non humaine¹¹. De plus, le tabou peut servir à Mélusine à mettre à l'épreuve son partenaire pour savoir s'il est digne de vivre avec elle¹². Le respect de l'interdit devient donc un intérêt commun.

Il faut aussi signaler l'importance du rôle de la compensation. Pendant la chasse Raymondin tue par hasard son oncle et son acte lui impose une douleur et une honte immenses. C'est le bon moment où Mélusine lui offre son aide, et la possibilité de tourner son acte à son avantage. Sous le poids de la réalité, Raymondin est content d'avoir son problème immédiatement résolu et en échange il va tout de suite accepter de respecter le tabou¹³.

Si on veut résumer les questions du tabou on peut dire qu'elles tournent autour d'un axe, celui de la nature de Mélusine¹⁴, donc finalement c'est son identité qui va devenir le tabou. La nature de ce tabou est liée à la parole, mais c'est également un interdit visuel¹⁵. Tout d'abord, Raymondin n'a pas le droit de voir Mélusine le samedi, ni de poser les questions sur son activité ce jour-là. Mais quand Raymondin va voir sa femme et que Mélusine lui pardonne, il doit garder le secret. Il ne peut pas en parler, alors on lui impose un tabou verbal :

Vous me jurez sur tous les seremens que preudoms doit faire, que le samedi vous mettez jamais peine a moy veoir ne enquerre ou je seray.¹⁶

Par contre, l'interdit n'est jamais respecté dans des contes médiévaux ou avec peu d'exceptions. Il n'est pas respecté dans le cas de Mélusine et Raymondin non plus, ce qui nous suggère que l'homme ne peut jamais atteindre le niveau des dieux, qu'il n'est pas digne d'entretenir les relations avec le monde supérieur. L'homme est trop petit en regard de l'univers¹⁷. Quand le secret est découvert, Raymondin devient capable de dominer Mélusine. La fée reconnaît les dangers du contrôle humain et elle sait immédiatement qu'elle doit partir¹⁸. Malgré tous leurs efforts, malgré le lien fort de l'amour entre eux ils

¹¹ PILLARD, p. 286.

¹² LECOUTEUX, p. 187.

¹³ LECOUTEUX, p. 185.

¹⁴ VINCENSINI, Jean-Jacques, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 34), 1996, p. 226.

¹⁵ *Ibid.*, p. 184.

¹⁶ STOUFF (éd.), p. 26.

¹⁷ LECOUTEUX, p. 187.

¹⁸ PILLARD, p. 288.

ne peuvent pas garder cette condition. La nature humaine et la nature surnaturelle forment une antithèse absolue, toutes les tentatives vers cette union mystérieuse sont impossibles¹⁹.

Après avoir respecté l'interdit pendant si longtemps, il suffit pour Raymondin d'une petite indication de son frère pour que la transgression ait lieu. C'est aussi une caractéristique des contes médiévaux que ce n'est jamais la fée qui en a l'initiative. Il faut l'intervention d'une troisième personne qui donne la motivation au héros et après il transgresse l'interdit²⁰. Raymondin ne supporte pas la rumeur des gens disant que sa femme le trompe avec un autre homme. Donc c'est à cause des faiblesses de sa nature humaine : de sa fierté et de sa curiosité excessives qu'il finit par regarder sa femme dans son bain.

De plus, il arrive souvent dans les contes du Moyen Âge que la violation de l'interdit se passe quand l'homme est en colère ou en état d'ivresse²¹. Raymondin se met tellement en colère qu'il ne pense plus à rien, donc sa situation s'adapte parfaitement au « schéma » médiéval. Le secret de Mélusine est très bien gardé par Raymondin quand il ne connaît pas de malheur, mais dès qu'il apprend la mort de son fils Fromont, il perd la raison et il finit par révéler la vraie personnalité de sa femme. Le problème c'est qu'il prononce ouvertement ce qu'il a vu. C'est aussi souvent dans les contes médiévaux que le secret sera connu par la société, par les autres ou la famille²². C'est le moment où le héros transgresse le pacte :

Combien que tu t'estoies parjurez envers moy quant tu mis painde a moy veoir, mais pour ce que tu ne l'avoies descouvert a personne, je le t'avoye pardonné en cuer, combien que je ne t'en eusse point fait de mencion [...] ²³

Dans notre cas, Mélusine et Raymondin sont entourés de barons et de dames. Même si la fée offre la possibilité de pardon le héros ne mérite jamais ce rachat. L'acte de Raymondin aurait été oublié par Mélusine s'il avait gardé le secret, mais il prononce l'interdit devant le public²⁴.

La transgression sera forcément suivie des conséquences. Ici, le châtement c'est la métamorphose et la disparition de Mélusine pour toujours, la séparation

¹⁹ LECOUEUX, p. 194.

²⁰ PILLARD, p. 210-211.

²¹ GALLAIS, p. 67.

²² *Ibid.*, p. 68.

²³ STOUFF (éd.), p. 256.

²⁴ PILLARD, p. 211.

physique et morale. Elle se transforme en un énorme serpent ce qui symbolise sa nature diabolique. Sa forme de serpent nous rappelle la tentation d'Ève par Satan et la Chute du premier homme dans la Bible. Le symbole du serpent ne nous rappelle que l'héritage chrétien, mais la transgression de Mélusine aussi quand elle a enfermé son propre père²⁵.

Il est important de dire que dans la plupart des cas, la fée maudit sa lignée et prédit des malheurs. Mais en réalité, elle protège sa famille avec tous ses descendants. Mélusine aussi, dès le début, attire l'attention de Raymondin sur les conséquences potentielles de la transgression. Par contre, quand elle quitte Lusignan et son époux, elle y retourne régulièrement pour nourrir Thierry et Raymonnet, elle ne refuse pas de prendre soin de sa famille en disant²⁶ :

Mais quant a vous, ne vous doutez, car je vous aideray tout vostre vivant a voz neccessitez.²⁷

Les descendants ne deviennent pas victimes des catastrophes et des malheurs non plus. Avant de sauter par la fenêtre Mélusine les assure donc de son aide, mais elle donne aussi des conseils pour l'avenir. Elle ordonne de tuer leur fils Horrible qui représente la puissance merveilleuse de sa mère. Comme il est le dernier fils de Mélusine, c'est chez lui que les caractéristiques surnaturelles s'accumulent. La mort du dernier-né couperait les fils entre la puissance suprême de Mélusine et le monde humain²⁸.

En conclusion, on peut dire que *Mélusine* contient tous les éléments des contes de fées populaires du Moyen Âge, à savoir un tabou, sa transgression et le châtement qui la suit après.

L'*illustration* des notions abstraites du tabou, de la transgression et du châtement pose certains problèmes aux artistes. Ils essaient d'insister sur les apparences qui sont possibles à visualiser, les moments clés, les scènes où Mélusine démontre sa nature surnaturelle²⁹. Dans la plupart des cas, Mélusine est soit illustrée comme une femme avec une petite indication sur sa nature double, soit très souvent sous la forme d'un dragon. Certains artistes imaginent Mélusine plus monstrueuse que les autres et l'illustrent comme mi-femme,

²⁵ GALLAIS, p. 106-107.

²⁶ PILLARD, p. 212-214.

²⁷ STOUFF (éd.), p. 258.

²⁸ PILLARD, p. 288.

²⁹ CLIER-COLOMBANI, p. 22.

mi-animal. Les images animalières sont différentes selon les manuscrits et les artistes. Parfois, la nature démoniaque de Mélusine est indiquée par une queue de serpent, ou par les ailes, ou même par les pattes griffues qui rappellent un dragon³⁰. Les scènes les plus souvent illustrées comprennent le bain épié, l'accusation de Raymondin, l'envol de Mélusine et son retour chez les deux petits enfants, et les aventures de ses descendants.

La dimension mythique et magique retient l'attention des artistes. Ainsi, ils donnent des indications sur la nature surnaturelle de Mélusine dès le début. C'est intéressant parce que dans le livre de Jean d'Arras il n'y a pas d'indication à l'avance, c'est seulement l'artiste qui sent la nécessité de nous révéler la fin. Dans le manuscrit de l'Arsenal 3353 (fol. 18 r^o, fig 11) à la scène du mariage, l'artiste ajoute un petit dragon afin qu'il nous rappelle l'absurdité d'un mariage entre une fée et un être humain. Ce petit ajout exprime parfaitement l'essence du tabou et prédit le destin du jeune couple. Dans d'autres illustrations un dragon est dessiné sur la robe de mariage de la fée³¹.

D'ailleurs, le moment des deux transgressions est souvent illustré, en premier lieu la scène où Raymondin perce un trou dans la porte pour épier Mélusine, puis l'annonce publique du tabou et la métamorphose. Dans le manuscrit fr 3353 (fol. 130 r^o fig. 14) le moment du voyeurisme de Raymondin est placé dans un contexte un peu gothique, dans une tour fortifiée avec une salle toute vide de meubles. Il n'y a que la bain de Mélusine mis au milieu de la pièce. De plus, on peut apercevoir le regard de Raymondin qui est fixé sur Mélusine mi-femme, mi-serpent. On peut voir ses yeux à travers une ouverture circulaire au mur. La fée cache sa poitrine, donc on a plutôt un jugement négatif de Raymondin, qui viole l'intimité de sa femme. Ici l'illustration de la fée à moitié transformée n'est pas très choquante, l'artiste ne met pas particulièrement l'accent sur le corps transformé³².

Le manuscrit de Nüremberg, 1468 (fig. 15) met lui aussi en valeur l'intimité de la scène du bain. Mélusine est présentée dans une position d'abandon assez tranquille. Elle ne cache aucune partie de son corps et fait un sourire léger ce qui nous montre bien l'intimité de son bain³³. Elle est plutôt dans un état d'esprit harmonieux et détendu. L'illustration est assez réaliste avec

³⁰ GRODET, Mathilde, *Le secret de Mélusine dans les romans français et l'iconographie*, Questes, 16, Secret, public, privé, dir. Clémence REVEST, 2009, p. 73-74. [<http://questes.free.fr/pdf/bulletins/secret/Grodet.pdf>]

³¹ CLIER-COLOMBANI, p. 40-41.

³² *Ibid.*, p. 46-47.

³³ GRODET, p. 74.

la queue dépassant du cuveau et Raymondin tenant son épée. Raymondin a vieilli depuis la rencontre à la fontaine, il porte une barbe sur l'image. C'est en contraste avec Mélusine qui n'a pas l'air d'avoir vieilli. Elle n'a pas vieilli pendant ces années, donc cela nous démontre bien qu'elle n'est pas un vrai être humain. L'illustration qui la montre très jeune nous prévient de son destin, elle ne pourra pas mourir comme les mortels, donc le pacte sera forcément transgressé.

Le manuscrit de l'Arsenal et celui de Nüremberg sont différents selon certains aspects. Le premier met en valeur l'acte momentané de la vue. C'est un instant vraiment dramatique, le moment qui change toute la vie du couple. Le second est beaucoup plus artistique et moins dramatique comme le visage des personnages est moins effrayé, leurs yeux sont plus tranquilles. L'accent est plutôt mis sur le lecteur qui devient vraiment un témoin de la scène³⁴.

La représentation du manuscrit français BN 24 383 est remarquable. Ce n'est pas uniquement une illustration de Mélusine et de Raymondin, mais aussi d'une troisième personne, Forez. Quand le processus d'observation a lieu, Raymondin a une main vers le trou et l'autre dirigée vers son frère. Ses mains symbolisent le passage du secret de la sphère privée à la sphère publique³⁵.

Les manuscrits ont tendance à montrer plusieurs personnes, ou au moins Raymondin aussi et pas seulement Mélusine. Dans cet aspect-là le manuscrit de Cambridge, LP 25 (fig. 16) est différent³⁶. Il contient une seule miniature, une illustration de la majuscule « L ». Sur l'illustration on peut voir le cuveau en bois avec la femme hybride ayant une queue de serpent et une tête comme un dragon dedans. Dans ce cas-là elle est dépeinte comme un caractère ambivalent entre humanité et divinité. Ce n'est pas Raymondin qui l'observe ici. L'artiste nous laisse accéder directement à la scène en ajoutant une tenture entrouverte sur l'illustration³⁷.

La vraie rupture du pacte, l'annonce ouverte du secret et la métamorphose sont aussi au cœur de l'intérêt des illustrateurs. Dans le manuscrit BNfr 3353 folio 139-140 v° l'artiste fait l'illustration de différentes phases. Il représente premièrement Mélusine comme une femme qui pleure. Ensuite, il nous montre les phases de l'envol de Mélusine, mais pas celles de la métamorphose.

³⁴ CLIER-COLOMBANI, p. 47.

³⁵ GRODET, p. 75.

³⁶ *Ibid.*, p. 75.

³⁷ CLIER-COLOMBANI, p. 47-48.

Après l'envol, on passe directement à la forme de dragon. C'est exactement le même dragon qu'on avait déjà au début comme une indication de l'avenir³⁸.

Du point de vue de l'illustrateur, le moyen de représentation le plus efficace de plusieurs phases est effectivement la représentation en série. Les manuscrits contenant les séries sont par exemple le manuscrit français BN 24 383, celui de British Library Harl 4418 de Jean d'Arras, et le manuscrit de l'Arsenal.

Le manuscrit français BN 24 383 commence la série par l'acte horrible de Geoffroy, la brûlure de Maillezais (fol. 24 v^o) et il continue par l'accusation de Mélusine. Le visage de Mélusine exprime son chagrin, celui de Raymondin paraît plutôt agressif et offensif. Les scènes suivantes illustrées sont l'envol de Mélusine (fol. 30 r^o) et son retour pour prendre soin de ses deux enfants³⁹.

Une autre série d'illustrations fait partie du manuscrit de Nüremberg 4028. La série se compose de six illustrations en ordre chronologique. La première image représente la scène de Geoffroy en train de mettre feu à l'abbaye. La deuxième nous montre l'accusation de Mélusine (fig. 27). Sur cette image Raymondin paraît sûr de lui avec ses bras levés et dirigés vers sa femme. Puis il y a Mélusine qui écoute son époux avec une douleur bien visible. La troisième illustration (fig. 28) nous fait voir comment Mélusine donne les explications sur sa condition avec un air triste. Une pareille douleur est exprimée par les yeux des personnes autour. La quatrième partie de la série dépeint la scène d'évanouissement des amoureux (fig. 29). L'illustration réussit bien à nous transmettre la douleur et de plus, à travers l'évanouissement des deux protagonistes, elle exprime la réciprocité de leurs sentiments. C'est plutôt le caractère humain qui est mis en avant que la dimension féerique. À la cinquième image Raymondin demande pardon à Mélusine (fig. 30). Par rapport à la scène précédente on peut apercevoir plus de déséquilibre. Raymondin lui demande pardon, mais sa femme n'y répond pas. Par ce refus l'artiste essaye de souligner la dignité de Mélusine. La scène qui ferme la série est celle de l'envol (fig. 31). Elle est illustrée de façon originale. Le point de vue est de l'intérieur du château. Les personnages d'avant ne sont plus visibles, il n'y a que deux valets qui voient le départ. À travers cette focalisation, on se sent vraiment dans une scène plutôt privée, le public est complètement ignoré. Cela met en avant le regard des deux personnages principaux. L'illustration de Mélusine sur cette dernière partie est remarquable, parce que même si elle possède une queue de serpent, elle reste féminine et surtout assez humaine. Elle n'a pas

³⁸ *Ibid.*, p. 57-58.

³⁹ *Ibid.*, p. 61.

d'ailes, ce qui la tire vers le côté humain et de plus, elle cache sa poitrine avec une chemise. De cette manière elle garde sa féminité et son humanité par rapport aux autres illustrations monstrueuses. Elle semble être attrapée par une force invisible malgré sa volonté. La particularité de la série est que l'artiste met au premier plan la relation de Raymondin et de Mélusine plutôt que le caractère surnaturel de la fée⁴⁰.

Pour conclure, on peut dire que *Mélusine* s'adapte bien aux contes médiévaux qui évoquent la question d'union d'un être mortel et d'un être surnaturel. Elle suggère l'impossibilité de ce pacte, de ce mariage fondé sur un interdit qui sert de lien entre les deux mondes. L'accès au monde supérieur reste néanmoins impossible à l'humanité. Le roman de Jean d'Arras démontre bien les faiblesses des hommes et leur petitesse par rapport aux dieux. Dans l'histoire les éléments de la pensée antique et des idées du Christianisme sont mélangés, ce qui est intéressant pour les gens du Moyen Âge. Les questions qui sont incluses dans le roman occupaient les pensées des personnes contemporaines, donc son actualité explique sa popularité. La visualisation de l'histoire jouait un rôle très important à l'époque. Les illustrateurs essaient de représenter les scènes même si elles traitent des notions abstraites. La plupart des manuscrits s'occupent de la rencontre de Mélusine et de Raymondin, de leur mariage, du pacte, de la transgression de Raymondin, de la découverte publique de la vraie nature de Mélusine, de son envol et de sa métamorphose, et de son retour auprès de ses deux enfants. Pour faciliter leur travail et bien illustrer tous les détails importants, les artistes représentent souvent les scènes en séries. L'histoire et les illustrations n'ont pas perdu leur popularité. À travers celles-ci on peut avoir une idée de la manière dont les gens du Moyen Âge imaginaient le rapport avec la sphère non humaine et comment ils l'intégraient au Christianisme.

De plus, le thème est toujours actualité comme la dimension mythique et surnaturelle, les limites de l'humanité restent toujours au cœur de l'intérêt des gens. On peut dire que ce thème résiste au temps et demeure actuel même pour le monde moderne.

⁴⁰ CLIER-COLOMBANI, p. 62-64.

Bibliographie

- CLIER-COLOMBANI, Françoise, *La fée Mélusine au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'or, 1991.
- GALLAIS, Pierre, *La Fée à la Fontaine et à l'Arbre : un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam, Atlanta, GA, Rodopi, 1992.
- GRODET, Mathilde, *Le secret de Mélusine dans les romans français et l'iconographie*, Questes, 16, Secret, public, privé, dir. Clémence REVEST, 2009. [<http://questes.free.fr/pdf/bulletins/secret/Grodet.pdf> – le 1^{er} janvier 2012]
- LECOUTEUX, Claude, *Mélusine et le chevalier au cygne*, Paris, Éditions Imago, 1997.
- Mélusine, roman du XIV^e siècle publié pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal avec les variantes de la Bibliothèque nationale*, éd. Louis STOUFF, Dijon, Bernigaud et Privat, 1932.
- PILLARD, Guy-Edouard, *La Déesse Mélusine, mythologie d'une fée*, Maulérier, Hérault-Édition, 1989.
- VINCENSINI, Jean-Jacques, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 34), 1996.

La solitude dans la vie de Jean-Jacques Rousseau

ÉVA MÁRKOS

Son expérience la plus marquante, la solitude, est omniprésente dans l'oeuvre autobiographique de Jean-Jacques Rousseau, et en même temps elle se trouve fortement liée à la critique rousseauiste de la société. Bien que les *Confessions* présentent souvent la solitude comme un exil, conséquence du rejet de la société, nous devons également prendre en considération la valorisation constante de la solitude, qui apparaît tantôt indirectement, tantôt explicitement. L'oeuvre de Rousseau révèle plusieurs paradoxes aussi bien au niveau théorique qu'au niveau psychologique et l'un de ces paradoxes est sans doute la solitude. Bien des questions se posent concernant non seulement l'expérience empirique de la solitude mais aussi la solitude en tant qu'abstraction dans le système philosophique rousseauiste de critique de la société.

Dans le présent travail nous traiterons cette thématique en envisageant de répondre à la problématique suivante : la solitude est-elle vraiment la conséquence de l'exclusion de Rousseau par la société ou est-elle plutôt une nécessité psychologique subjective et dans ce sens préalable au conflit entre Rousseau et ses contemporains ? Cette question évoque également la problématique de l'influence des expériences empiriques et de la personnalité de Rousseau sur sa philosophie. Après avoir passé en revue les périodes illustres de la solitude valorisée dans la vie de Rousseau, nous chercherons à présenter le paradoxe de la solitude dans l'oeuvre autobiographique. Finalement nous proposerons une interprétation de ce paradoxe tout en répondant à notre problématique.

Dans les *Confessions*, l'oeuvre autobiographique majeure de Jean-Jacques Rousseau, la solitude est non seulement l'expérience principale du temps de l'énonciation, mais elle est également évoquée à plusieurs reprises dans le récit, ce qui nous permet de voir qu'elle était présente dans la vie de Rousseau bien avant son conflit avec la société parisienne. Sans trop anticiper il faut néanmoins remarquer que cela évoque déjà le caractère paradoxal de la solitude, puisqu'au moment d'écrire ses *Confessions* Rousseau vit en exil, affligé

de l'exclusion et de plus en plus hanté par le délire de persécution, tandis que les épisodes solitaires de sa vie sont valorisés, présentés comme des périodes trop courtes de bonheur¹.

Le premier épisode remarquable de la solitude est le séjour de Rousseau et de Mme de Warens aux Charmettes, entre 1735 et 1737. Ils s'y installent à cause de la maladie de Rousseau et de leurs conditions pénibles dans leur logement à Chambéry. A la fin du livre V Rousseau écrit à propos de cette décision que « profitant maintenant du dégoût qu'[il] lui trouvai pour la ville, [il] lui proposai de l'abandonner tout à fait et de [s'] établir dans *une solitude agréable* »². Dans le livre VI il introduit le récit des Charmettes en disant « ici commence le court bonheur de ma vie »³. Il s'agit donc d'une solitude valorisée, idéalisée même, qui n'est pourtant pas une solitude complète, mais partagée avec Mme de Warens. La description du séjour aux Charmettes révèle que pour Rousseau la communion idéale ne peut se réaliser que dans l'éloignement des « autres ». Aux Charmettes, présentées comme une terre « retirée et solitaire », apparaît déjà l'idée de fuir ces « autres », les intrus perturbateurs pour pouvoir vivre d'une façon authentique dans la liberté. La solitude devient l'idylle d'une micro-société amicale et amoureuse.

La deuxième période illustre de la solitude dans la vie de Rousseau est le séjour à l'Ermitage⁴, près de la forêt de Montmorency. C'est Mme d'Épinay qui offre à Rousseau la petite maison renouvée quand il revient de Genève en 1756. Avant son départ, lors d'une promenade Rousseau a déjà exprimé sa prédilection pour cet endroit : « Il m'était échappé de dire dans mon transport : Ah ! madame, quelle habitation délicieuse ! voilà un asile tout fait pour moi. »⁵ Cette notion d'*asile* trouve son explication dans une expression révélatrice de la conception rousseausite de la solitude au début du livre IX. En évoquant les années des succès dans la société, il écrit : « moi qui, depuis quinze ans hors de mon élément, me voyais près d'y rentrer [...] »⁶, ce qui associe la solitude au fait de retrouver son identité, perdue depuis son entrée dans la société dont il

¹ *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, sous la direction de TROUSSON et EIGELDINGER, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 865.

² ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, sous la direction de Jacques VOISINE, Paris, Editions Garnier Frères, 1964, p. 258. Toutes les citations des *Confessions* proviennent de cet ouvrage. C'est nous qui soulignons.

³ *Les Confessions*, p. 259.

⁴ De l'avril 1756 jusqu'au décembre 1757.

⁵ *Les Confessions*, p. 496.

⁶ *Ibid.*, p. 476.

cherche alors un asile, un refuge. Se sentant près de retrouver sa chère solitude, Rousseau évoque également ses regrets concernant la fin de l'idylle des Charmettes, puis il va jusqu'à dire qu'« [il se] sentai[t] fait pour la retraite »⁷.

En plus de l'aveu de sa prédilection pour l'éloignement, la solitude gagne un nouvel aspect, elle devient la condition idéale de la création. « Ce lieu solitaire plutôt que sauvage me transportait en idée au bout du monde. »⁸ En interprétant cette citation nous pouvons constater que la solitude prévaut à la proximité de la nature, puisque c'est l'homme qui peut être solitaire au sein de la nature tandis que l'épithète *sauvage* se rapporte à l'endroit proprement dit. Cependant, l'état idéal pour la méditation nécessite la coprésence de ces deux facteurs. Cette idée apparaissait déjà dans le récit des Charmettes : « Des promenades plus solitaires avaient un charme plus grand encore, parce que le cœur s'épanchait plus en liberté. »⁹ Par rapport à la notion de la liberté nous devons également mentionner l'idée des exigences amicales de plus en plus pesantes. En parlant des invitations de Mme d'Épinay, Rousseau écrit : « j'avais rempli ce devoir sans songer que c'en était un ; mais enfin je compris que je m'étais chargé d'une chaîne dont l'amitié seule m'empêchait de sentir le poids »¹⁰. À partir du moment où Rousseau doit ajuster son temps aux invitations de Mme d'Épinay il se sent limité dans sa liberté, idée effrayante pour « un aussi grand ennemi de la dépendance »¹¹. Bien qu'il exprime à plusieurs reprises son attachement à Mme d'Épinay, le vocabulaire dont Rousseau se sert à décrire cet état est de plus en plus négatif : « Il fallait me soumettre à ce *joug* ; je le fis »¹².

Passons maintenant au refuge par excellence de Rousseau, l'île Saint Pierre au milieu du lac de Bièvre en Suisse. À la suite de la condamnation de l'*Émile* le 9 juin 1762, Rousseau est obligé de quitter la France. Cette solitude, bien que valorisée, constitue donc déjà un épisode de l'exil. Il s'installe d'abord à Yverdon, d'où il est chassé en peu de temps. Il trouvera refuge au village de Môtiers dans la principauté de Neuchâtel appartenant à Frédéric II, roi de Prusse, mais après qu'on ait jeté des pierres sur sa maison il est de nouveau obligé de partir. C'est alors, en septembre 1765, qu'il s'installe dans l'île de Saint Pierre,

⁷ *Ibid.*, p. 476.

⁸ *Ibid.*, p. 478.

⁹ *Op. cit.*, p. 282.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 487. (C'est nous qui soulignons.)

¹¹ *Op. cit.*, p. 487.

¹² *Les Confessions*, p. 487. (C'est nous qui soulignons.)

qui deviendra son asile solitaire par excellence. Il en parle non seulement dans les *Confessions*, mais aussi dans les *Rêveries du promeneur solitaire*, ouvrage dans lequel il consacre une promenade à ces souvenirs.

« J'aurais voulu être tellement confiné dans cette île, que je n'eusse plus de commerce avec les mortels »¹³ écrit-il dans le livre XII des *Confessions*. Rousseau compare l'île de Saint Pierre à l'île de Papimanie¹⁴ et à ce propos il cite – incorrectement d'ailleurs – La Fontaine : « Où l'on fait plus, où l'on fait nulle chose »¹⁵. Par cette citation il avoue sa volonté de se consacrer complètement à l'oisiveté solitaire et aux rêveries. Dans le livre XII aussi bien que dans la V^e promenade Rousseau raconte sa passion pour la nature et pour la botanique, qu'il pratique assidûment dans l'île Saint Pierre. Tout contact avec le monde extérieur (correspondances, visites) est évoqué encore une fois comme un joug. En plus Rousseau associe ici également sa paix intérieure et la stabilité de son identité à la solitude incarnée par l'île : « un jour à passer hors de l'île me paraissait retranché de mon bonheur, et sortir de l'enceinte de ce lac était pour moi sortir de mon élément. »

Dans « ce séjour isolé » Rousseau vit l'état idéal et désiré de *se suffire*. Comme il écrit dans la V^{ème} promenade : « De quoi jouit-on dans une pareille situation ? De rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence, tant que cet état dure on se suffit à soi-même comme Dieu. »¹⁶ Cette considération métaphysique de la liberté assurée par la solitude et par la proximité de la nature apparaît également dans les *Confessions* lorsque Rousseau écrit à propos du « loisir éternel », qu'il espère trouver à l'île Saint Pierre, que « c'est la vie des bienheureux dans l'autre monde, et j'en faisais désormais mon bonheur suprême dans celui-ci. »¹⁷

Nous voyons donc que les différents aspects de la solitude, tels que l'éloignement de la société corrompue ou le repli sur soi, sont valorisés, même si cette valorisation s'accompagne de l'évocation constante de l'hostilité et de la malveillance de la société. Cependant, comme nous l'avons vu, Rousseau n'est jamais complètement seul, et il ne veut pas non plus rompre sa solitude malgré

¹³ *Les Confessions*, p. 758.

¹⁴ Île imaginaire chez Rabelais, repris par La Fontaine dans son conte intitulé *Le Diable de Papefiguière*.

¹⁵ *Les Confessions*, p. 761. La citation correcte du vers de La Fontaine : « On y fait plus, on n'y fait nulle chose [...] »

¹⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, sous la direction de Jacques VOISINE, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p.103.

¹⁷ *Les Confessions*, p. 761.

ses regrets d'être exclu à la société de ses amis. Pour se rendre compte de cette contradiction Tzvetan Todorov propose une réinterprétation de la notion de solitude chez Rousseau.

Avant d'examiner plus en détail cette problématique remarquons également que la solitude constitue le fondement de la conception rousseauiste de la liberté individuelle. Cette constatation peut nous amener à supposer que Rousseau conçoit la théorie de la civilisation et de la société corrompues pour justifier sa prédilection pour la solitude. Il semble incontestable que les expériences personnelles de Rousseau ont considérablement influencé sa philosophie, cependant nous devons également prendre en considération la proposition de Jean Starobinski, lequel affirme que la solitude de Rousseau est le résultat d'une tentative pour faire de sa vie une manifestation semblable à sa théorie. C'est en partant de ce double caractère du rapport entre la vie et l'œuvre de Rousseau que nous envisageons d'interpréter le phénomène de la solitude rousseauiste.

« J'étais né pour l'amitié »¹⁸ écrit-il dans le livre VIII des *Confessions*, puis dans la première promenade des *Rêveries* il se présente comme « le plus sociable et le plus aimant des humains »¹⁹. Malgré cette disposition amicale, Rousseau est seul, et il est malheureux de sa solitude à laquelle il attribue une cause extérieure, à savoir l'hostilité d'une société où il ne pouvait pas trouver un seul homme digne de son amour comme il l'affirme dans les *Dialogues*, Rousseau juge de Jean-Jacques : « Il ne fuit les hommes qu'après avoir vainement cherché parmi eux ce qu'il doit aimer. »²⁰ Ces affirmations peuvent être également interprétées comme des tentatives de la part de Rousseau de se justifier et d'échapper à l'accusation de la misanthropie. Cependant une telle interprétation semble difficilement conciliable avec la valorisation répétée de la solitude qui s'exprime dans les mêmes œuvres autobiographiques. Pour résoudre cette contradiction nous proposons d'observer de plus près la conception rousseauiste de la solitude.

En fait Rousseau distingue une solitude individuelle, « intérieure » et une solitude « extérieure » ressentie dans la foule due à la communication superficielle d'une société de « paraître ». Cela amène également à une interprétation plus nuancée de la condamnation de la société : « La société n'est pas mauvaise

¹⁸ *Ibid.*, p. 429.

¹⁹ *Les Rêveries du promeneur solitaire*, p. 35.

²⁰ *Dialogues*, cite TODOROV, Tzvetan dans *Frêle bonheur, essai sur Rousseau*, Paris, Hachette, 1985.

parce que les hommes y vivent en commun mais parce que les mobiles qui les associent les rendent irrémédiablement étrangers à la transparence originelle. »²¹ Cette étrangeté à la transparence consiste en la prééminence de l'opinion et de l'illusion, et elle aura pour conséquence l'établissement des liens de dépendance entre les hommes, ce qui limite leur liberté. Cependant, dans le système philosophique de Rousseau la liberté, l'indépendance et l'autarcie constituent les piliers de la transparence requise aussi bien dans l'idéal social que dans l'idéal individuel²². « Si la transparence se réalise dans la volonté générale, il faut préférer l'univers social ; si elle ne peut s'accomplir que dans la vie solitaire, il faut préférer la vie solitaire. »²³

Pour Rousseau la société parisienne se caractérise par la prédominance de « paraître » et par des relations superficielles, ce qui montre clairement l'impossibilité de la première solution. Rousseau se chargera donc de devenir lui-même, aux dires de Starobinski, « la vivante opposition » à cette société corrompue. Il se soumet à une réforme pour fournir un exemple de l'idéal proposé par lui-même, pour prouver l'authenticité de sa critique. Il cherche donc à s'éloigner de la société pour ne plus se compromettre. La seule manière de réaliser son idéal réside donc en une vie solitaire, mais pas complètement solitaire, dans le sens d'être coupé de tout contact avec les autres, puisque faute de communication sa révolte perdrait tout son sens. Bien évidemment cette contradiction n'est pas explicitée dans les textes de Rousseau. Cependant elle est révélée déjà par le fait même d'écrire ses *Confessions* et ses *Dialogues*, et de chercher dans ces ouvrages une façon de se justifier et de s'excuser non pas de sa solitude mais de son implication dans la société qu'il condamne.

La revendication principale de Rousseau dans ses *Confessions* est celle de « tout dire », de s'écrire lui-même. L'autobiographie devient ainsi, comme le remarque Todorov, l'acte autosuffisant par excellence, mais il reste en même temps « un acte de langage qui est toujours appel vers un autrui ». La solitude de Rousseau coexiste ainsi avec une communication constante avec les autres, même si cette communication reste souvent virtuelle, et qu'il essaye pourtant d'en écarter l'influence sur son être. Pour mieux comprendre le phénomène de cette solitude qui n'est pas pour autant une véritable solitude, Todorov introduit la notion de la « communication restreinte » dont il distingue quatre manières.

²¹ STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard 1971, p. 62.

²² *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, p. 62.

²³ STAROBINSKI, cite : A. TRIPET in *ibid.*, p. 865.

Il s'agit d'abord de l'écriture qui aide à maintenir la communication sans un contact direct, personnel et à éviter l'embarras de parler. Puis c'est l'imagination qui remplace l'objet réel de la communication par un objet abstrait, fantaisiste. Dans l'idée de la valorisation de l'imagination, qui s'exprime non seulement dans les *Rêveries* mais déjà dans les *Confessions*, nous constatons aussi la reprise de l'idée de l'autosuffisance : le sujet n'a pas besoin d'un interlocuteur, il peut se contenter de sa propre pensée. L'atout de l'imagination consiste en son caractère invulnérable et maniable. La troisième espèce de la communication restreinte est la nature, où l'objet est réel, mais inanimé. Cette idée exprime donc d'une façon indirecte le retrait vis-à-vis des hommes de la vie du sujet ce qui rejoint alors l'idée de l'autosuffisance. Todorov distingue une quatrième manifestation de cette communication, qui serait la dépersonnalisation des individus présents dans la vie de Rousseau. Il s'agit pour lui de considérer les personnes qui sont présentes dans sa solitude comme des suppléments. La figure dépersonnalisée par excellence est Thérèse à qui Rousseau n'attribue pas une existence indépendante, il ne lui donne même pas directement la parole dans les *Confessions*²⁴. L'individu solitaire cherche à « traiter les autres comme s'ils n'existaient pas ou ne comptaient pas »²⁵.

Cependant l'œuvre de la solitude ne s'achève pas par le fait de s'écarter des autres, il faut également supprimer leur influence à l'intérieur du « moi », pour que l'amour-propre, une illusion de la société corrompue, l'origine de tous les maux, redevienne l'amour de soi, réalisant ainsi l'idéal de l'autosuffisance : « Mais de quoi jouissais-je enfin quand j'étais seul ? De moi, de l'univers entier. »²⁶ Le fond du *soi*, notion que Todorov utilise pour référer au *moi* épuré de l'intériorisation des autres, devient accessible par l'intermédiaire de la solitude. « [...] l'homme découvre son fond. Mais ce fond n'est à proprement parler rien, et le sujet coïncide alors avec le prédicat, dans une parfaite tautologie : le soi, c'est justement l'existence même de ce soi »²⁷, voilà l'autosuffisance par excellence.

La solitude apparaît donc comme un procédé psychologique fondamental qui permet à l'individu de se connaître, de se comprendre et de se suffire puis de connaître aussi les autres, voire l'univers par la révélation que lui apporte la connaissance parfaite de soi. En écartant toute influence des autres, il les

²⁴ *Op. cit.*, TODOROV, p. 55.

²⁵ *Ibid.*, p. 60.

²⁶ III^e lettre à Malesherbes, cite : TODOROV in *op. cit.*

²⁷ *Op. cit.*, TODOROV, p. 64.

observe, les analyse pour parvenir finalement à comprendre sinon les autres en tant qu'individus, du moins les mécanismes qui existent dans les rapports interpersonnels. Pour illustrer cette constatation nous proposons la réinterprétation d'une des premières phrases des *Confessions* : « Je sens mon coeur et je connais les hommes. »²⁸ La réinterprétation est possible dans la mesure où nous admettons qu'entre les deux propositions le rapport n'est pas de pure copule, mais qu'il exprime un sous-entendu de causalité.

Si donc la solitude facilite non seulement la connaissance de soi, mais aussi la compréhension des autres, la rétrospection autobiographique de Rousseau peut être considérée comme l'accomplissement de son système philosophique, tel qu'il existait dans sa propre pensée, dans la mesure où la solitude de son exil lui rendait possible de révéler au fur et à mesure le fond de sa personnalité, d'interpréter la manière dont il voit le monde et de réaliser son idéal de l'autosuffisance. Bien qu'il semble évident de dire que Rousseau, exilé, arrivait à valoriser sa solitude justement pour accepter sa situation actuelle et pour retrouver un certain bonheur, il nous semble plus pertinent d'attribuer cette valorisation à l'introspection que seule la rétrospection solitaire pouvait rendre complète.

Nous pouvons donc conclure que la solitude constitue un élément central de la personnalité de Rousseau ; il en a besoin pour pouvoir s'occuper de lui-même et pour maintenir l'intégralité de son identité. C'est à travers lui-même qu'il interprète les relations interpersonnelles et sociales, et c'est la solitude qui lui permet d'arriver aux constatations à la fois psychologiques et philosophiques. Dans cette mesure nous trouvons que la solitude assumait un rôle décisif dans la vie de Rousseau bien avant le début de son exil, néanmoins cette situation l'a fait revenir au premier plan. Pour se rendre compte de son statut d'exilé, Rousseau devait travailler sa solitude d'une manière encore plus consciente qu'auparavant, et c'est ainsi que nous pouvons considérer la valorisation de la solitude dans les *Rêveries* non seulement comme authentique, mais aussi comme un accomplissement de la quête de soi.

²⁸ *Les Confessions*, p. 3.

Bibliographie

Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau, sous la direction de Raymond TROUSSON et Frédéric S. EIGELDINGER, Paris, Honoré Champion, 2006.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, sous la direction de Jacques VOISINE, Paris, Editions Garnier Frères, 1964.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, sous la direction de Jacques VOISINE, Paris, Garnier Flammarion, 1964.

STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971.

TODOROV, Tzvetan, *Frêle bonheur, essai sur Rousseau*, Paris, Hachette, 1985.

TROUSSON, Raymond, *Rousseau*, Paris, Gallimard, 2011.

Echo(s) dans le rêve familier de Verlaine

ESZTER SZÍVÓS

« Je me mire et me vois ange! Et je meurs, et j'aime
– Que la vitre soit l'art, soit la mysticité –
A renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté! »
(S. Mallarmé : *Les Fenêtres*)¹

« Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles[.]
[...]
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieus à d'autres amours[.] »
(P. Verlaine : *Art poétique*)²

Quels sont « [l]es beaux yeux derrière [l]es voiles » du poème intitulé *Mon rêve familier*³ de Verlaine ? Vers quels cieus, vers quels amours fuient ses vers ? L'analyse des moyens poétiques que Verlaine met en œuvre pour joindre « l'Indécis au Précis »⁴ nous fera découvrir l'histoire d'Echo et de Narcisse – et « ses yeux, qui admiraient [...] la beauté de leur maître » (« lumina [...] domini mirantia formam » [503])⁵ – cachée derrière le texte. Enfin, cette perspective antique éclaira davantage la logique de la poétique verlainienne.

¹ MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992, p. 10-11.

² VERLAINE, Paul, *Jadis et naguère. Parallèlement*, Paris, Le Livre de Poche, 1965, p. 25-26.

³ VERLAINE, Paul, *Fêtes galantes ; romances sans paroles ; précédé de Poèmes saturniens*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », n° 93, 1973, p. 43-44.

⁴ Cf. ENGLISH, Alan, *Verlaine, poète de l'indécidable. Étude de la versification verlainienne*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2005, p. 232. « Comme c'est toujours le cas chez Verlaine, l'imprécision [...] est [...] voulue. En fait, le poète » suit l'« un des préceptes les plus importants de son *Art poétique* de 1874 : il nous livre une description *précise* non pas de la femme entrevue, mais de l'atmosphère indécise du rêve [...]. »

⁵ Après les citations issues des textes ovidiens français (traduit par G. LAFAYE) et latin, nous ne marquerons que les numéros des vers du texte original (le numéro du livre étant le même pour toutes, à savoir le III). Nous ne modifierons jamais la traduction française, même si elle ne correspond pas toujours tout à fait au texte latin.

*

L'indécis est présent dans le poème dès le début. Tandis que dans le titre Verlaine mentionne un « rêve *familier* »⁶, on apprend au deuxième vers que l'objet de ce rêve bien connu est « une femme *inconnue* ». « La contradiction s'accroît encore si l'on veut bien être attentif à l'étymologie des deux adjectifs [...] qualifiant le rêve dans le premier vers : "étrange" dérivant d'un composé du radical *extra* (*extraneus*) et "pénétrant" dérivant d'un composé du radical *penus*, *oris* signifiant "l'intérieur de la maison" (cf. *pénates*). Le rêve est donc paradoxalement à l'extérieur (*extra*) et à l'intérieur (*penitus*), soit étranger et familier. Cette contradiction dans les termes annonce la double caractérisation de la femme du poème comme connue, mais non reconnue : à la fois intime et distante, si proche et pourtant si lointaine. »⁷ L'aspect temporel de ce même paradoxe se formule par la contradiction entre l'épithète « étrange » (=rare, unique) et le complément « souvent » de la même phrase⁸.

On est non moins incertain de l'existence de l'objet du poème. Le premier quatrain est structuré par les conjonctions doubles « et... et... », « ni... ni... », la première introduisant des propositions affirmatives, la dernière des négations, ce qui renvoie à la fois à l'existence et à l'inexistence. Les différentes formes du verbe « être » qui apparaissent dans le poème reflètent également cette dualité : la suite « n'est ni... ni... »—« cesse d'être »—« Est-elle... ? »—« est »—« est » contient deux formes négatives, une forme interrogative et deux formes affirmatives. La réponse « Je l'ignore » laisse indécise la seule question explicitement soulevée et maintient ainsi l'équilibre, ou plutôt l'oscillation entre les formes positives et négatives. De même, les formes affirmatives du verbe « être » font partie de deux comparaisons qui se réfèrent l'une à la mort, l'autre à l'inaimabilité : « [...] il [son nom] est doux et sonore / Comme ceux des aimés *que la Vie exila*. » (ce qui est également reflété par la description de sa voix qui « a / L'inflexion des voix [...] *qui se sont tues*. »), « Son regard est pareil au regard des *statues* ».

⁶ C'est toujours nous qui soulignons. Nous n'indiquerons que les cas à part où les italiques sont originaux.

⁷ CAVALLIN, Jean-Christophe, « Dialogisme métrique dans les *Poèmes saturniens* », In A. GUYAUX (dir.), *Les premiers recueils de Verlaine. Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*, Paris, PUPS, coll. « Colloque de la Sorbonne », 2008, p. 14. D'après J.-Ch. Cavallin, le poème reflète également ce paradoxe d'un point de vue structural: la « femme des quatrains », « familière » et compréhensive, n'égale pas à la « femme des tercets », « étrange » et lointaine.

⁸ L'épithète « étrange » contredit également l'adjectif « familier ». V. CAVALLIN, p. 14.

C'est non seulement l'existence de la femme onirique qui est remise en cause, mais aussi son essence : la figure féminine surgissant de ces vers est sans caractéristiques (physiques) concrètes⁹. La couleur de ses cheveux est incon nue et en même temps sans importance (cf. le double sens du verbe « igno rer »). Tout ce que l'on sait d'elle, c'est que son nom est « doux et sonore », son regard est statuaire et sa voix est à la fois « calme, et grave ». Mais même ce peu d'adjectifs énumérés sont – comme on vient de voir – aussitôt liés à la mort (et par là à la négation). Qui plus est, c'est non seulement de tout caractère physi que concret, mais aussi de toute constance en général que Verlaine dépouille l'objet de son rêve (« Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même, / Ni tout à fait une autre [...] »).

Qui est donc cette femme qui se caractérise par le manque des caractéris tiques ? Tout en étant indéterminée en soi, sa relation avec le sujet lyrique est bien précisée : il s'agit d'une liaison symétrique. D'abord, parce qu'ils s'aiment (« et que j'aime, et qui m'aime »). Deuxièmement, c'est unique ment la femme figurant dans le rêve qui voit (et comprend) bien le cœur du moi lyrique (« mon cœur, *transparent* / Pour elle seule, hélas ! »). Or, puisqu'il s'agit d'une figure *onirique*, il n'y a bien évidemment que le sujet lyrique qui puisse la voir (et la comprendre). Enfin, tout cela nous permet de saisir le sens du verbe « comprendre » non seulement comme « conce voir », mais aussi comme « contenir ». Le moi lyrique est tout autant conte nu dans la figure féminine qu'il la contient (étant donné qu'elle ne figure qu'en ses rêves). Puisqu'il s'agit d'une relation symétrique, en changeant de point de vue, on pourrait aussi dire avec S. Whidden que c'est le sujet lyrique qui « se définit entièrement par rapport à son objet »¹⁰, et qui espère trouver son identité à travers l'interaction avec son objet¹¹. Or, si l'identité du sujet lyrique dépend de son objet, le fait que l'objet soit sans contours,

⁹ Cf. ENGLISH, p. 231-232. Verlaine « dénie à la femme toute description positive jusqu'à la dépouiller de sa substance et sa vitalité attendues. » « [...] toute précision positive à propos de la femme ("que j'aime" (v. 2), "qui m'aime" (v. 2), "m'aime" (v. 4), "me comprend" (v. 4)) est contrebalancée par une négation [...]. » Cf. *ibid.*, p. 233. : « Contrairement à la situation des deux premiers quatrains où sont attribuées à la femme des « actions » même si elles sont négatives, dans les tercets toute substance lui est déniée. » A. English pense que « l'existence même de la femme onirique dépend en dernière analyse de l'indétermination sémantique », son aspect indéterminé constituant son essence.

¹⁰ WHIDDEN, Seth, *Leaving Parnassus. The Lyric Subject in Verlaine and Rimbaud*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 61. « [Verlaine's] poetic subject defines himself wholly in relation to his ob ject ». (Traduit par nous.)

¹¹ V. WHIDDEN, p. 68.

sans caractéristiques, implique que le sujet n'a pas une identité propre et cohérente non plus¹².

Ce que l'on a vu jusqu'ici, c'est qu'outre la familiarité et la fréquence de l'apparition du rêve, la distance, l'existence et l'essence de son objet et par là l'essence du sujet lyrique sont également mises en doute. Maintenant, on va découvrir comment le texte même devient une « chose envolée ». Cela s'effectue à l'aide d'un seul moyen poétique, la sonorité du poème. L'écho, n'étant qu'un reflet de sons, n'ayant, par conséquent, pas d'existence indépendante, réelle, renvoie également à la problématique de l'existant et de l'inexistant déjà traitée. (En même temps, la répétition des mots-clefs a également pour but de reproduire l'aspect « pénétrant » du rêve.) Mais comment un poème peut-il être sonore ?

D'une part, au niveau des rimes internes. C'est dans le premier quatrain que la présence de cette sorte d'écho est la plus marquée. Toute cette strophe est dominée par les voyelles toniques de ses rimes de fin de vers, à savoir le /ã/ (souvent-étrange-pénétrant-comprend) et le /ɛ/ (fais-rêve-aime-est-même)¹³. L'effet du /ã/ est d'autant plus fort que – comme J.-C. Cavallin le souligne¹⁴ – le premier vers du sonnet peut être lu comme un trimètre, ce qui rend le /ã/ de « souvent », d'« étrange » et de « pénétrant » toniques (« Je fais souvent | ce rêve étran|ge et pénétrant »). En effet, « pénétrant » répète non seulement le /ã/ d'« étrange », mais « toute la matière phonétique du mot “étrange” [...] sous forme masculine » : « [étran]ge »–« pén[étran]t »¹⁵. Un autre écho musical (cette fois-ci du deuxième tercet), « né de la rime “statues / tues” semble être celui de la voix de la femme qui se tait pour de bon, les dernières notes se suspendant quelques instants dans l'air. »¹⁶

¹² V. WHIDDEN, p. 61-62. Selon S. Whidden la raison en est que « pour Verlaine et pour Rimbaud, la situation déstabilisée du sujet lyrique est une réponse directe à et une réaction contre les modes traditionnels des relations sujet/objet qui caractérisaient la poésie parnassienne. » (« For both Verlaine and Rimbaud, the destabilized situation of the lyric subject is a direct response to and reaction against the traditional modes of subject/object relations that characterized Parnassian poetry. » Traduit par nous.) *Ibid.*, p. 14.

¹³ C'est l'article de L. Bishop qui a attiré notre attention sur la dominance de ces deux phonèmes dans le premier quatrain. BISHOP, Lloyd, « Phonological correlates of Euphony », *The French Review*, n° 1, 1975, p. 16.

¹⁴ V. CAVALLIN, p. 13.

¹⁵ CAVALLIN, p. 13. J.-Ch. Cavallin, lui aussi, utilise ici le mot « écho » et parle de « la résilience sonore des énoncés ». Il trouve que « [c]ette résonance [...] traduit à merveille la hantise et la résonance de la vision dans l'esprit mal réveillé du rêveur. » *Ibid.*

¹⁶ ENGLISH, p. 233.

D'autre part, ce qui constitue un écho encore plus fort que la sonorité musicale, c'est la sonorité sémantique. La plupart des mots figurant dans le poème reviennent plus loin identiquement ou sous une autre forme appartenant au même champs sémantique :

Mon rêve familial

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.

Car elle me comprend, et mon coeur, transparent
Pour elle seule, hélas ! cesse d'être un problème
Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,
Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.

Est-elle brune, blonde ou rousse ? - Je l'ignore.
Son nom ? Je me souviens qu'il est doux et SONORE
Comme ceux des aimés *que la Vie exila*.

Son regard **est pareil au** regard des statues,
Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a
L'inflexion des voix chères *qui se sont tuées*.

Le premier quatrain est dominé par une structure pronom+verbe : « m'aime » dont les deux apparitions (une troisième fois « aime » figure seul) encadrent son homophone « même ». De plus, « m'aime » et « même » sont à la rime, par conséquent, ils sont davantage rapprochés par leurs signifiants (et, on verra plus loin, également par leur signifiés). Ce qui crée le lien entre les deux quatrains, c'est une autre structure pronom+verbe, « me comprend », qui figure d'abord à la fin du premier quatrain, puis (quasiment) au début du deuxième. L'expression clef du deuxième quatrain est « ((Pour)) elle (seule) » dont l'écho est intensifié à l'aide de divers moyens poétiques. D'une part, l'expression « Pour elle seule » se situe les deux fois à la fin d'une proposition dont elle représente ainsi le rhème. D'autre part, la répétition est anaphorique. C'est également le pronom « elle » (avec la forme verbale « Est ») qui ouvre la troisième strophe et crée, de cette façon, un lien entre les quatrains et les tercets. Les deux tercets constituent une unité sémantique dont la cohérence se forme à l'aide des éléments structurants récurrents : « Son nom ?... »-« Son regard... »-« Et, pour

sa voix,... ». En outre, dans les deux tercets il y a une comparaison explicite (« est [...] / Comme »-« est pareil au ») et dans le deuxième tercet encore une implicite (« elle a / L'inflexion des voix chères... »), dont le comparant dans les trois cas se réfère à la mort ou à l'immobilité (« ceux des aimés *que la Vie exila* »-« [le] regard des *statues* »-« L'inflexion des voix chères *qui se sont tues* »), comme on l'a déjà vu.

Ci-dessus, dans le poème, nous n'avons marqué parmi les répétitions que celles que nous venons d'aborder en détail et qui constituent les échos clefs du sonnet, mais il y en a encore d'autres : « rêve » (x2) ; « E(e)t qui/e » (x3) ; « N(n) i tout à fait » (x2) ; « inconnu »-« Je l'ignore. »-« étrange » (étrange=ignoré, énigmatique) ; « aimés »-« chères » ; « regard » (x2) ; « voix » (x2). Le mot « transparent » renvoie à la fois à « pénétrant » (transparent=pénétrable) et à « cesse d'être un problème » avec « comprend » (transparent=compréhensible (cf. étrange=incompréhensible)). Le mot « pénétrant » peut, d'ailleurs, être associé à ce dernier champs lexical, à l'idée de la compréhension (pénétrant=clairvoyant). Le terme « grave » rappelle l'interjection « hélas ! » (grave=tragique, préoccupant).

Cet écho à la fois sémantique et musical évoque l'histoire d'Echo et par là celle de Narcisse. C'est Ovide qui associe ces deux histoires pour la première fois¹⁷ et c'est également lui qui donne dans ses *Métamorphoses* le premier – et, parmi les Anciens, également le plus complet – récit du mythe de Narcisse¹⁸. C'est pour cela que, dans ce qui suit, nous nous intéresserons avant tout à cette interprétation ovidienne du mythe.

Ovide a des raisons bien précises pour présenter ces deux histoires ensemble : elles sont les reflets (parfois contrastés) l'une de l'autre¹⁹. Narcisse tout comme Echo aime quelqu'un d'inaccessible. C'est, dans les deux cas, la conséquence d'une punition : Echo est punie par Junon, Narcisse par Némésis²⁰.

¹⁷ GRIFFIN, Alan H. F., « Ovid's *Metamorphoses* », *Greece & Rome*, n° 1, 1977, p. 63.

¹⁸ V. DAMISCH, Hubert, « D'un Narcisse l'autre », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 13 (n. spécial : *Narcisses*), 1976, p. 117. et VINGE, Louise, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund, Gleerups, 1967, p. 3., p. 11.

¹⁹ Les analyses ayant pour but de démontrer les fils qui lient les deux histoires sont nombreuses. V. les notes suivantes.

²⁰ V. STIRRUP, Barbara E., « Ovid's Narrative Technique: A Study in Duality », *Latomus*, n° 1, 1976, p. 101. La punition de Narcisse est « une application de la loi du talion » (HADOT, Pierre, « Le mythe de Narcisse et son interpretation par Plotin », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 13 (n. spécial : *Narcisses*), 1976, p. 91.) qui se base également sur la symétrie. Par conséquent, le destin de Narcisse reflète non seulement celui d'Echo, mais aussi ceux de Némésis et des autres amant(e)s rejeté(e)s par lui. (V. STIRRUP, p. 98.) D'ailleurs, même le paysage où

Le résultat final de leur châtement est – après s'être complètement détaché(e) du monde²¹ – leur dissolution (métamorphose)²². « Narcisse a deux aspects : une personne et un reflet visuel, Echo est à la fois une nymphe et un reflet auditif »²³, ou, comme le dit A. Gutmann, Echo est un « miroir acoustique »²⁴. En même temps, les deux personnages sont tout à fait contraires dans la mesure où Echo n'existe qu'à travers d'autrui (elle n'a pas d'existence en soi, elle n'a rien à offrir), tandis que pour Narcisse, son existence est le Tout, il n'a pas du tout besoin d'autrui²⁵.

Voyons maintenant comment le poème de Verlaine, lui, reflète ces deux mythes antiques. Tout comme l'objet de l'amour du moi poétique, Echo n'a pas de corps :

Les soucis qui la tiennent éveillée épuisent son corps misérable,
la maigreur dessèche sa peau, toute la sève de ses membres
s'évapore. Il ne lui reste que la voix et les os ; sa voix est intacte, ses
os ont pris, dit-on, la forme d'un rocher. Depuis, cachée dans les
forêts, *elle ne se montre plus sur les montagnes; mais tout le monde
l'entend*; un son, voilà tout ce qui survit en elle.

se déroule l'action est un reflet de Narcisse : la source dans laquelle Narcisse se voit mirer est aussi intacte que lui. (V. GRIFFIN, p. 63.)

²¹ V. GUTMANN, Annie, « A propos de la représentation de Narcisse chez Poussin », In Anne CLANCIER, Henriette BESSIS et Mireille FOGNINI (dir.), *Miroirs, Visages et Fantasmies*, Lyon, Cesura, 1988, p. 38.

²² V. STIRRUP, p. 98.

²³ STIRRUP, p. 98. « Narcissus has two aspects, a person and a visible reflection, Echo is both a nymph and an auditory reflection. » (Traduit par nous.)

²⁴ GUTMANN, p. 43.

²⁵ Avec les mots de A. H. F. Griffin : « Narcisse est tout à fait absorbé par soi-même. Echo, en revanche, manque tellement d'individualité et d'initiative qu'elle n'existe qu'en tant qu'une réflexion d'autres gens dont elle répète simplement les derniers mots. » (« Narcissus is completely absorbed in himself. Echo, by contrast, is so lacking in individuality and initiative that she exists only as a reflection of other people, whose last words she merely repeats. » Traduit par nous.) GRIFFIN, p. 63. Cf. FRÄNKEL, Hermann, *Ovid. A Poet Between Two Worlds*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1945, p. 84-85. : « Tandis que Narcisse était pris dans le filet de la simple identité et n'était touché que par sa propre réflexion sans substance, Echo est la pure altérité et n'est, elle-même, qu'une réflexion sans substance. Il est trop préoccupé de son propre moi pour pouvoir le partager avec autrui, et elle n'a pas de moi propre qu'elle pourrait partager. » (« While Narcissus was caught in the net of mere sameness and was touched by nothing but his own unsubstantial reflection, Echo is mere otherness and is herself only an unsubstantial reflection. He is too much presupposed with his own self to share it with others, and she has no self of her own which she might share. » Traduit par nous.)

(extenuant vigiles corpus miserabile curae
adducitque cutem macies et in aera sucus
corporis omnis abit; vox tantum atque ossa supersunt:
vox manet, ossa ferunt lapidis traxisse figuram.
inde latet silvis *nulloque in monte videtur*,
omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa. [396-401])

Echo s'évapore comme s'évanouit le rêve du moi lyrique et il n'en reste que des sons, c'est-à-dire le poème même. Le poème survit au moi lyrique comme Echo survit à Narcisse. On comprend donc dès à présent pourquoi deux des quatre traits de la femme onirique évoqués dans le poème sont justement son nom « *sonore* » et sa voix ayant « [l']inflexion des voix [...] qui se sont tues » : la voix d'Echo ne peut non plus que « renvoyer [...] les derniers mots de tout ce qu'on lui disait » (« *reddere de multis ut verba novissima* » [361]).

Quant à Narcisse, la première chose à constater est que, tout comme le moi lyrique du poème verlainien, il « se passionne pour une illusion sans corps » (« *spem sine corpore amat* » [417]) : ce qu'il recherche, « n'existe pas » (« *est nusquam* » [433]). Cette erreur de Narcisse est d'autant plus accentuée chez Ovide qu'elle est double : Narcisse est non seulement trompé par le reflet de son corps dans la fontaine, mais également par celui de sa voix lorsqu'il répond à Echo (c'est-à-dire à l'écho de ses propres mots)²⁶. Ainsi, « [i]l est voué à ne rencontrer que des reflets de lui-même. Reflet de sa voix: E(é)cho » et « reflet de son corps »²⁷.

Deuxièmement, ce que Narcisse aime n'est qu'un reflet de son image, l'objet de son amour – tout comme celui du moi lyrique verlainien – est en lui-même (« Ce que je désire est en moi ; ma richesse a causé mes privations. » / « *quod cupio mecum est: inopem me copia fecit.* » [466]). C'est également ce qui rend ces amours tragiques : l'aimé(e) est, de cette façon, inaccessible. Dans le poème, cet aspect élégiaque est non seulement accentué par la répétition anaphorique de l'expression « elle seule » (v. plus haut), mais aussi par l'interjection « hélas », suivi d'un point d'exclamation (le seul dans le poème).

Troisièmement, l'ombre aimée par Narcisse « est sans consistance par soi-même » (« *nil habet [ista] sui* » [435]) – identiquement à la figure féminine verlainienne : ce n'est pas uniquement parce que celle-ci ne figure que dans

²⁶ V. GUTMANN, p. 44.

²⁷ GUTMANN, p. 55. Ovide répète ce parallèle même au niveau de la syntaxe : « *alternae deceptus imagine vocis* » [385] / « *visae correptus imagine formae* » [416] (le mot « *imago* » signifiant à la fois écho visuel et écho auditif). V. VINGE 1967, p.12.

un rêve, mais aussi parce qu'elle ne figure que dans un *poème*²⁸. Cela évoque l'histoire de Pygmalion (également narrée dans *Les Métamorphoses* et souvent mise en parallèle avec le récit du mythe de Narcisse²⁹), sculpteur qui tombe, lui aussi, amoureux de sa propre *création artistique*. Le poème verlainien évoque aussi l'histoire de Pygmalion par le fait que la femme onirique est statuaire (« Son regard est pareil au regard des statues »). D'ailleurs, le motif de la statue apparaît également dans le récit ovidien d'Echo et de Narcisse. Les os d'Echo se métamorphosent en un rocher (v. plus haut), ce qui est reproduit par la « pétrification médusée de Narcisse »³⁰ lorsqu'il contemple son image : « il demeure immobile, le visage impassible, semblable à une statue taillée dans le marbre de Paros » (« vultuque inmotus eodem / haeret, ut e Pario formatum marmore signum » [418-419]).

L'une des principales problématiques que soulève à la fois l'histoire de Narcisse et celle de Pygmalion (mais surtout cette dernière), est de savoir si l'aimé(e) constitue un(e) véritable *autre* par rapport à l'amant. Quant à Pygmalion, pour lui « l'autre n'est pas vraiment *autre*. Pygmalion a fait Galatée lui-même. Elle est l'*image réfléchie* de son désir. [C'est nous qui soulignons.] »³¹

En ce qui concerne Narcisse, cette question de l'*autre* et du *même* est d'autant plus intéressante que la version d'Ovide est la seule parmi celles des Anciens où Narcisse finalement se reconnaît (c'est-à-dire réalise que ce qui paraît être un autre est en réalité le même)³². Mais pendant longtemps, Narcisse ne comprend pas qu'il est amoureux de lui-même³³ : « Narcisse en sa parfaite reduplication reconnaît un Autre. Narcisse, étranger à lui-même ne s'éprouve pas,

²⁸ De plus, chez Verlaine les deux sont souvent étroitement liés l'un à l'autre : « [d]ans *Art poétique* le rêve apparaît comme une métaphore parfaite de l'expérience et la création poétiques ; mais nulle part n'est ce fait plus évident que dans "Mon rêve familial" ». ENGLISH, p. 229. Cf. également *ibid.*, p. 238., où A. English interprète le rêve « comme métaphore de l'entreprise poétique » à propos du poème « Mon rêve familial ».

²⁹ V. par exemple MILLER, Joseph Hillis, *Versions of Pygmalion*, Cambridge, Massachusetts, Harvard UP, 1990, p. 5. et KROÓ, Katalin, « Le modèle sémantique de l'autotransformation dans *Les Métamorphoses* d'Ovide. Narcisse, Pygmalion », *Degrés*, n° 109-110 (n. spécial : *Savoirs Sémiotiques, Sémiotique en Hongrie*), 2002, f. 10-18.

³⁰ GUTMANN, p. 50.

³¹ MILLER, p. 4. « [For Pygmalion,] the other is not really other. Pygmalion has himself made Galatea. She is the mirror image of his desire. » (Traduit par nous.)

³² V. HADOT, p. 93.

³³ « Que voit-il ? Il l'*ignore* » (« quid videat, nescit » [430]). Le moi lyrique verlainien ignore également ce qu'il voyait dans son rêve familial : « Est-elle brune, blonde ou rousse ? - Je l'*ignore*. »

n'a pas d'identité propre. »³⁴ Ce problème de la (re)connaissance de soi-même est au centre du récit ovidien dès le début : Tirésias affirme que Narcisse n'aura une vie longue que « [s]'il ne se connaît pas » (« si se non noverit » [348])³⁵. Cet oracle a l'air, au premier abord, d'être tout à fait insensé, car il contredit à l'ancien précepte (gravé sur le temple de Delphes) : « connais-toi toi-même » (« Γνῶθι σεαυτόν »)³⁶. Mais qu'est-ce que « se connaître » veut dire ici ? D'une part, on peut supposer que « se connaître » et « se voir » sont des équivalents³⁷. (Ce qui en résulte, c'est que Narcisse est perdu dès le moment où il se voit mirer dans la source.) C'est justement le cas dans le poème de Verlaine : « Car elle me comprend, et mon coeur, *transparent* / Pour elle seule, hélas ! *cesse d'être un problème* / Pour elle seule [...] ». Le mot « transparent » évoque en premier lieu l'idée de la vue (trans+pareo[se faire voir]), sujet auquel on reviendra bientôt. D'autre part, « se connaître » peut aussi dire « se reconnaître »³⁸. Effectivement, c'est le moment de la reconnaissance qui lance une série d'événements qui résulte dans la métamorphose de Narcisse. Dès que Narcisse se reconnaît, il souhaite se séparer de son corps : « Oh ! que ne puis-je me séparer de mon corps ! » (« o utinam a nostro secedere corpore possem ! » [467])³⁹. Ainsi, il dénie aussitôt son identité à peine retrouvée : à partir du moment où il se rend compte que se qu'il voit est le *même* que lui, il veut devenir (et deviendra en effet) un *autre*. La cause en est qu'il doit s'éloigner de soi-même pour pouvoir s'unir avec l'objet de son amour : « Vœu singulier chez un amant, je voudrais que ce que j'aime fût loin de moi. » (« votum in amante novum, vellem, quod amamus, abesset. » [468]) Cette « diffé-

³⁴ GUTMANN, p. 51.

³⁵ Cf. VINGE, p. 17.

³⁶ V. FRÄNKEL, p. 213.

³⁷ C'est l'avis, entre autres, de P. Hadot qui soutient que le motif de la mort est déjà présent dans le texte bien avant l'épisode de la reconnaissance. D'abord, la narrateur annonce – avant que Narcisse se reconnaisse – qu'« il meurt, victime de ses propres yeux » (« oculos perit ipse suos » [440]). De plus, Narcisse est – comme autant de héros des *Métamorphoses* – pris au mot lorsqu'il dit à Echo : « plutôt mourir que de m'abandonner à toi ! » (« emoriar, quam sit tibi copia nostri. » [391]). V. HADOT, p. 93-94. H. Damisch est également d'avis que la reconnaissance ne joue aucun rôle décisif. V. DAMISCH, p. 120.

³⁸ C'est l'interprétation de L. Vinge, par exemple (v. VINGE, p. 17.) Elle lie à l'oracle le motif de la reconnaissance et affirme que c'est cette reconnaissance qui rend nécessaire la mort de Narcisse – avant (en se voyant mirer dans l'eau), il n'était qu'en péril.

³⁹ Cf. KROÓ, p. 2. K. Kroó interprète ce souhait en tant que « *programme narratif* du dépérissement ».

renciation de soi-même » est ainsi une « autotransformation »⁴⁰. En fait, cette rupture doit s'effectuer par la séparation du *corps* et de l'*âme*. C'est l'âme qui aime (« Même après qu'il fut entré au séjour infernal, il se regardait encore dans l'eau du Styx. » / « tum quoque se, postquam est inferna sede receptus, / in Stygia spectabat aqua. » [504-505]), mais c'est le corps qu'il voit et dont il tombe amoureux (et qui prend, plus tard, une nouvelle forme).

Selon une autre version du mythe (que Pausanias préfère à la tradition dans laquelle Narcisse ne se reconnaît pas en se voyant mirer dans la source)⁴¹,

[...] Narcisse avait une soeur jumelle qui lui ressemblait parfaitement ; c'était même air de visage, même chevelure, souvent même ils s'habillaient l'un comme l'autre, et chassaient ensemble. Narcisse devint amoureux de sa soeur, mais il eut le malheur de la perdre. Après cette affliction livré à la mélancolie il venait sur le bord d'une fontaine, dont l'eau était comme un miroir où il prenait plaisir à se contempler, non qu'il ne sût bien que c'était son ombre qu'il voyait, mais en la voyant il croyait voir sa soeur, et c'était une consolation pour lui.

([Λεγόμενος] δὲ καὶ οὗτος, ἀδελφὴν γενέσθαι Ναρκίσσῳ δίδυμον, τὰ τε ἄλλα ἐς ἅπαν ὁμοιον τὸ εἶδος καὶ ἀμφοτέροις ὡσαύτως κόμην εἶναι καὶ ἐσθῆτα ἐοικῆσαν αὐτοῦς ἐνδύεσθαι καὶ δὴ καὶ ἐπὶ θήραν ἰέναι μετὰ ἀλλήλων· Νάρκισσον δὲ ἐρασθῆναι τῆς ἀδελφῆς, καὶ ὡς ἀπέθανεν ἡ παῖς, φοιτῶντα ἐπὶ τὴν πηγὴν συνιέναι μὲν ὅτι τὴν ἑαυτοῦ σκιὰν ἑώρα, εἶναι δὲ οἱ καὶ συνιέντι ῥαστώνῃ τοῦ ἔρωτος ἅτε οὐχ ἑαυτοῦ σκιὰν δοξάζοντι ἀλλὰ εἰκόνα ὅρᾱν τῆς ἀδελφῆς.)⁴²

La soeur jumelle, étant un être indépendant, mais en même temps identique à Narcisse (ou bien, on peut aussi dire avec A. Gutmann : étant sa « moitié »⁴³), représente une transition entre l'identité et l'altérité totale.

Dans le poème de Verlaine, l'identité de l'aimée par rapport à l'amant est, comme tant d'autres éléments, également *indécise*. Comme on vient de voir, il s'agit là d'une relation de contenant–contenu, dans les deux sens, ce qui implique, en effet, l'identité du contenant et du contenu, c'est-à-dire d'amant et

⁴⁰ KROÓ, p. 2-6.

⁴¹ « Mais c'est un conte qui me paraît peu vraisemblable. Quelle apparence qu'un homme soit assez privé de sens pour être épris de lui-même, comme on l'est d'un autre, et qu'il ne sache pas distinguer l'ombre d'avec le corps ? » (« τοῦτο μὲν δὴ παντάπασιν εὐθες, ἡλικίας ἤδη τινὰ ἐς τοσοῦτο ἦγοντα ὡς ὑπὸ ἔρωτος ἀλίσκεσθαι μὴδὲ ὁποῖόν τι ἄνθρωπος καὶ ὁποῖόν τι ἀνθρώπου σκιά διαγνῶναι: ») PAUSANIAS, IX.31.7.

⁴² PAUSANIAS, IX.31.8.

⁴³ GUTMANN, p. 39.

d'aimée. Revenant à la problématique de la *transparence* (« et mon coeur, *transparent* / Pour elle seule, hélas ! »), cette identité entraînerait que le cœur du sujet lyrique, ou plutôt, prenant le cœur pour une métonymie, le sujet lyrique même ne se fait voir que pour lui-même – ce qui est justement le cas de Narcisse : son image réfléchie ne peut bien évidemment être aperçue (en face et en entier) que par lui-même. En tous cas, on peut parler d'une symétrie sujet–objet très forte⁴⁴ (qui se manifeste dans le poème aussi par l'amour et la compréhension mutuels déjà mentionnés) qui suggère l'idée que l'objet est l'*image réfléchie* du sujet. Mais cette image réfléchie n'est pas – dans les termes de l'analyse du récit ovidien de K. Kroó – une répétition *reproductive*, mais, comme c'est le cas de la métamorphose de Narcisse, une répétition *créative*, au sens propre du mot⁴⁵. (Cf. aussi ce que l'on vient de dire plus haut à propos de l'histoire de Pygmalion et de l'amour de l'artiste pour sa propre création artistique.) Enfin, également cette image réfléchie du moi lyrique, c'est à dire la femme onirique se métamorphose, n'étant « chaque fois, ni tout à fait la *même* / Ni tout à fait une *autre* ».

Toute métamorphose est non seulement une transition – ou, comme le formule H. Fränkel, une interaction⁴⁶ – entre identité et altérité, mais également entre vie et mort : « ce thème a fourni un large champ à l'exposition des phénomènes de l'identité fugitive et peu sûre de soi, d'un moi divisé en soi ou se versant dans un autre moi. Une fois, une métamorphose est prédite avec ces mots : “Tu seras séparé de toi-même et pourtant resteras vivant” (10566). Séparation de soi-même⁴⁷ signifie en général mort, mais pas dans une mé-

⁴⁴ Cette symétrie n'est pas bien sûr aussi parfaite que dans le cas de l'amour de Narcisse pour lui-même où il s'agit d'une véritable réflexion :

« [...] quand je tends les bras, tu me tends les tiens de toi-même ; quand je te souris, tu me souris. Souvent même j'ai vu couler tes pleurs quand je pleurais ; tu réponds à mes signes en inclinant la tête et, autant que j'en puis juger par le mouvement de ta jolie bouche, tu me renvoies des paroles qui n'arrivent pas jusqu'à mes oreilles. »

(« [...]cumque ego porrexi tibi brachia, porrigis ultro,
cum risi, adrides; lacrimas quoque saepe notavi
me lacrimante tuas; nutu quoque signa remittis
et, quantum motu formosi suspicor oris,
verba refers aures non pervenientia nostras! » [458-462])

⁴⁵ K. Kroó distingue dans le récit ovidien entre « reproduction d'épigone » (l'image réfléchie, le premier redoublement du moi) et « répétition transformatrice/créatrice » (le deuxième redoublement du moi, c'est-à-dire l'éloignement de soi). V. KROÓ, p. 4-7. Cf. également les notes 39 et 10-12.

⁴⁶ FRÄNKEL, p. 82. « Interaction entre altérité et identité » (« Interplay between otherness and sameness ». Traduit par nous.)

⁴⁷ Principalement séparation de l'âme et du corps.

tamorphose. [...] le procédé de la transformation a offert un compromis au dilemme entre la vie et la mort. »⁴⁸ C'est justement cette dualité de l'existence et de l'inexistence que l'on vient de constater à propos du texte verlainien. La présence de l'idée de la mort dans le poème s'explique également d'une autre façon dans le contexte de l'histoire de Narcisse : pour l'Antiquité, « le narcisse était une fleur funèbre »⁴⁹, une « fleur des divinités chthoniennes, c'est-à-dire souterraines et infernales »⁵⁰. De plus, « le narcisse a des propriétés narcotiques » : « les anciens [Plutarque par exemple] faisaient même dériver le mot *νάρκ-ισσος* de *νάρκη* qui signifie engourdissement »⁵¹. Or, les substances narcotiques induisent un état proche du sommeil et engourdissent la sensibilité, ce qui caractérise justement le rêve (verlainien).

*

Pour conclure, le « dévoilement » « des beaux yeux derrière [le voile] » du poème éclaire pour le lecteur la logique selon laquelle s'organise le texte. L'allusion à Echo et à la statue de Pygmalion explique que les caractéristiques évoquées de la femme onirique sont sa voix et son nom *sonores*, et son regard *statuaire*. L'idée de la *métamorphose* (que subit Echo, Narcisse et la statue de Pygmalion), qui entraîne celle de la *mort*, se manifeste dans le poème par une oscillation permanente entre l'existence et l'inexistence, entre l'*identité* et l'*altérité*, entre moi et redoublement (*écho*) du moi. La symétrie marquante de la relation sujet-objet se justifie précisément par ce redoublement du moi, par le fait que l'objet est l'*image réfléchie* du sujet lyrique. La condition et le milieu de la *réflexion*, de la *reconnaissance* et de l'*autotransformation* du sujet lyrique est le rêve, ou bien, ce qui revient au même : le poème – « la vitre » mallarméenne⁵².

⁴⁸ FRÄNKEL, p. 99. « [...] the theme gave ample scope for displaying the phenomena of insecure and fleeting identity, of a self divided in itself or spilling over into another self. Once, a metamorphosis is prophesied in these words: "You will be separated from yourself and yet be alive" (10,566). Separation from the self means normally death but not in a metamorphosis. [...] the device of a transformation offered a compromise for the dilemma between life and death. » (Traduit par nous.)

⁴⁹ HADOT, p. 82.

⁵⁰ HADOT, p. 83.

⁵¹ HADOT, p. 84. En effet, selon le *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, cité par P. Hadot, « il ne peut s'agir que d'une étymologie populaire. Comme l'indique la finale *-ισσος*, ce doit être un terme d'emprunt. »

⁵² Pour cette idée de la « reconstruction du moi » à travers le poème chez Mallarmé, v. ΜΑΪΡ, Judit, *Mallarmé. De l'œuvre parfaite au fragment*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2008, p. 102. « L'anéantissement du sujet apparaît comme le processus de la perte du moi, avec

Bibliographie

- BISHOP, Lloyd, « Phonological correlates of Euphony », *The French Review*, n° 1, 1975, p. 11-22.
- CAVALLIN, Jean-Christophe, « Dialogisme métrique dans les *Poèmes saturniens* », In André GUYAUX (dir.), *Les premiers recueils de Verlaine. Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*, Paris, PUPS, coll. « Colloque de la Sorbonne », 2008, p. 9-24.
- DAMISCH, Hubert, « D'un Narcisse l'autre », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 13 (n. spécial : *Narcisses*), 1976, p. 109-146.
- ENGLISH, Alan, *Verlaine, poète de l'indécidable. Étude de la versification verlainienne*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2005.
- FRÄNKEL, Hermann, *Ovid. A Poet Between Two Worlds*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1945.
- GRIFFIN, Alan H. F., « Ovid's *Metamorphoses* », *Greece & Rome*, n° 1, 1977, p. 57-70.
- GUTMANN, Annie, « A propos de la représentation de Narcisse chez Poussin », In Anne CLANCIER, Henriette BESSIS et Mireille FOGNINI (dir.), *Miroirs, Visages et Fantômes*, Lyon, Cesura, 1988, p. 33-72.
- HADOT, Pierre, « Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 13 (n. spécial : *Narcisses*), 1976, p. 81-108.
- KROÓ, Katalin, « Le modèle sémantique de l'autotransformation dans *Les Métamorphoses* d'Ovide. Narcisse, Pygmalion », *Degrés*, n° 109-110 (n. spécial: *Savoirs Sémiotiques, Sémiotique en Hongrie*), 2002, f. 10-18.
- MAÁR, Judit, *Mallarmé. De l'œuvre parfaite au fragment*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2008.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992.

ses causes précises, dont la plus importante est l'œuvre elle-même, création qui détruit son créateur. Mais la destruction n'est pas un état définitif du sujet-auteur mallarméen ; le sujet disparu se reconstruit, et, paradoxalement, la source de sa reconstruction, tout comme celle de sa destruction, est toujours l'œuvre, l'écriture. » Cf. également la note 28.

- MILLER, Joseph Hillis, *Versions of Pygmalion*, Cambridge, Massachusetts, Harvard UP, 1990.
- OVIDE, *Metamorphoses*. [<http://www.thelatinlibrary.com/ovid.html> – le 8 février 2013]
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, trad. par Georges LAFAYE, éd. présentée et annotée par Jean-Pierre NÉRAUDAU, Paris, Gallimard, 1992.
- PAUSANIAS, *Periegesis*. [<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0159> – le 8 février 2013]
- PAUSANIAS, *Pausanias ou Voyage historique de la Grèce*, trad. par Nicolas GEDOYN, avec des remarques, notes, etc. de Jean-François BASTIEN, Paris, 1794. [<http://www.mediterranees.net/geographie/pausanias/index.html> – le 8 février 2013]
- STIRRUP, Barbara E., « Ovid's Narrative Technique: A Study in Duality », *Latomus*, n° 1, 1976, p. 97-107.
- VERLAINE, Paul, *Fêtes galantes ; romances sans paroles ; précédé de Poèmes saturniens*. Paris, Gallimard, coll. « Poésie », n° 93, 1973.
- VERLAINE, Paul, *Jadis et naguère. Parallèlement*, Paris, Le Livre de Poche, 1965.
- VINGE, Louise, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund, Gleerups, 1967.
- WHIDDEN, Seth, *Leaving Parnassus. The Lyric Subject in Verlaine and Rimbaud*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007.

La dualité féminine dans un roman symboliste belge : *Bruges-La-Morte* de Georges Rodenbach

VIRÁG MÁRKUS

La femme est une figure entourée d'ambivalences depuis des millénaires. Dans le contexte de la pensée chrétienne occidentale, auxiliaire du Diable, source du mal, initiatrice du Pêché originel mais également origine du Salut, mère de Dieu, elle est objet d'un traitement à la fois caractérisé par l'admiration et la stigmatisation. Les auteurs cherchent souvent à la définir en s'appuyant sur ces deux extrêmes défigurés par la tradition et le mythe, sur les deux pôles que représentent Eve et Marie, l'objet des désirs terrestres et l'objet d'une quête sublime¹. Dépourvue donc de sa réalité physique cette femme abstraite et symbolique est omniprésente dans la littérature pendant des siècles. Dans le présent travail, nous allons essayer de détecter et interpréter quelques traces de la reformulation de cette tradition. Au cours de notre analyse nous allons nous inspirer de l'héritage classique et médiéval de l'Occident pour étudier la représentation stéréotypique de la femme.

Le corpus traité est une œuvre de la littérature belge, francophone, à savoir le roman *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach. Publié du 4 au 14 février en 1892 dans les colonnes du Figaro, le texte est un chef-d'œuvre du symbolisme belge qui a non seulement rendu son auteur connu mais a également le mérite incontestable de participer à la renommée de la ville de Bruges.

Pour pouvoir plonger dans l'analyse plus détaillée de la représentation de la femme nous allons brièvement présenter l'intrigue de l'œuvre. Le protagoniste, Hugues Viane, homme de lettres veuf, solitaire et sombre s'installe à Bruges, ville inanimée et inerte. Désespérément perdu dans la mélancolie il aspire au calme et s'enfuit dans ses souvenirs en profitant de l'immobilité.

¹ GINGRAS, Francis, *Erotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 119.

(« À l'épouse morte devait correspondre une ville morte. »²) Sa tristesse est reflétée dans la ville dont il parcourt inlassablement les rues, imprégné de chagrin. Ne pouvant pas se séparer de l'être aimé il s'entoure des affaires de la défunte. Son adoration va jusqu'à garder la chevelure de la femme comme une véritable relique. L'inertie du deuil persiste jusqu'au moment où Hugues rencontre Jane, une copie apparemment exacte de la femme adorée. Ensorcelé par la similitude, il tombe follement amoureux de la jeune femme, danseuse de théâtre en croyant avoir retrouvé l'Autre en elle. Mais la ville austère désapprouve cette liaison. Hugues finit par sombrer dans un désespoir grandissant et découvre les nouvelles profondeurs de l'isolement. Éperdument triste, il se rend compte que la similitude – au début aussi claire – entre les deux femmes n'était qu'une illusion. Au moment du « réveil » il est déjà trop tard, l'écrivain est piégé par les charmes de la jeune femme, la folie et l'amour le mènent jusqu'au meurtre. A la fin il se trouve plus seul que jamais, expulsé de la société.

L'image de la ville et ses connexions avec la peinture flamande ont étonné de nombreux chercheurs au cours des années. Pourtant dans l'analyse présente, nous ne visons pas à nous occuper de ce domaine, nous tentons plutôt de démontrer un autre côté de l'œuvre. Nous essayerons de démasquer l'image de la femme représentée par les outils de l'imagerie de la fin-de-siècle qui selon notre hypothèse s'inspire largement de l'imaginaire classique et médiéval. L'objectif est d'enquêter sur les similitudes et les parallèles de cette représentation avec la mentalité du Moyen Âge tout en gardant à l'esprit les caractéristiques empruntées à l'Antiquité. Nous proposons une lecture analytique du roman par le biais d'un héritage à la fois médiéval et antique. Voici quelques notions-clés qui sont toutes liées à notre problématique principale dans l'ordre d'apparition: le motif médiéval de la quête ; les idées liées au couple idéal – l'androgynie antique ; le sujet du mal du corps et finalement le développement du caractère duel de la femme.

Premièrement, concentrons-nous sur la quête qui peut évoquer chez les lecteurs l'univers des romans courtois. Dans l'œuvre de Rodenbach la quête chevaleresque est déclenchée par le manque, par la souffrance incitée par la perte d'une totalité, par la disparition de l'harmonie de la vie conjugale complète et parfaite. Le héros se met à la recherche infatigable non pas de la gloire ou

² RODENBACH, Georges, *Bruges-La-Morte*, Editions du Boucher, 2005, p. 16.

d'un objet (p. ex. le Graal) mais d'une femme. Pourtant le fait que l'auteur pose un personnage au centre de la quête (et en plus une figure féminine) n'est pas inouï et a ses prédécesseurs dans la littérature courtoise. Nous trouvons le plus illustre exemple de cette distribution des rôles chez Chrétien de Troyes dans son roman qui s'intitule *Le Chevalier à la charrette*. Dans ce roman, la reine Guenièvre devient une sorte de Graal pour Lancelot en représentant l'objet céleste d'un désir sublime. Elle incarne l'objectif d'une quête, analogue au récipient sacré pour Perceval ou pour Galaad³. Nous pouvons observer une attitude très similaire de quêteur fanatisé dans *Bruges-La-Morte*.

Autour du même sujet nous pouvons nous rappeler le *Parsifal* de Richard Wagner, œuvre qui puise également dans la mythologie médiévale. En étudiant le livret nous pouvons constater que Kundry, la sorcière séductrice et la servante du Graal représentent deux côtés du même personnage ainsi donnant un exemple parfait du double féminin⁴.

Pour pouvoir comprendre l'état d'âme d'Hugues et pour voir pourquoi il n'a de cesse que de parcourir les rues de la ville à la recherche de la défunte, jetons un coup d'œil sur son passé. Il menait une vie quasiment parfaite, idéalisée, la vie d'un homme qui aime et qui est aimé. Dans ses souvenirs se forme l'image d'un mariage à l'Erec et Enide où la femme soutient la mission de l'homme et joue un rôle principal dans son épanouissement personnel. Sa présence dans la vie de son mari en donne une signification. Ce type d'amour représente une force sans laquelle la vie ne serait qu'une existence dénuée de sens. Cet amour conjugal anéanti par la mort est non seulement l'unité de base de la société mais également le porteur du mythe classique de l'androgynie. Une fois que le héros a perdu son autre côté, sa femme, la dyade par excellence est brisée. En cherchant sa femme il est aussi en train de chercher une partie à jamais disparue de son identité, sa raison d'être. La décomposition du couple originel par la mort de la femme rêvée signifie une perte énorme et fait naître à la fois un manque irremplaçable et une douleur générale de l'existence.

Dans la société médiévale comme dans l'univers du roman l'aspiration et la quête de l'inaccessible et du sacré (de la femme ou du Graal) deviennent une question métaphysique, une question de vie ou de mort évoquée par le manque. Pour pouvoir comprendre la suite il faut préciser que ce manque

³ *Histoire du Monde: Reine Guenièvre*. [<http://www.histoiredumonde.net/Reine-Guenievre.html>]

⁴ GOFFIN, Joël, *Le secret de Bruges-La-Morte*, 2011, p. 188. [<http://bruges-la-morte.net/author/joel-goffin/>]

ou cette absence n'est pas exclusivement d'ordre spirituel, bien au contraire, il peut se manifester sous la forme d'un manque matériel également. En ce qui concerne le contexte du XII^e siècle, pour un chevalier de l'époque, sans terres ni fortune, la seule possibilité de l'ascension sociale et de l'amélioration de sa condition était l'adoration d'une femme placée au-dessus de lui dans l'échelle sociale. La distance sociale entre l'admirateur et l'objet de l'admiration rendait cette dernière quasiment inaccessible et le but à atteindre inabordable.

Dans le cas d'Hugues, l'aspiration à la plénitude doit être interprétée dans un contexte considérablement moins séculaire et plutôt dans un sens où il aspire à la plénitude représentée par l'unité du couple idéal, l'unité originelle et divine de l'androgyné paradisiaque. Au sein de cette véritable union qui renvoie à l'Âge d'Or d'avant la chute, d'avant la séparation des deux sexes, l'individu gagne une nouvelle identité, forgée par la fusion de deux parties⁵. L'homme dépasse son égoïsme et son individualisme, se perd ou plus précisément se dissout dans l'intérêt d'avoir accès au bonheur absolu.

Le roman esquisse donc le portrait d'une vie conjugale qui fonctionne comme une symbiose parfaite en évoquant le modèle ancien susmentionné. Mais cette symbiose, cette association entre deux êtres, nécessite la coexistence des deux parties. L'équilibre est perdu dès qu'un des êtres n'est pas présent dans l'association, l'un ne peut pas exister sans l'autre⁶.

L'explosion de cet idéal conjugal sans lequel l'homme perd sa raison d'être explique le désespoir et la mélancolie de Viane et aussi le changement brusque dans son comportement lorsqu'il croit retrouver l'être bien-aimé. Son abattement se transforme en un état de veille, l'homme autrefois inconsolablement triste est du coup prêt à tout. Dans sa folie amoureuse il va jusqu'à obéir aux désirs les plus insensés de la femme (cf. le couple de Lancelot et Guenièvre). Il se jette pratiquement dans l'esclavage, dans la servitude de la dame pareillement aux chevaliers. À travers les actes insensés du protagoniste, l'aspect obscur de la symbiose se déploie, nous sommes témoins d'une dépersonnalisation mais cette fois-ci elle ne mène pas à la plénitude. Au lieu de cela, elle aboutit à la tragédie, à l'anéantissement.

Un des moments-clé du roman, le commencement donc de la dépersonnalisation, est sans doute le moment où Hugues voit la danseuse pour la première fois. La scène a évoqué en nous des échos des rencontres moyenâgeuses.

⁵ MARKALE, Jean, *L'amour courtois ou le couple infernal*, Paris, Imago, 1987, p. 80.

⁶ *Ibid.*, p. 82.

La femme, sur le modèle d'une apparition surnaturelle, attire et effraye l'écrivain solitaire en même temps. L'homme la suit en la chassant, comme un chevalier suit sa proie (p. ex. la biche blanche) dans la forêt. Le spectacle surgit et disparaît « brusquement ».

Le mal du corps

Nous venons de mentionner le côté ténébreux de l'union homme-femme et les conséquences tragiques qu'elle peut entraîner. Maintenant, nous essayons de comprendre d'où vient cet aperçu négatif de l'union, qu'est-ce qui pourrait être à l'origine de la condamnation. Notre point de départ serait la notion du mal du corps qui sera développée dans l'image de la femme pécheresse.

Le corps et les désirs charnels restent stigmatisés surtout au XIX^e siècle, un siècle où l'image de la femme fatale obsède les artistes sans cesse (représentations de Salomé, également une danseuse, entre autres par Strauss et Moreau ; les séductrices voluptueuses de Khnopff ou Rops avec son tableau *Pornocrates*.) L'image de la femme-enchantresse, objet de désir, cause principale de la déchéance de l'homme fait preuve d'une approche ancrée dans une époque lointaine marquée par une sexualité trouble. *Bruges-la-Morte* s'intègre parfaitement dans cette lignée des œuvres du symbolisme belge où la figure féminine et son érotisme restent imprégnés par la mentalité médiévale occidentale largement marquée par l'approche de l'Église. La peinture, la poésie, la musique et les prosateurs témoignent tous qu'à l'époque la société ne se sent pas tout à fait à l'aise avec l'aspect charnel de l'amour.

Selon nous, cette approche peut effectivement trouver ses origines en partie au Moyen Âge où le désir sexuel était souvent considéré comme une tentation périlleuse qui fait émerger le côté sauvage de l'être humain. L'homme perd sa raison et, dans ce roman du XIX^e siècle comme dans les romans courtois, il n'est qu'un actant sans volonté du désir coupable.

Pourtant, il est important de mentionner que le lien entre l'amour charnel et l'immoralité n'est établi que dans les sociétés dont la morale se fonde sur les traditions judéo-chrétiennes ou musulmanes. Caractéristique de ces deux systèmes de valeurs éthiques et des cultures respectives qui y puisent, cet aspect du *mal du corps* est absent des cultures polythéistes. Pensons aux sculptures de Khajurâho représentant ouvertement toutes les facettes de la vie y compris l'érotisme⁷ ou aux autres cultures polythéistes en Asie du Sud-Est – même si nous n'envisageons pas de nous aventurer dans ce domaine,

⁷ Ensemble monumental de Khajuraho. [<http://whc.unesco.org/fr/list/240>]

il est remarquable que l'approche envers l'amour physique soit exempte du malaise qu'on observe en Occident. Nous pouvons constater la même chose par rapport aux cultures antiques, en n'oubliant pas tout de même l'amour platonique, qui à son tour mériterait un développement élaboré.

Dans un contexte judéo-chrétien, c'est typiquement à la femme de prendre le rôle actif dans la séduction, elle est la responsable éternelle du péché. En ce qui concerne les apparences physiques, l'initiatrice interprétant le rôle d'Eve est déjà d'une beauté parfaite, surnaturelle dans les romans médiévaux. Son caractère diabolique est indéniable, elle est souvent douée de la capacité de se métamorphoser en animal. Cet acte va contre la volonté divine étant le refus de son état originel, ainsi il ne peut venir que du Diable. Elle est prête à recourir aux ruses pour capturer le héros et pour le détourner de son chemin en faisant semblant, en s'appuyant sur l'art de mimésis. Voici une autre piste qui rapproche les séductrices médiévales, féeriques, à Jane dont la beauté physique cache un être sans âme et sans scrupules.

Dans le deuxième cercle de l'Enfer

Le roman de Rodenbach, écrit plusieurs centaines d'années après l'époque courtoise, montre d'autres similitudes avec cette dernière, notamment le phénomène susmentionné de la chute de l'homme entraînée par le désir et ses aspects sociaux. Viane, homme en état de *péché mortel*, tombe sous un double jugement quand sa relation avec Jane est révélée : un jugement venant de l'extérieur et un autre qui le tourmente de l'intérieur. Il est condamné par la ville et il est torturé par sa propre folie croissante. La ruine du héros se réalise donc sur plusieurs niveaux, d'abord sur le plan financier (l'amant dépense des sommes considérables pour des bijoux et des toilettes de luxe) ensuite sur le plan social et psychique.

Progressivement, toute la ville incarnant la société se retourne contre l'homme déchu, attiré par la chair. La stigmatisation de la part de la communauté finit par l'exclusion totale de la société représentée par la figure dévote de Barbe, la vieille servante. Son aumônier suggère qu'une bonne croyante ne peut pas assister à la débauche qui se déroule chez son maître. Par conséquent, Barbe est convaincue que Viane « scandalise son prochain » par son comportement. Se sentant menacée par les feux de l'enfer elle ne tolère pas cette violation atroce des lois de l'Église et décide de quitter la maison, isolant ainsi son maître définitivement du monde extérieur.

La torture du héros a également un côté intérieur qui se manifeste sous forme de désillusion dont résulte une amertume infinie. Le moment du désenchantement arrive lorsque l'homme habille la danseuse dans les habits de la défunte. Là, il est obligé d'admettre qu'en rapprochant trop la morte à la vivante les similitudes s'effacent et les différences montent à la surface. Le brouillard de l'amour effectivement aveugle se dissipe. Cette découverte de dissonance persuade l'homme que Jane n'est qu'une imitatrice fausse de sa femme et qu'il est dupé.

Soudain les manières de l'anglaise lui semblent des grossièretés, l'homme charmé par les apparences est plus que jamais tourmenté par les paroles légères. Il se rend compte que la femme si transcendante à première vue n'est qu'une forme vide et mondaine. Cette découverte le jette dans la folie.

Il ne faut pas oublier que la déchéance de Viane arrive parce qu'il a précédemment transgressé l'interdit. Il goûte à peine le fruit défendu, il ne se tourne guère vers la chair, mais le châtiment ne tarde pas.

La féminité double-née – l'initiatrice céleste et la séductrice démoniaque

Comme nous l'avons préalablement esquissé nous trouvons deux figures féminines principales dans le roman. Ces deux aspects – la femme morte idéalisée et la comédienne « en chair et en os » – représentent un duo éternel d'une ambiguïté déjà marquée dans la littérature médiévale. La femme, tout en ayant un côté angélique, pure et chaste, dispose également de forces vicieuses et démoniaques à l'aide desquelles elle traîne l'homme inévitablement vers la décadence en incarnant le désir sexuel. Jane représente donc la luxure, l'aspect ouvertement physique de l'amour et la Morte le côté sublime. Ainsi les deux personnages créent une image complète de la femme.

Maintenant, ouvrons une parenthèse pour développer brièvement la question de l'amour physique. Il faut se rendre compte que la sexualité fait partie inaliénable des pratiques de l'amour, déjà dans l'univers courtois. Pourtant, il ne reste qu'un moyen et ne devient jamais le but. La figure de la femme unit en même temps le désir charnel et les aspirations célestes de l'homme, son ambiguïté est indéniable. Dans la figure de la comédienne, on retrouve la « trop grande luxure » écartée et jugée par le Code d'amour, *Les Préceptes d'Amour* d'André le Chapelain. Au moment où cette trop grande luxure et la vanité s'introduisent dans le couple, il cesse d'être idéal.

Porteuse du mal, bouche de l'enfer ? Dans un premier temps, nous essayons de nuancer le personnage de l'actrice. On se souvient d'Ishtar, déesse de l'amour physique et la guerre, lien fort entre la vie amoureuse et la mort, de Salomé et de Dalila. Nous viennent à l'esprit Eve, Sophie chez les gnostiques, la femme de Putiphar, Hélène, Judith, la liste est longue et s'étend à travers les siècles et les cultures. Dans le roman, la femme fatale est représentée par une actrice. La proie de cette porteuse de mort⁸ devient le littéraire mélancolique. Le personnage de la danseuse est associé aux leurre, luxure et joies terrestres parallèlement aux fées.

Au Moyen Âge, l'image de la séductrice dangereuse persiste sous plusieurs formes. Tout d'abord mentionnons l'archétype biblique des dangers de la sexualité féminine de l'époque représentée par Eve, puis revenant dans les récits comme la fée maléfique et séduisante (par exemple la fée Morgane). Dans certains contextes et par là nous entendons de nouveau l'espace culturel judéo-chrétien et surtout catholique, dans lequel la femme est représentée comme un être imprégné par le péché, tentant l'homme à la perdition. Sous sa chasteté apparente se cachent la chair vivante et ses crimes qui ne manqueraient pas de se manifester. Chez Rodenbach cette fausse image de la réincarnation de la défunte se dévoile progressivement, la chair se débarrasse au fur et à mesure du mysticisme. La comédienne est elle-même un théâtre, une imitation mensongère et trompeuse de la perfection insaisissable.

Son personnage devient un signe dans le roman⁹. Son artifice et sa vanité jettent une ombre sur la ressemblance magique, ses cheveux sont teints, ses gestes manquent de grâce. L'image se brise progressivement : le caractère réel de Jane se révèle, le lien entre désir et fausseté est mis en avant. Fausseté et désir sont donc indissociables, l'amour véritable ne peut pas se fonder sur des qualités superficielles. Pareillement aux récits courtois où les enchanteresses ne sont souvent que des êtres imaginaires venant d'au-delà qui de près font preuve d'un caractère épouvantable (comme les sirènes), nous trouvons le même cas de figure dans *Bruges-la-Morte*.

L'homme capturé dans le piège perd son objectif et son identité, il se dissout dans le désir. La puissance destructrice de la femme n'est donc pas négligeable, elle représente tout un mythe du mal.

⁸ JOUANNY, Silvie, *L'actrice et ses doubles : figures et représentations de la femme de spectacle*, Genève Droz, 2002.

⁹ *Ibid.*

La femme en chair enchante le pauvre écrivain pareillement aux fées. Jane, comme les fées, vient d'un monde parallèle et cela correspond très bien aux schémas narratifs rencontrés dans les récits courtois. Cet univers parallèle est le monde du théâtre, lieu diabolique car il imite la réalité – un espace métaphorique de la fausseté qui ne peut se débarrasser de l'image de *faire semblant* et de fabrication. La femme représentée comme comédienne est indissolublement liée à cet univers d'artifice et de mensonge. Le charme vide, le corps et le présent sont fortement opposés à un passé idéal¹⁰.

L'autre figure féminine, l'épouse défunte, est tellement sublimée qu'elle n'est jamais présente « physiquement » dans le récit, elle n'est qu'un souvenir. Cependant ses reliques sont omniprésentes. Son caractère symbolique voire surnaturel est souligné par son anonymat qui persiste tout au long du roman. Cet anonymat énigmatique et solennel peut nous rappeler l'indicibilité du nom de l'être supérieur. Vu ces éléments nous pouvons donc constater que le veuf maintient un véritable culte de la femme morte. Les expressions renvoyant à la morte, tout ce champ lexical hagiographique et même la graphie de ces mots souligne l'attitude sacralisante envers la femme qui ainsi devient un être vidé de toute sexualité (p. ex. Epouse, Sainte, Morte, Relique.)¹¹.

Le comportement d'Hugues peut évoquer le caractère des rituels de l'amour courtois où l'amant, comme une sorte de prêtre, accomplit des actes symboliques pour s'approcher de sa dame. Les ressemblances entre ce rituel chevaleresque, le culte irrationnel de la femme morte et la liturgie célébrée en l'honneur de la Theotokos¹² sont manifestes. Si Jane incarne le mal féminin, l'Eve éternelle, c'est la morte qui prendra le rôle de la vierge, de la dame à jamais inaccessible et pure.

Avant de finir, considérons encore les deux modèles féeriques, spécialement en établissant un parallèle entre les femmes et les fées qu'on appelait Mélusine et Morgane. La première, figure d'une grande complexité, fondatrice de la lignée des Lusignan est la fée qui intègre l'individu dans la communauté. En plus, à cause de sa queue de serpent elle est souvent perçue comme androgyne. La deuxième, Morgane, fée généralement séductrice et maléfique, souvent associée à la pratique de l'inceste, s'oppose à la cour arthurienne et cherche le moyen dont elle pourrait faire échouer le chevalier (Lancelot).

¹⁰ *Ibid.*, p. 242.

¹¹ GOFFIN, p. 115.

¹² Titre attribué à la Vierge par Alexandre d'Alexandrie au IV^e siècle.

Pour conclure nous souhaitons attirer l'attention sur un autre aspect de cette dualité féminine et sur le fait qu'en plus d'être une récapitulation d'une longue tradition elle peut également être perçue comme un lien établi entre les deux écoles présentes (flamande et wallone) dans la Belgique du XIX^e siècle. L'écrivain issu de l'une par sa langue et formé par l'autre par son éducation s'exprime aisément dans un contexte de dualité dont la structure rime bien avec l'actualité de l'époque dans un état jeune, et à la recherche d'une synthèse entre les deux cultures qui coexistent en son sein. En même temps, la dualité développée ci-dessus est également une sorte de témoignage de la situation particulière de la Flandre principalement catholique, située entre les Pays-Bas protestants et libéraux et la France, depuis longtemps en voie de sécularisation. Suivant cette logique nous pouvons lire *Bruges-La-Morte*, un roman de langue française parlant d'une ville située en région flamande, comme le monument d'une double identité dont les deux composants contribuent pourtant à la création d'un ensemble.

Bibliographie

- le CHAPELAIN, André, *Traité de l'amour courtois*, Paris, Klincksieck, 1974.
- CLIER-COLOMBANI, Françoise, *La fée Mélusine au Moyen Âge : images, mythes et symboles*, Paris, Le Léopard d'or, 1991.
- DUBY, Georges, *Mâle Moyen Âge : de l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 2010.
- Ensemble monumental de Khajuraho*. [<http://whc.unesco.org/fr/list/240> – le 10 novembre 2012]
- FÆHR-JANSSENS, Yasmina, *La jeune fille et l'amour : pour une poétique courtoise de l'évasion*, Genève, Droz, 2010.
- GINGRAS, Francis, *Erotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- GOFFIN, Joël, *Le secret de Bruges-La-Morte*, 2011. [<http://bruges-la-morte.net/author/joel-goffin/> – le 17 novembre 2012]
- Histoire du Monde: Reine Guenièvre*. [<http://www.histoiredumonde.net/Reine-Guenievre.html> – le 26 octobre 2012]
- JOUANNY, Silvie, *L'actrice et ses doubles : figures et représentations de la femme de spectacle*, Genève, Droz, 2002.
- MARKALE, Jean, *Mélusine ou l'androgynie*, Paris, Editions Retz, 1983.
- MARKALE, Jean, *L'amour courtois ou le couple infernal*, Paris, Imago, 1987.
- RODENBACH, Georges, *Bruges-La-Morte*, Editions du Boucher, 2005.

Une vision du monde entre l'Occident et le tao dans la nouvelle *Comment Wang-Fô fut sauvé* de Marguerite Yourcenar

TIBOR POLGÁR

L'œuvre de Marguerite Yourcenar frappe, dès la première lecture, par sa complexité, et en sa totalité par la diversité. Cette diversité est également sensible dans les intérêts de l'auteur, qui paraissent si divergents qu'il devient impossible d'en trouver le centre, un noyau solide d'où dériveraient les différents aspects de son œuvre. Il est difficile de saisir l'essentiel transmis par l'auteur, surtout quand il s'agit d'un écrivain qui cherche à se cacher dans ses œuvres, car même la narration ne donne pas de repères que de manière indirecte, voire par défaut.

Yourcenar est un des écrivains les plus célèbres (malgré la diversité de son œuvre, dans la suite nous la considérons comme écrivain puisque ce n'est la partie ni lyrique, ni critique dont nous nous occuperons dans ce qui suit) et pourtant méconnu du siècle précédent¹. Il faut également ajouter que ses écrits sont empreints de la plus belle poésie, dont les exemples par excellence s'offrent dans le recueil *Nouvelles Orientales*. C'est avec ce recueil, paru en 1938² chez Gallimard³, que Yourcenar, femme de vaste culture, inaugure un nouveau ton, celui qui lui reste propre pendant toute sa vie, celui qui se balance entre la prose et la pure poésie. Nous ne pouvons pas taire le fait que ces nouvelles ont d'abord été publiées séparément dans diverses revues littéraires et ont servi de base à cette œuvre, parce que l'auteur aussi l'avoue

¹ FREDERICK, Patricia, *Mythique symbolism and cultural anthropology in three early works of Marguerite Yourcenar*, Lewiston/Queenton/Lampeter, Mellen University Press, 1995, p. 1.

² YOURCENAR, Marguerite, *Nouvelles orientales–Keleti történetek*, Budapest, AKGA Junior Kiadó, 2001, p. 222.

³ SARDE, Michèle, *Vous, Marguerite Yourcenar*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 220.

dans le *Post-scriptum* attaché au livre. En principe, ils semblent être liés très lâchement les uns aux autres, car c'est par intermittences que des symboles où les similitudes se révèlent. Son langage poétique rend mémorable la première des nouvelles, intitulée *Comment Wang-Fô fut sauvé*, carrefour de sa conception du monde.

Dans notre essai, premièrement, nous aborderons, sans l'exigence d'exhaustivité, l'inspiration de l'auteur qui l'avait poussée à se plonger dans le monde des mythes, nous étudierons la richesse poétique et symbolique ; deuxièmement, nous donnerons un aperçu du taoïsme et les domaines où il se manifeste ; troisièmement, nous essaierons de démontrer la plasticité de la conception du taoïsme de Yourcenar, en abordant des notions telles que la beauté et la condition humaine en mi-chemin entre l'Occident et l'Orient.

Yourcenar et ses inspirations mythologiques

Avant d'entrer dans les détails fouillés, consacrons quelques phrases à notre auteur, Marguerite Yourcenar, pour mieux comprendre ses intentions d'écrivain. Nous partageons l'avis de Jean Blot selon lequel tout auteur est indissociable de son époque et encore plus de sa vie, de son vécu. Voire, cette remarque est encore plus juste dans le cas du premier membre féminin de l'Académie française. « Tout paraît intéresser Marguerite Yourcenar, sauf Marguerite Yourcenar, toute vie sauf la sienne, toutes les conditions, à l'exception celle qui lui fut réservée »⁴. Devant la diversité des sujets dont elle s'est laissée inspirée, on reste confondu, bouche bée, seule l'absence de l'auteur qui sert de repère. Bien qu'elle, née Marguerite Antoinette Jeanne Marie Ghislaine Cleenewerck de Crayencour, ait parcouru presque tous les pays, ainsi vu de nombreux modes de vie (née en Belgique, élevée en France, séjour en Angleterre, en Amérique, partout en Europe)⁵, notre Marguerite ne parle jamais directement de ce qui lui est propre, ni de son sexe, ni de son époque, ni de son pays qui est la Belgique. Bref, elle ne tient pas compte de ces trois facteurs qui devraient être significatifs en matière de biographie. D'où le fait que le fond de son œuvre réside ailleurs : dans une autre dimension, celle de l'universalité. Ce recueil *Nouvelles orientales* n'est pas l'œuvre d'une orientaliste, mais d'une romancière qui se passionne pour l'Orient. Les nouvelles sont inspirées du folklore et de faits divers des Balkans, de la Grèce que Marguerite

⁴ BLOT, Jean, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1971, p. 10.

⁵ SARDE, p. 406.

Yourcenar aimait particulièrement, et même de l'Asie dont elle se rapprochait intellectuellement et spirituellement.

Il découle sans doute de ce qui précède qu'elle s'est sentie vraiment à l'aise dans le domaine de la mythologie, terrain suffisamment lointain et inconnu. Citons seulement l'exemple de son premier poème dialogué, *Le Jardin des chimères*, publié à compte d'auteur en 1921, qui puise déjà beaucoup dans la mythologie antique ; de plus, elle a appris la langue latine et grecque par intermédiaire des textes aux sujets mythologiques. Au centre de l'œuvre, à la place de l'auteur, on ne découvre pas l'absence mais le mythe. « La critique, les essais, les pièces, les récits et les romans ont le mythe pour préoccupation majeure, ils l'analysent ou au contraire ils cherchent à le constituer. »⁶

Symbolisme et poétique

On a vu ci-dessus le rôle qu'elle occupe comme auteur, précisément sa forte volonté de se dissimuler, c'est pourquoi il est étonnant ce que Bruno Gelas cite : « En un sens, toute vie est exemplaire ; on écrit pour attaquer ou pour défendre un système du monde, pour définir une méthode qui nous est propre ». Toute vie serait exemplaire, sauf la sienne ? – la question se pose. Chez Yourcenar, l'auteur se dissout dans l'arrière-plan, se manifeste de manière indirecte dans la trame de l'histoire et se contente, dans une autre sphère, de la modification du ton narratif. Cette stratification est égale à la volonté constante qui nous encourage à comprendre plutôt que de rêver, à réfléchir sur l'homme plutôt que de se mettre mal à l'aise, ouvre sur une pratique au sein de laquelle la fiction importe moins parce qu'elle représente, d'où peu de découvertes, peu de coups de théâtre, peu de suspense dans ces textes narratifs. Par la poésie nous n'entendons pas simplement le contraire de la prose ; nous lui attribuons le sens de subtilité, de finesse, de subjectivité qui sont les propriétés de la poésie. C'est au sein du taoïsme que les facettes mythologiques et poétiques se rencontrent.

Le taoïsme

On ne peut pas se permettre de passer à la partie suivante sans dire un mot de la multitude des transcriptions des mots d'origine chinoise. En raison de la différence énorme entre les langues européennes et le chinois, pas un seul système de transcription n'est parfait. De toute façon, nous allons utiliser

⁶ BLOT, p. 77.

les formes répandues pour faciliter la reconnaissance des notions, même si elles ne coïncident pas avec le pinyin, la transcription scientifique internationale élaborée par la République populaire de la Chine, ni celui de l'EFEO (École française d'Extrême-Orient), qui était auparavant en usage partout dans les pays francophones. Nous allons écrire donc *Tao* (dao), *Tao Te King* (Daodejing), *Lao Tseu* (Laozi), etc.

À l'opposé des mythes qui étaient au centre des intérêts de Yourcenar dans une certaine période, qui « ont pour but de répondre à des angoisses précises, isolées, fragmentaires, transculturelles et transhistoriques, »⁷ le taoïsme est structuré par des règles unificatrices, il est un système bien organisé et non une collection d'idées hétéroclites. Le taoïsme en tant que tel n'existe pas mais recouvre des « réalités diverses (philosophes taoïstes, croyance aux immortels ; pensée politique associée à la figure de « l'Empereur jaune », religion taoïste proprement dite, etc.) »⁸. Son histoire remonte, pour ainsi dire, aux débuts de l'histoire de la Chine, jusqu'au philosophe Lao Tseu, le fondateur supposé du courant. Il aurait vécu à la frontière des V^e et IV^e siècles avant notre ère, la tradition lui accorde le livre le plus essentiel du taoïsme, le *Tao te king* qui veut dire *Livre de La Voie et de la Vertu*. Une des notions centrales du taoïsme qui nous sautent aux yeux la première est le *tao* qui donne origine à l'expression même. Ce mot reste parfaitement intraduisible à jamais, et ce qui est encore pire, c'est qu'il est ardu à saisir. Dans la plupart des traductions il apparaît sous la forme de « la Voie », qui est acceptable vu que sa première signification est *chemin*, d'où son sens abstrait *voie*.

La véritable notion-clé qui englobe tout le taoïsme, c'est le *Wu wei*, le « non-agir ». « Ne pas agir, ne pas dire, *être avec*, c'est le mot. Ne pas tendre vers, ne pas se concentrer pour se rapprocher d'un but tout à fait personnel, mais être »⁹ tout simplement ; on voit cet état raffiné et aérien dans le récit de Yourcenar. C'est là que réside la différence essentielle entre l'Est et notre culture occidentale : en Europe, les gens sont pressés à cause des délais, des objectifs fixés, les gens sages de l'Est restent au contraire calmes, attendant le moment d'agir s'il le faut. La sagesse n'équivaut pas à l'accumulation des titres, encore moins celle des biens matériels. La sagesse est un état d'âme, état de ne pas agir, une contemplation silencieuse du cours de la vie, sans y pénétrer. Moins on intervient à l'ordre de l'univers, plus on sera content et expérimenté.

⁷ BLOT, p. 79.

⁸ RABOUIN, David, « Tao pour Tous », *Magazine littéraire*, n°429, mars 2004, p. 40.

⁹ LAMBERT, Marie-Thérèse, *Le Tao*, Paris, Seghers, 1988, p. 4.

Le sage évite d'agir, il se fait un bon élément du système universel par son inutilité. L'inutile, le manque et le vide comme métaphores sont fréquents dans le langage des philosophes taoïstes. Par exemple, l'utilité de l'inutilité comme l'éloge de vie à travers la parabole du vieil arbre par Zhuangzi : « il s'agissait d'un arbre magnifique qui croissait en toute liberté sur une haute montagne. S'il put atteindre le terme de sa vie, c'est que, de l'avis des bûcherons, son bois n'était bon à rien. »¹⁰ Ou chez Lao Tseu, dans le XI^e chapitre du *Tao te king* :

Avec l'argile, on fait des vases,
Mais c'est le vide qui donne au vase son utilité.¹¹

Il nous semble important de comprendre que suivre le tao, c'est abandonner la vie, tout comme l'Empereur le faisait pendant son enfance¹². Le tao est une vie, une voie sans maître, une sorte de « méthode de contemplation, et, au bout du compte, à l'issue de cette méditation, une évacuation de cet encombrant, toujours devant nos yeux et à l'origine de toutes nos erreurs d'appréciation, soi-même »¹³.

La peinture comme support du Tao

Passons à la problématique de l'illustration des pensées taoïstes. Les philosophes ont toujours recouru à des paraboles en matière verbale, et à la peinture qui était un instrument didactique privilégié. À l'enseignement sans maître et « sans paroles », elle oppose une conception du monde plus facilement accessible par les sensations. La peinture nécessite un travail bilatéral : d'abord, il suppose l'existence d'un peintre qui trace par son pinceau, et puis le contemplateur qui cherche à se perdre dans l'image. Les deux font de pareils efforts, s'intégrer dans l'univers, seul leur sens est différent. À l'opposé des peintres occidentaux virtuoses excellant par exemple dans le genre de la nature morte, pour qui tout objet n'est plus qu'un support de leur talent, chez les peintres taoïstes, tout le processus de travail découle d'une observation détaillée, presque d'une unification harmonieuse avec l'objet. En autres termes, ils font un travail de l'intérieur tandis que les Européens restent à la surface des choses. La peinture orientale exige un peintre dont les tableaux

¹⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹¹ *Tao Te King, Livre de la voie et de la vertu*. [<http://taoteking.free.fr/index.html>]

¹² YOURCENAR, p. 22.

¹³ LAMBERT, p. 7.

proviennent directement du fond de son âme, de cette manière, il est dans un rapport plus étroit avec l'œuvre que ses confrères européens : la peinture sort de lui, en revanche, il entre en lui. Nous revenons à cette question avec des exemples précis dans le chapitre destiné à la relation du tao et de la première nouvelle du recueil en question de Yourcenar. En revenant à notre question, le peintre donne libre cours, dans un état presque méditatif, à ce qu'il a tant regardé, à ses connaissances acquises, par contre, le contemplateur se plonge dans l'image pour apprendre des choses du monde.

Le palais impérial, lieu d'acquisition de la sagesse

Le palais de l'Empereur, est un lieu symbolique : il représente l'univers en sa totalité avec une réduction à l'échelle. Sa symbolique s'explique par deux raisons. Premièrement, il est analogue du monde entier parce qu'il constitue le centre du monde, tout comme *l'Empire du Milieu*, dans sa totalité ; deuxièmement, il est un lieu privilégié destiné à l'éducation de l'enfance des futurs empereurs chinois, évidemment ces deux causes sont entrelacées, l'aspect représentatif du palais est étroitement lié à l'éducation impériale isolée. Tout ornement, tout tableau a pour but de susciter l'étincelle de la sagesse d'un seul moyen par le *Wu wei*, le non-agir qui cette fois-ci se réduit à la contemplation de l'intérieur du palais.

Ce bâtiment à « d'innombrables salles carrées ou circulaires dont la forme symbolisait les saisons, les points cardinaux, le mâle et la femelle, la longévité, les prérogatives du pouvoir »¹⁴ ne peut être interprété que symboliquement. D'une part, cela évoque l'architecture organisée de la Cité interdite ; d'autre part, il est une trace, un signe alarmant que l'on est dans un autre type d'univers où tout se lit symboliquement. « L'analogie que les traditions anciennes établissaient entre le microcosme et le macrocosme est la véritable clef du symbolisme figuratif qui utilise les éléments de la nature pour exprimer les conceptions de l'esprit. »¹⁵ Il existe une dualité complémentaire entre les « représentants » et les « représentés » ; l'un peut avoir une influence réciproque sur l'autre, c'est-à-dire non seulement les notions, mais aussi les existants du monde peuvent être captés. Par conséquent, on peut acquérir de la connaissance de l'univers par la simple contemplation des symboles. Là, on est arrivé au parallélisme qui permet une éducation sans maître, solitaire, celle des

¹⁴ YOURCENAR, p. 18.

¹⁵ BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1975, p. 43.

enfants fortunés, il est inévitable de faire allusion au passage adéquat du livre sacré des taoïstes, du *Tao te king* où s'écrit dans le chapitre 47 du deuxième livre :

Sans sortir de ma maison, je connais l'univers ;
sans regarder par ma fenêtre, je découvre les voies du ciel.
Plus l'on s'éloigne et moins l'on apprend.
C'est pourquoi le sage arrive (où il veut) sans marcher ;
il nomme les objets sans les voir, sans agir, il accomplit de grandes choses.¹⁶

Voilà exprimée belle et bien, la théorie didactique et celle de la connaissance au sens philosophique du terme, ces théories taoïstes qui déterminaient pendant de longs siècles la vie de la famille impériale, et ont abouti à la construction de la *Cité interdite* comme une réalisation concrète sous la dynastie Han. L'idée apparue chez Yourcenar est analogue à celle des constructeurs de la Cité : à un endroit isolé où les coulisses illustrant le monde extérieur sont aptes à rendre plus efficace la méditation de l'enfant qui peut ainsi plus facilement atteindre la sagesse. L'auteur pousse cependant cette conception vers les extrémités : « un mur énorme séparait le jardin du reste du monde »¹⁷, le jardin décoré de fleurs sans parfum, avec seulement un vieux serviteur qui fournit de la nourriture au Dragon Céleste.

Dans le cas de l'Empereur, cette sorte d'éducation n'a pas été menée à son terme, L'Empereur de Yourcenar devrait progresser pour devenir sage. Il est plein de jalousie, de rage et de vengeance, ne pas réussir à se rendre utile par l'inutilité. Ici nous rappelons le caractère primordial de la peinture dans la compréhension non seulement des écritures méditatives-éducatives difficiles à décrypter mais également celle du fond, de l'essentiel du tao qui ne s'enseigne pas.

Le Tao et le récit *Comment Wang-Fô fut sauvé*

Avant d'aborder les questions en rapport avec le contenu et la symbolique, nous rappelons que le genre du conte, des récits paraboliques, ne sont pas inconnus dans la pratique des philosophes, non seulement taoïstes : pensons aux paraboles de Jésus, celles des philosophes de l'Antiquité, ou bien Lie Tseu au sein de la Chine, qui excellait dans le genre de fable philosophique

¹⁶ *Tao Te King, Livre de la voie et de la vertu.* [<http://taoteking.free.fr/index.html>]

¹⁷ YOURCENAR, p. 18.

et d'anecdote. Leur but était identique : adapter le fond de leur discours à la façon de penser de l'auditoire.

Quant à la thématique de leurs récits, nous pouvons mentionner également Lao Tseu ou Tchouang Tseu, principalement en raison d'un chevauchement considérable qui y est présent. Ce qui caractérise le texte de Yourcenar, c'est d'une part son style riche et à la fois sensible, d'autre part, l'abondance des éléments servant de symboles. Marguerite Yourcenar a le talent extraordinaire d'exprimer beaucoup avec un minimum de mots. Tout en sachant que *Comment Wang-Fô fut sauvé* est un conte taoïste remanié, il serait illusoire de croire que les accents ne soient pas mis ailleurs. Cette nouvelle offre un tableau stéréotypé de la Chine, les mœurs chinoises (les maisons de thé, les acrobates et les danseuses), la religion (le tao, le yin et le yang), l'art chinois (la peinture sur soie), la cruauté, la conception de la mort. Elle est remplie de strates de lecture à un tel point que sa fonction se modifie, il n'illustre plus mais devient autonome à part entière, partant, objet de tout approche esthétique. Le récit « garde le privilège d'être arbitraire, fantastique, faux, car ce qui compte n'est pas lui, mais bien qu'il désigne. »¹⁸

Même idée que celle qui apparaît dans la scène où « on apprend que "Wang-Fô aimait l'image des choses, et non les choses elles-mêmes". Cette ligne introduit un thème récurrent du recueil, le rôle de l'Imaginaire, ce qui constitue l'intérêt central de notre lecture symbolique de l'œuvre. »¹⁹ Lors du processus de la création, la peinture s'anime, prend vie, à savoir l'eau représentée se met à s'écouler en remplissant le palais jusqu'au moment où le maître et son disciple pénètrent pratiquement dans l'image.

La dissolution des dimensions

On a mentionné ci-dessus que ni l'art visuel, ni la poésie, « l'art verbal » n'est apte à illustrer les doctrines taoïstes. Yourcenar va plus loin, elle crée un univers multifonctionnel où cette division de l'art en branches est mise en question, ces approches du réel perdent leur caractère propre en se mélangeant. La symbolique des mots et des couleurs devient interchangeable : « Wang ce soir-là parlait comme si le silence était un mur, et les mots des

¹⁸ BLOT, p. 98.

¹⁹ « We learn that "Wang-Fô aimait l'image des choses, et non les choses elles-mêmes". This line introduces a recurrent theme in the collection, the role of Imaginary, which constitutes the central focus of our symbolic reading of the book. » FREDERICK, p. 9.

couleurs destinées à le couvrir. »²⁰ L'écrivain exprime dans cette mise en abyme, au sens large du terme, de tout le récit, sa volonté d'échanger les arts comme si elle peignait à l'aide des mots, on obtient une « peinture-poésie ». Ici également : « le monde n'est qu'un amas de taches confuses, jetées sur le vide par un peintre insensé. »²¹ Le texte présente une réflexion sur l'art, sur l'artifice de l'art qui présente l'image des choses et non pas les choses elles-mêmes. L'art est un mensonge qui dit la vérité, il fait voir la réalité grâce au signe, au symbole ; d'où la déception de l'Empereur.

Outre l'art, les dimensions spatiales et fictionnelles se dissolvent ; comme si le *représentant* n'était plus inférieur au *représenté*. Les deux facettes ont désormais une même importance : « pliant sous le poids d'un sac plein d'esquisses, [...] car ce sac, aux yeux de Ling, était rempli de montagnes sous la neige, de fleuves au printemps, et du visage de la lune d'été. »²² De manière similaire, la seule femme à apparaître en scène, c'est la femme de Ling ; en plus, sa fonction se borne pourtant à commettre un suicide, celui d'une épouse dévouée qui préfère se suicider plutôt que de faire obstacle à la passion nouvelle de son mari. Elle aussi, ôte son sexe et prend celui de son époux (tout comme Ling d'ailleurs) ; les deux, pour être le modèle respectif d'une figure d'un autre sexe que le leur, car « aucune femme n'était pas assez irréaliste pour lui servir de modèle, mais Ling pouvait le faire, puisqu'il n'était pas une femme. »²³

Aucune frontière prétendue nette et impraticable ne reste intacte, y compris celle qui est à sens unique selon notre vision de monde : celle qui trace le seuil entre la vie et la mort. Au moment culminant de l'histoire, s'il y en a dans ce récit méditatif, Ling décapité regagne sa vie et revient parmi les vivants. C'est-à-dire après la mort, on ne s'anéantit pas, on glisse vers un autre monde, celui qui s'étire derrière les tableaux : il ne faut qu'un maître qui ressuscite « par une dernière touche de couleur »²⁴ qu'il ajoute aux yeux. Ce motif apparaît à nouveau au moment de la pénétration dans le tableau : « Puis il ajouta à surface de la mer de petites rides qui ne faisaient que rendre le sentiment de sa sérénité. »²⁵ Par son art, il transforme la laideur traditionnellement attachée à la mort, et par conséquent, il crée un monde immortel,

²⁰ YOURCENAR, p. 10.

²¹ *Ibid.*, p. 34.

²² *Ibid.*, p. 10-12.

²³ YOURCENAR, p. 12.

²⁴ *Ibid.*, p. 14.

²⁵ *Ibid.*, p. 30.

et règne sur « des montagnes couvertes [...] qui ne peuvent pas mourir. » La mer sereine qu'il peint, loin de symboliser une incitation à mourir, devient lieu de transformation et de renaissance, et le frêle canot n'est pas ici la lourde barque du nautonier mais l'arche salvatrice qui conduit le maître et son disciple vers un monde de beauté et d'éternité au-delà de la mort. Pour eux, atteindre le non-agir, le *Wu wei* est impossible dans ce monde plein de contraintes, ils franchissent le seuil de la mort qui est la limite entre action et non-action.

Il est nécessaire d'attirer l'attention sur le fait que chez Yourcenar la mort est un thème apparaissant nombre de fois dans son usage de figures stylistiques, mais le texte en question est celui où on trouve ce thème le plus fréquemment. La rupture radicale n'est pas produite par la mort mais se situe entre deux étapes de vie, et semble être définitive : « Ling ferma derrière lui la porte de son passé. »²⁶ Le moteur de l'action est Wang-Fô en personne, c'est lui qui est capable de « faire cadeau d'une âme et d'une perception neuves »²⁷, et d'offrir également une façon de voir à l'Empereur à l'aide de ses peintures en soie. Ling parvient à voir la beauté du monde même s'il ne l'est pas cent pour cent tandis que le Souverain n'arrive pas à se détacher de l'idéalisme de la peinture parce qu'il ne peut accepter qu'un monde parfait, sans défaut. L'art est plus puissant que le pouvoir temporel. Il faut maintenir un équilibre entre l'art et la réalité (Wang-Fô étant le réaliste qui idéalise, les deux excès : Ling qui se soumet complètement à l'art et abandonne sa vie confortable pour les réussites de son maître ; et l'Empereur, incarnation de Dieu, qui est l'idéaliste déçu par la réalité). On peut déceler également une concurrence entre l'art et la religion, entre Wang-Fô et l'Empereur qui n'est pas « fait pour se perdre à l'intérieur d'une peinture »²⁸.

« [...] et je ne suis pas Empereur. Le seul empire sur lequel il vaille la peine de régner est celui où tu pénètres, vieux Weng, par le chemin de Milles Courbes et des Dix Milles couleurs. »²⁹ Phrase charnelle, semble-t-il, qui sert d'aveu à un cœur rempli de jalousie, d'incompréhension, de frustrations d'une personne dépourvue de talent. Le thème de la *condition humaine* est traité dans la nouvelle de Marguerite Yourcenar sous l'angle de la relation entre l'art et la réalité, l'art et la mort, la réalité et l'illusion. L'art est nécessairement relié

²⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁷ *Ibid.*, p. 12.

²⁸ YOURCENAR, p. 34.

²⁹ *Ibid.*, p. 24-26.

à la question de notre condition notamment puisqu'il est une pratique spécifiquement humaine, et qu'il établit une certaine relation avec le réel.

En guise de conclusion, « le cœur est un organe femelle » – dit Barthes³⁰, cette phrase dense donnerait la clé pour décrypter le texte. La dimension poétique de l'écriture de Yourcenar, rend la nouvelle à la fois mémorable et complexe. Complexe surtout dans le sens que se mélange la vision du taoïsme et une tradition littéraire dans laquelle excelle Yourcenar : la peinture offre un terrain matériel pour les confronter, ce dont *Comment Wang-Fô fut sauvé* est un exemple parfait.

Nous espérons avoir fait une lecture bien adaptée au texte. Comme toujours, notre Marguerite se dissimule et refuse d'avoir confiance dans ses lecteurs : « [...] c'est parfois aussi que ce même lecteur est incapable d'aller jusqu'au bout de l'idée ou de l'émotion que le poète lui offre [...]. Ce n'est pas la faute de Shakespeare, mais la nôtre, si, quand le poète compare son amour pour le destinataire des *Sonnets* à un tombeau pavoisé des trophées de ses passions anciennes, nous ne sentons pas flotter sur nous tous les étendards de l'époque élisabéthaine. »³¹ Yourcenar entame un travail qui force le lecteur à se dissoudre dans son récit-peinture.

³⁰ BARTHES, Roland, *Mythologies*, France, Editions de Seuil, 1957, p. 123.

³¹ GELAS, Bruno, « Le traitement de la fiction dans les œuvres romanesques de Marguerite Yourcenar », *Revue Littéraire Bimestrielle, Marguerite Yourcenar : Une écriture de la mémoire*, Marseille, SUD, 1990, p. 11-12.

Bibliographie

- BARTHES, Roland, *Mythologies*, France, Editions de Seuil, 1957.
- BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1975.
- BLOT, Jean, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1971.
- FREDERICK, Patricia, *Mythique symbolism and cultural anthropology in three early works of Marguerite Yourcenar*, Lewiston/Queenton/Lampeter, Mellen University Press, 1995.
- GELAS, Bruno, « Le traitement de la fiction dans les œuvres romanesques de Marguerite Yourcenar », *Revue Littéraire Bimestrielle, Marguerite Yourcenar : Une écriture de la mémoire*, Marseille, SUD, 1990, p. 7-15.
- LAMBERT, Marie-Thérèse, *Le Tao*, Paris, Seghers, 1988.
- RABOUIN, David, « Tao pour Tous », *Magazine littéraire*, n°429, mars 2004, p. 40-41.
- SARDE, Michèle, *Vous, Marguerite Yourcenar*, Paris, Robert Laffont, 1995.
- Tao Te King, Livre de la voie et de la vertu*, trad. par Julien STANISLAS.
[<http://taoteking.free.fr/index.html> – le 5 février 2013]
- YOURCENAR, Marguerite, *Nouvelles orientales–Keleti történetek*, Budapest, AKGA Junior Kiadó, 2001.

**« Es ist eine lange, unglaubliche,
bitter-wahre Geschichte »¹ –
Petit précis de la réception de la poésie
de Paul Celan en Hongrie²**

VIRÁG MÁRKUS

Dans la présente étude, nous visons à aborder le sujet de la réception d'une poésie écrite en langue allemande par un auteur juif en essayant de l'intégrer dans le contexte des relations culturelles franco-hongroises. Avant la présentation chronologique de cette réception, et surtout, avant de nous lancer dans des spéculations sur les « pourquoi » et les « comment », la question se pose de savoir comment peut-on évoquer le nom de Paul Celan dans le contexte des relations franco-hongroises sachant qu'il s'agit d'un poète né en Roumanie (Czernowitz) dans une famille juive de langue allemande. La réponse nous amènera au 45 rue d'Ulm, au plein cœur du Quartier Latin de Paris, à savoir à l'École normale supérieure où Celan travaillait comme lecteur d'allemand et a préparé plusieurs générations de germanistes à l'agrégation³, octobre 1959 jusqu'à sa mort, en 1970. Son passage entre les murs de l'ENS a laissé plusieurs traces qui ont d'ailleurs un rapport direct avec la recherche dont nous allons présenter les résultats par la suite. Justifions d'abord notre choix de sujet, certes, quelque peu inhabituel, en esquissant la biographie de Celan.

Paul Celan, né Antschel, issu d'une famille juive, est né en 1920 à Czernowitz en Bucovine, à l'époque province de l'Empire austro-hongrois.

¹ Cette phrase, signée du poète, se trouve au dos de *Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer « Infamie »*, CELAN, Paul, éd. par Barbara WIEDERMANN, ed. Suhrkamp, 2000. (trad. : « C'est une histoire longue, incroyable, vraie-amère. »)

² Le travail reprend certains éléments de l'exposé *Réception de Paul Celan en Hongrie* prononcé dans le séminaire *Die Gedichte aus dem Nachlass* (3) de l'Unité de recherche Paul Celan à l'École normale supérieure de Paris, 15 décembre 2012.

³ LEFEBVRE, discours (2005).

Czernowitz est une ville marquée par quatre nationalités si on considère son histoire pleine de vicissitudes. Cela dit, l'identité de Paul Celan ([səla]/[tselan]/[tʃelan]) n'est guère définissable à l'aide de ces données car elle est d'une part imprégnée par la multiculturalité et le caractère multiethnique propre aux habitants du Yiddishland⁴, et d'autre part sera fortement marquée par les événements du XX^e siècle.

Enfant unique, Celan éprouve une passion pour la littérature et les langues. Il fréquente l'école allemande et hébraïque pour plus tard – en 1938 – pour suivre des études de médecine en France, à Tours. La même année il est obligé de rentrer en Roumanie où il commence ses études néolatines à l'université de Czernowitz. En ce qui concerne son engagement politique, suite à son Bar Mitzvah il se joint aux activités d'un groupe antifasciste. Pendant les années de la Deuxième Guerre mondiale, ses parents disparaissent suite aux massacres et aux déportations, tandis qu'il est interné dans un camp de travail forcé – un traumatisme dont il portera jusqu'à la fin de sa vie les traces et l'ombre. Après la guerre, il quitte la Roumanie, en passant par la Hongrie et après un séjour à Vienne, il s'installe à Paris en 1948. Quelques années plus tard, il fait connaissance avec sa future épouse Gisèle Lestrangé, artiste, graveuse française qui illustrera plus tard les œuvres de plusieurs poètes, y compris son mari. En 1955, après son mariage et des années consacrées à travailler à Paris, Celan, travailleur immigré, devient citoyen français. Son arrivée à l'ENS date de 1959, à l'âge de 39 ans. Il y acquiert le poste de lecteur d'allemand en bénéficiant d'un hasard – la place de Peter Szondi lui est offerte. L'École à cette époque est encore un établissement relativement petit et réservé aux garçons. Celan reste entre ces murs jusqu'à la fin de sa vie et enseigne à dix générations de germanistes. Il est déjà un poète connu (lauréat du prix Büchner⁵ en 1960), mais les élèves de l'École ne sont pas conscients de son importance. Pourtant, selon ses anciens élèves dont Jean-Pierre Lefebvre, ses années à l'École comptent parmi les années les plus sociales de sa vie, rythmées par le travail. Celan donne des cours de traduction aux normaliens et traduit lui-même plusieurs poètes français, principalement Michaux et Char, mais aussi Nerval, Baudelaire, Rimbaud, etc. En revanche, il ne donne jamais ses cours préparés

⁴ Ensemble des communautés juives de l'Europe de l'Est avant la Shoah. Géographiquement parlant un pays sans frontières (cf. ouvrage homonyme d'Alain Guillemales) qui s'étale entre les actuelles Roumanie, Biélorussie, Hongrie, Pologne, Lituanie et Ukraine. Il comptait environ 11 million d'habitants, unis par leur langue, le yiddish et ses dialectes locaux.

⁵ La plus prestigieuse distinction littéraire allemande.

sur la littérature allemande et refuse de commenter cette littérature. Cela est une preuve de sa relation problématique avec sa langue maternelle qui renvoie à la conception de la poésie marquée par un rapport inhabituel au langage. Nous pouvons considérer cette prise de position comme manifestation de la division vécue par un juif germanophone au cours du XX^e siècle⁶.

Une autre composante de sa personnalité fut sa maladie. Au fond, sa vie est marquée par des crises graves, il est interné à plusieurs reprises dans des différents établissements en Ile-de-France. Meurtri davantage par l'affaire Goll⁷ qui aggrave son traumatisme, son hermétisme s'approfondi et finalement il se donne la mort en se jetant dans la Seine du pont Mirabeau, probablement dans la nuit du 19 au 20 avril 1970. Voici l'homme d'une vie tragique dont l'œuvre est toute une école des connaissances encyclopédiques de botanique, géologie, minéralogie, de judaïsme, de la Kabbale, des différentes formes de mysticisme. Son écriture semble interdire d'écrire à plusieurs générations, tellement Celan excelle dans son art.

Notre recherche sur la réception de ce poète sans doute extraordinaire a été déclenchée par le fait qu'en fouillant pendant une bonne quarantaine de minutes dans les archives hébergées dans le bureau de Bertrand Badiou⁸ à l'ENS, nous étions obligés de constater qu'il n'y avait aucun recueil de traduction hongroise. Dans l'étonnement du moment, plusieurs questions ont inévitablement émergé : qui pourrait expliquer ce manque total de contact entre le détenteur des droits de l'œuvre et les traducteurs hongrois ? Est-ce que ce silence profond égal à un isolement des chercheurs hongrois ? Nous sommes allés jusqu'à supposer que des traductions hongroises n'existaient pas. Vue l'ampleur des archives⁹ cette hypothèse semblait être adéquate.

Fort heureusement, entre temps il était prouvé que notre supposition initiale n'était pas fondée. De nombreuses traductions existent, les chercheurs, principalement germanistes de formation, s'occupent de cet œuvre – il fallait *seulement* se mettre sur le terrain pour pouvoir retracer leur activité.

⁶ LEFEBVRE, discours (2005).

⁷ Claire Goll, gérant l'œuvre posthume d'Ivan Goll, poète franco-allemand juif lance une campagne virulente contre Paul Celan en l'accusant de plagiat.

⁸ Professeur de lettres modernes à l'ENS, chargé par Gisèle Celan-Lestrange, la femme de Paul Celan et Eric Celan, le fils de la gestion des tâches autour de l'œuvre celanien (questions juridiques, édition, recherche), membre de l'unité de recherche Paul Celan.

⁹ Manuscrit complet sur microfiches, copies des correspondances, œuvres complètes, traductions parues dans le monde entier (y compris les traductions dans les langues des pays voisins de Hongrie).

Il reste cependant curieux et difficile d'expliquer cet apparent isolement des chercheurs et traducteurs hongrois. Les échanges sont-ils déterminés par le caractère national prétendu des Hongrois, enfermés dans leur langue non-indo-européenne ? Est-ce à cause du contexte politico-éthique actuel ou peut-on l'expliquer plutôt par des rapports conflictuels historiques avec la langue et le pays d'origine de Celan ? Comment est-il possible qu'un des poètes de langue allemande (naturalisé français !) les plus traduits et les plus commentés qu'on aille en Argentine ou au Japon¹⁰ se trouve quasiment poussé à la marge en Hongrie ?

Nous allons essayer d'aborder les question susmentionnées et brièvement présenter la réception de la poésie de Paul Celan en Hongrie en gardant à l'esprit ces éléments non-négligeables. Dans un premier temps, en esquissant le contexte politico-éthique contemporain en cherchant les causes également dans le passé. Deuxièmement, nous allons dresser une liste de traductions hongroises les plus connues en tentant de tirer des conclusions sur le traitement de l'œuvre celanien en Hongrie dans la lumière de ce qui était préétabli. Finalement, nous évoquerons deux ou trois auteurs de langue hongroise dont les œuvres montrent certaines similitudes avec la poésie celanienne et qui ainsi pourraient le rapprocher d'un public magyarophone.

Avant de nous lancer dans l'énumération des recueils en partie ou entièrement consacrés à Paul Celan, décrivons le contexte qui peut influencer les rapports avec un auteur qui peut être considéré à un certain degré à la fois juif, roumain, allemand et français. Comme nous l'avons déjà mentionné, au début de notre recherche nous avons soupçonné que la non-existence des liens entre Budapest et Paris dans ce sujet littéraire pourrait être interprétée dans le contexte d'une identité langue-ile des Hongrois. Une identité conditionnée à la fois par le caractère inhérent à la langue hongroise et forgée par l'histoire, notamment p. ex. par les rapports problématiques avec la langue allemande qui datent encore des complexes hérités des vagues de germanisation gérées par les détenteurs du pouvoir à l'époque de la Monarchie austro-hongroise¹¹. Il suffit d'évoquer les réformes scolaires de Joseph II ou plus tard les démarches répressives de germanisation de l'ère Bach pour pouvoir mettre le doigt sur un des noyaux de cette problématique – bien sûr trop vaste pour qu'on puisse la traiter ici – des rapports entre la Hongrie et la langue allemande (et par cela éventuellement avec un poète de langue allemande).

¹⁰ LEFEBVRE, discours (2005).

¹¹ *La Hongrie et la germanisation autrichienne.*

La deuxième composante à considérer concernant l'identité de l'auteur en question et son accueil en Hongrie est le fait qu'il est roumain (*et français*). Cela pourrait déclencher des automatismes liés aux échanges conflictuels pendant la Première Guerre mondiale – une série de frictions dont un des points culminants fut le Traité de Versailles. Les relations roumano-hongroises sont depuis marquées par les péripéties et cette histoire chargée de détails délicats. Cela évoque des questions jusqu'aux nos jours – entre autres la situation de la minorité magyarophone en Roumanie.

Troisièmement, nous sommes hélas ! obligés de prendre en considération les possibles objections concernant la personne de l'auteur dans la perspective de son appartenance à la communauté juive. En observant la situation et les changements contemporains sur le plan socio-politique en Hongrie, à savoir à l'égard de l'horizon socio-culturel nous pouvons constater le fait suivant : en Hongrie, comme partout en Europe, nous sommes témoins de l'émergence générale des partis et des mouvements qui s'inspirent de l'idéologie de l'extrême droite. Il ne faut pas aller loin pour citer des exemples. Nous nous souvenons encore du *lapsus* antisémite d'un des députés dans le parlement hongrois en automne 2012. (« Il serait temps, à propos de ce conflit, d'enquêter là-dessus : les gens qui vivent ici, et surtout au Parlement et au gouvernement hongrois, combien y en a-t-il d'origine juive qui sont un risque pour la sécurité nationale de la Hongrie ? »¹²) et de l'attitude indulgente du parti politique auquel il appartient. Au delà de ces manifestations excessives du nationalisme, *sans* chercher les rapports entre les deux phénomènes, nous vivons également une crise générale qui touche la culture occidentale. La crise est d'ordre à la fois financière et morale. Cette dépression a fait récemment couler beaucoup d'encre¹³ pourtant il faut mentionner qu'il ne s'agit pas d'un phénomène inouï ou centré sur une seule branche – la tendance réorganise également le budget des maisons d'édition.

Au delà de ce mouvement global, mentionnons également les symptômes qui renvoient à une certaine hégémonisation de la scène culturelle (phénomène guère nouveau, pourtant présent). Nous ne pouvons pas ne pas mentionner dans ce contexte le récent inauguration de György Fekete en tête de l'Académie hongroise des arts (MMA¹⁴), choix contesté par une grande partie

¹² « Hongrie : un député veut compter les Juifs », *Le Figaro*, 27 novembre 2012. [<http://www.lefigaro.fr/flash-actu/2012/11/27/97001-20121127FILWWW00524-hongrie-un-depute-veut-compter-les-juifs.php>]

¹³ SCHILLING, Árpád, « A kultúra válsága », *Élet és Irodalom*, année LVII. n. 1., 04.01. 2013.

¹⁴ Académie fondée à titre privé, depuis devenue une organe d'intérêt public dont le statut est ancré dans la nouvelle constitution.

de la scène artistique et culturelle en Hongrie et partout en Europe. Les manifestations ont été déclenchées par les intentions purificatrices formulées par Fekete qui souhaite de se débarrasser des éléments et des agents jugés « scandaleux » de la scène culturelle et mettre fin à celui qu'il appelle « l'hégémonie culturelle libérale »¹⁵. La restructuration simultanée de l'Académie témoigne d'une claire volonté de centralisation des décisions artistiques et les événements qu'elle entraîne inquiètent tous les côtés politiques. (P. ex. des vagues de licenciements ; le champ d'application étendu aux expositions de Kunsthalle de Budapest et à la distribution des prix et des ressources¹⁶). Cela implique incontestablement la fermeture, le repli sur soi qui se fait inévitablement au détriment de la qualité artistique.

Toutefois, nous souhaitons souligner qu'en parlant des causes historiques et des raisons déduites de la situation actuelle nous nous aventurons sur un terrain glissant en nous engageant dans des réflexions hypothétiques. En même temps, nous souhaiterions exprimer notre espoir et conviction timide qu'il existe toujours une élite impartiale qui apprécie la poésie et que la marginalisation manifeste de la poésie celanienne que nous allons présenter dans la suite n'est pas due aux tendances inquiétantes susmentionnées. Cependant, il reste indéniable que les démarches politiques sont capables d'exercer une influence sur le domaine artistique dont l'hégémonie – et cela est confirmé par plusieurs exemples historiques – ne peut guère contribuer à l'établissement d'une vie culturelle foisonnante et diversifiée.

Consacrons nous maintenant à la présentation de la présence de l'œuvre celanien en essayant de saisir son rôle et l'image que le lecteur hongrois peut se créer en évoquant les recueils et les noms de ses principaux traducteurs. Le premier recueil entièrement consacré à Celan fut publié en 1981, à une époque qui d'ailleurs coïncide avec la première vague de traductions en France. Paru chez Európa, il porte le titre *Halálfüga*, évoquant ainsi le poème le plus connu du poète qui s'intitule *Todesfuge* ou *Fugue de mort* du recueil *Pavot et mémoire*¹⁷ qui date de 1952. En ce qui concerne le contenu, c'est une série de

¹⁵ STOLZ, Joëlle, « La Hongrie refait le coup de "l'art dégénéré" », *Le Monde*, 19. 12. 2012. [http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/12/19/la-hongrie-refait-le-coup-de-l-art-degenere_1808275_3246.html]

¹⁶ DUL, Szabolcs, « Amit Fekete György elhatároz az úgy lesz », 17. 12. 2012. [<http://www.origo.hu/itthon/20121216-portre-fekete-gyorgyrol-a-magyar-muveszeti-akademia-elnokerol.html>]

¹⁷ CELAN, Paul, *Mohn und Gedächtnis*, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1952.

poèmes choisis, traduits et annotés par László Lator. Lator, poète, enseignant à l'université et traducteur qui en accord avec l'éditeur sélectionne un volume des oeuvres les plus connues de Celan. (Entre autres: *Schnee bett, Todesfuge, Blume, Engführung*.) L'objectif du recueil est sans doute l'introduction de Celan dans la littérature hongroise par ses oeuvres les plus connues et les plus citées. Cette volonté est également exprimée dans la postface rédigée par le traducteur. Il place le poète dans l'histoire littéraire en énumérant les plumes qui l'ont inspiré (Novalis, Mallarmé, Hölderlin, Mandelstam, Henri Michaux, René Char) et en esquissant brièvement les axes de son écriture en parcourant son oeuvre et en faisant allusion à sa biographie. Le recueil est véritablement une première approche, une sorte de préparation du terrain à cette poésie, à l'époque encore inconnue en Hongrie. Inconnue, peut-on penser, mais en fait cela ne correspond pas tout à fait à la vérité.

Même si beaucoup attribuent à Lator un rôle de pionnier, et le titre de premier traducteur de Celan, après avoir creusé cette question il s'est révélé qu'il existent des traductions antérieures ou qui datent au moins exactement de la même époque¹⁸. La différence est que ces traductions n'étaient jamais publiées sous forme d'un recueil. Elles méritent pourtant toute attention et font souvent l'objet d'éloges par ceux qui s'occupent de la poésie celanienne en Hongrie. En plus, elles sont devenues quasi légendaires au cours des années. La personne du traducteur contribue également à ce mythe. Il s'agit d'Imre Oravecz, germaniste de formation, connu comme poète, romancier, lauréat du prix Kossuth en 2003, qui a non seulement traduit Celan mais s'est largement familiarisé avec son oeuvre et sa vie, surtout au début de sa carrière. À la mort de Celan, il rédige un nécrologue dans *Budapester Rundschau*¹⁹. La même année, il publie un article sur le recueil *Soleil-filaments*²⁰ dans la revue *Nagyvilág* (1970/2) où il couvre également l'accueil de Celan sur la scène hongroise. Le nom de Paul Celan n'est pas inconnu en Hongrie pourtant Oravecz écrit qu'il a eu l'impression que le lecteur reste perplexe devant le caractère énigmatique des poèmes et a du mal à déchiffrer cette écriture hermétique qui gravite souvent autour des questions métalinguistiques. D'ailleurs la renaissance de la lecture de Celan tarde toujours. Et la question se pose de nouveau : cet accueil peu favorable est-il explicable par des circonstances

¹⁸ TÁBOR, Ádám, « Oravecz Imre Celan-fordításai », *Élet és Irodalom*, année LIIII, n. 34., 19. 08., 2009.

¹⁹ Journal germanophone de la capitale publié par le Ministère des affaires étrangères entre 1974 et 1989.

²⁰ CELAN, PAUL, *Fadensonnen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1968.

poétiques et par des courants dominants esthétiques dans la littérature hongroise ? Prenons en compte qu'il existe une série de « précurseurs » potentiels dont l'écriture pourrait préparer le public à la poésie celanienne.

Nous allons en voir d'autres exemples par la suite, mais consacrons maintenant quelques lignes au premier traducteur-poète, Oravecz. Son attraction pour la poésie celanienne est manifestement présente dans son écriture fragmentaire dans les années 70, avant tout dans son premier recueil *Héj* (1972). Déjà la mise en page, la mise en relief du premier mot des poèmes au lieu de mettre un titre, témoigne d'une parenté. La proximité entre les deux poètes a été tellement marquante qu'Oravecz était même accusé de plagiat. Plus tard, il s'est tourné vers d'autres horizons poétiques en pensant que l'écriture de Celan était un cul de sac pour sa poétique.

En ce qui concerne l'histoire des traductions non-éditées, nous avons eu l'occasion de consulter leur liste complète lors d'une visite chez le traducteur qui les garde toujours en manuscrit. Lorsqu'il a entrepris le travail on parlait de la possibilité d'un recueil chez la maison d'édition Európa mais le projet a fait long feu à cause des conflits d'ordre esthétique et pour des raisons éditoriales. L'éditeur désapprouvait le choix de texte d'Oravecz et souhaitait mélanger ses traductions avec celles commandées de Lator pour s'assurer d'atteindre son but – la création d'un recueil d'introduction. L'objectif d'Oravecz étant le rassemblement des poèmes qui représentent son Celan à lui, allait dans un sens complètement différent. L'histoire s'est finie par le retrait du recueil en entier. Depuis, Oravecz a admis que l'opinion des éditeurs était pertinente dans la mesure où, quand il s'agit d'un premier recueil on n'est pas censé négliger les poèmes clés comme p.ex. *Fugue de mort* ni laisser de côté le contexte inévitable du judaïsme, axe principal et source inaliénable de cette esthétique. En même temps, un grand nombre de ces traductions excellentes ont été publiées au fil des années dans des revues littéraires et étaient présentées lors de lectures publiques.

En 1984, plusieurs dizaines de ces morceaux ont été édités par Kozmosz dans l'anthologie *Színkép*, recueil de traductions et possibilité de publication pour la nouvelle génération de l'époque (dont Oravecz) pratiquement condamnée au silence pendant ces années-là. Par rapport à la réception, il faut se poser donc la question de savoir si dans un contexte des années 70, il n'y avait pas d'autres facteurs au delà de l'imaturité réelle ou présumée du public, qui auraient pu nuire au développement d'un lectorat plus ample. Toujours lié à la personne du traducteur, nous ne pouvons pas ne pas prendre en compte le silence imposé par l'idéologie régnante et la mise en avant des

auteurs réalistes, probablement plus conformes au goût du régime. Ces poètes-traducteurs normalement repoussés à l'arrière-plan avaient finalement l'occasion de monter sur scène derrière le masque des traducteurs des auteurs internationaux. Le résultat, une anthologie volumineuse, contient les poèmes de 22 nationalités et de 77 auteurs du Japon jusqu'aux États-Unis, dont un fut Paul Celan.

Ensuite, après un long silence interrompu par quelques publications dans des revues littéraires, arrive le recueil suivant par János Marno : *Paul Celan versei Marno János fordításában, Celan versfordítások*, en 1996 chez les éditions Engima. Les poèmes choisis sont principalement les poèmes précoces de Celan, encore de l'époque qui est plus facilement déchiffrable, des poèmes qui n'étaient pas publiés dans le premier grand recueil de traduction. La volonté cette fois-ci était de donner accès à une gamme plus vaste à la poésie celanienne. Le recueil est soigneusement structuré, avec le respect de la chronologie de la succession des recueils originaux. Dans le même recueil fut publié le grand discours de Celan *Le Méridien*, prononcé lors de la réception du prix Georg Büchner en 1960, dans la traduction de Gábor Schein²¹. Le livre est postfacé par une étude détaillée de la plume de Csilla Markoja, esthète et historienne de l'art qui traite la tâche difficile du traducteur de Celan en évoquant des questions spécifiques et en cherchant des parallèles dans la poésie du poète et de son traducteur. Elle caractérise la rencontre poète-traducteur Celan-Marno comme la rencontre Mandelstam-Celan²².

Encore une bonne décennie passe avant la prochaine étape. Nous sommes en 2009, apparaît *Nyelvrács – Paul Celan válogatott versei* en édition bilingue chez Ráday Könyvesház, maison d'édition dont l'activité gravite plutôt autour la publication des livres d'art illustrés et dont le profil n'est pas forcément lié au traitement des textes de belles lettres. L'intention de Balázs Kántás, jeune poète traducteur du recueil, était de donner une sorte de coupe transversale, une échantillon de tout, pour présenter les axes principaux qui caractérisaient chaque phase de l'œuvre²³. Kántás a choisi les poèmes d'une part selon son goût personnel et de l'autre avec l'objectif de ranimer le lectorat. Le recueil n'est ni annoté, ni préfacé, on y trouve une postface biographique, brève. La publication ne se fit pas sans péripéties – le recueil a pu voir le jour finalement grâce

²¹ Poète, traducteur (de Celan), germaniste, professeur de littérature à ELTE.

²² Celan traduit et apprécie la poésie d'Ossip Mandelstam dont l'œuvre l'influence dans son travail poétique.

²³ Entretien avec Balázs KÁNTÁS, le 21 décembre 2012.

à la subvention de l'Institut des Études des Minorités (n'oublions pas qu'il s'agit de Paul Celan !) de l'Académie hongroise. Le nombre d'exemplaire reste également modeste. Pour conclure, nous pouvons constater que la capitalisation du marché du livre, le phénomène où la culture devient une branche qui est censée s'autofinancer marquent cette épisode de la réception.

À notre connaissance, Kántás est un des quelques doctorants en Hongrie qui s'occupent de Celan en ce moment. Son travail se concentre essentiellement sur les poèmes tardifs, cryptiques et est à la recherche des clés de cette écriture hermétique. De nos jours, il y a effectivement peu de recherche « centralisée », organisée ou structurée au sujet de cette poésie en Hongrie. Il existe des travaux et des monographies mais d'une façon indépendante, la scène est relativement divisée. Un des symptômes évidents de cette *atomisation* : en 2010, Kántás avait l'intention de réunir les chercheurs à l'occasion du jubilé de Paul Celan mais le colloque prévu n'a pas eu lieu finalement. En même temps, Kántás, qui se consacre entièrement à cette œuvre exceptionnelle reste un personnage contesté, critiqué par certains à cause de ses compétences en langue allemande.

Sa connaissance lacunaire de l'allemand lui était reprochée notamment lorsqu'il a publié deux cahiers de poèmes interprétés²⁴. Il s'agit de deux petits volumes intéressants dans la perspective de la réception de Paul Celan en Hongrie. Le premier, paru en 2009 porte le titre *Lélegzetváltások – Darabok Paul Celan kései költészetéből* (éditions Napkút) mais en ce qui concerne son contenu, il ne correspond pas au recueil homonyme de Celan, intitulé *Renverse du souffle*²⁵. Le traducteur a sélectionné des poèmes tardifs et il préface dans la préface qu'il a envisagé de donner des adaptations, d'écrire des œuvres autonomes, largement inspirées par les originales qui n'aspirent pas à la fidélité. Cependant, ayant l'original sous les yeux nous pouvons remarquer de fortes ressemblances.

Le *Renverse du souffle*, considéré comme recueil pivot de l'œuvre celanien, véritable point tournant dans sa carrière contient le cycle *Cristal de souffle*²⁶ publié également séparément, illustré par les gravures de la femme du poète, Gisèle Celan-Lestrange. Vu la portée du recueil, confirmée par

²⁴ BÁTHORI, Csaba, « Egy csepp Celan », *Népszabadság*, 30. 01. 2010. [http://www.nol.hu/kult/20100130-egy_csepp_celan]

²⁵ CELAN, PAUL, *Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

²⁶ CELAN, PAUL, *Atemkristall. Schwarzmaut. Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange*, Vaduz/Lichtenstein, Brunidor, 1965.

le poète lui-même²⁷, le minimalisme de l'exécution des cahiers hongrois peut surprendre ceux qui sont conscients de leurs importance et qui ont eu la chance de feuilleter l'édition originale qui est d'une finesse considérable. L'exécution simple est probablement due aux raisons économiques.

À la fin du petit historique décrit ci-dessus, nous pouvons constater que Celan, un des poètes principaux du siècle passé est relativement marginalisé en Hongrie ces dernières années. Certes, sa poésie reste énigmatique, peu accessible, peu abordable pour un public habitué à des plumes différentes. En considérant les tendances de la publication des dernières décennies, au-delà des effets néfastes des conflits d'ordre personnel, nous observons un phénomène regrettable de diminution de son prestige. Nous sommes hélas ! témoins d'une atrophie. Considérant les tendances actuelles et la voie ouvertement indiquée par les détenteurs du pouvoir et des législateurs dans le domaine culturel, la renaissance de la lecture de Celan ou le relancement des publications dans un proche avenir semblent improbables.

Après la présentation brève des traductions, passons aux deux autres auteurs hongrois (après Oravec) dont les œuvres peuvent être envisagés comme des œuvres dans lesquels résonne d'une certaine manière la poésie celanienne. Dans la suite, nous allons dépister quelques ressemblances entre l'écriture d'Imre Kertész, un des porteurs principaux du nom de Celan dans la zone linguistique magyarophone et de Paul Celan en évoquant également la poésie de János Pilinszky. En prenant quelques éléments en compte, dans un premier temps nous allons voir dans quelle mesure on peut considérer l'œuvre kertészien comme miroir de la poésie celanienne.

Kertész est effectivement le messager de Celan, mais leur relation n'est pas unilatérale. Certains chercheurs affirment que pour comprendre Kertész il faut d'abord faire connaissance avec le poème clé de Celan, la *Fugue de mort*. Ce texte parcourt sa prose en forme de citations²⁸. L'endroit plus fréquenté où Kertész cite le poème est lorsqu'il en utilise quelques lignes comme

²⁷ Lettre écrite à sa femme Gisèle le 8 mars 1967 : « Je me suis occupé, hier et avant-hier, du manuscrit de Atemwende. C'est vraiment ce que j'ai écrit de plus dense jusqu'ici, de plus ample aussi. A certains tournants du texte, j'ai ressenti, je l'avoue, de la fierté. – J'ai finalement réparti le manuscrit en cycles – il fallait l'aérer –, inégaux comme étendue, mais « in sich geschlossen », comme on dit en allemand. Pour la fin, précédé d'une page blanche, seul et cycle en même temps, le "EINMAL". » (*Correspondances Paul Celan/ Gisèle Celan-Lestrange*, Paris, Seuil, 2001.)

²⁸ *Esprits nomades : Imre Kertész, un écrivain entre la fumée et l'ombre*. [<http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/kertesz/kerteszimre.html>]

devise²⁹ dans son roman *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*³⁰. Le langage et l'organisation du roman-essai évoquent la structure musicale de la fugue. Conditionné par les citères du genre il est dynamique, répétitif, riche en gradations, et en variations de certains éléments du texte, marqué en même temps par des lacunes. C'est une écriture qui *s'engendre*, l'écrivain se multiplie par ses lignes, ainsi l'écriture devient la substance par excellence qui assurera la continuité de la vie, même si elle est brisée. L'art évolue en un principe unique qui permet d'exprimer l'inexprimable. Dans *Kaddish* l'objectif de Kertész était de créer un langage porteur de la mémoire de l'indicible. Le roman-fugue est le livre d'un *non* absolu et définitif, le *non* de l'impossibilité de vivre *après* qui devient au fur et à mesure une affirmation paradoxale de la vie et exprime par soi-même sa raison d'être. Sa raison d'être qui est celle de témoigner – une nécessité détestable mais incontournable selon Kertész³¹. Même si la prose de Kertész est souvent perçue comme une série d'oraisons funèbres, elle est en même temps la formulation du besoin, de l'obligation d'écrire, de témoigner et ainsi de continuer à vivre pour pouvoir témoigner. Nous connaissons son accueil en Hongrie marqué par des critiques articulées de tous les côtés vu son style frappant avec une lucidité froide. Une lucidité avec laquelle il décrit l'ordinaire des jours d'un camp dans son œuvre très connue, *Être sans destin*³². Dans son *Journal*³³, il souligne que l'absurdité du sort n'est concevable que par l'ironie³⁴.

Une autre similitude non-négligeable est que Kertész prend une distance importante en choisissant d'écrire en hongrois, une des langues des assassins, pareil à l'allemand de Celan. Par rapport à cette question de la langue, Kertész fait souvent référence à Celan notamment dans son recueil d'essais *La langue exilée*³⁵. Il y fait le lien avec la langue allemande corrompue par le nazisme

²⁹ « [...] assombrissez les accents de violons alors vous montez / en fumée dans les airs / alors vous avez une tombe dans les nuages on n'y est pas / à l'étroit », CELAN, Paul, *Fugue de mort* cité in KERTÉSZ, Imre, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Paris, Actes Sud, 1995.

³⁰ KERTÉSZ, Imre, *Kaddis a meg nem született gyermekért*, Budapest, Magvető, 1990.

³¹ « [...] poussé par mon habituelle et détestable nécessité de parler qui me prend surtout aux moments où je voudrais me taire, et mon besoin de parler n'est alors rien d'autre qu'un silence à voix haute, un silence articulé, si je puis pousser ce modeste paradoxe [...] » KERTÉSZ, Imre, *Sauvegarde*, Paris, Actes Sud, 1995.

³² KERTÉSZ, Imre, *Sorstalanság*, Budapest, Magvető, 1975.

³³ KERTÉSZ, *Sauvegarde*.

³⁴ KERTÉSZ, *Sauvegarde*, p. 181.

³⁵ KERTÉSZ, Imre, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető, 2001.

et représente la relation problématique des survivants avec cette langue. Le chagrin de continuer la vie est alourdi par le fait que la langue de témoignage est une langue qui blesse.

En ce qui concerne leur appartenance à une littérature dite nationale, les deux auteurs ne peuvent pas être classés parmi les auteurs « nationaux ». Pour pouvoir illustrer leur appartenance citons les propos de Kertész : « La langue la plus étrangère que je maîtrise comme une langue natale, c'est le hongrois » ou encore : « Pourquoi prendrais-je la nationalité allemande ? Et pourquoi pas ? Je ne suis ni allemand, ni israélien, ni hongrois »³⁶. Dans le même journal, il déclare qu'il appartient à une littérature qui est née en Europe de l'Est, dans la Monarchie austro-hongroise, une littérature qui n'a jamais fait partie de la littérature nationale. Il s'inscrit comme successeur dans une ligne dressée de Kafka à Celan, se classant ainsi parmi les exilés, appartenant à un *no man's land* qui ne connaît pas de nationalité. Ces idées et son sort riment avec ceux de Paul Celan, lui-même poète *en route*³⁷ disposant d'une identité complexe.

Les deux auteurs travaillent sur leurs souvenirs de la guerre qui alimentent leurs œuvres respectifs. Dans l'esthétique de cette écriture de *l'après*, il est clair que les actes canonisés de la mémoire ne sont pas aptes à transmettre une expérience qui dépasse les limites de l'expression. Les formes habituelles de se souvenir soutiennent l'oubli, effacent le caractère personnel de la mémoire et engendrent un flou généralisé. Écrire, c'est rendre éternel mais c'est également : rendre matériel (cf. le verbe *megörökít* en hongrois qui comprend à la fois le concept de l'héritage et de l'éternité). Ainsi, l'écriture est susceptible d'être une étape de l'oubli – l'écrivain mâche, retravaille et recrache quelque chose qui ne ressemble plus à l'expérience primaire. L'écriture fixe, achève et immobilise. Le but de la littérature de *l'après*, en revanche, n'est pas donc de rendre éternel mais d'émouvoir sans cesse et de communiquer la douleur des blessures. Les écrivains de *l'après* cherchent des nouvelles voies car ils ne peuvent plus compter sur la langue comme outil toujours disponible et apte ; ils sont censés créer leur propre langue aussi cicatrisée qu'elle soit pour être capable de transmettre le vécu traumatique. Par conséquent, c'est souvent le silence qui deviendra paradoxalement le porteur le plus fidèle de la mémoire.

En mentionnant le concept de silence émerge le nom du dernier protagoniste du présent travail, János Pilinszky. Pilinszky (1921-1981), véritable

³⁶ KERTÉSZ, *Sauvegarde*.

³⁷ GLAZOVA, Anna, *The defiance of poetic tradition in Paul Celan and Osip Mandelstam*, UMI Dissertation Publishing, 2011.

contemporain de Celan, mobilisé pendant la guerre et fort marqué par la vision des camps libérés où il erre à la retraite de l'armée, maîtrise une poésie qui montre certaines ressemblances avec celle-ci de Celan, notamment au niveau de l'esthétique de l'indicible, de l'inaptitude du langage et du silence.

Même si les deux auteurs étaient contemporains, leur poésie n'entrait pas en contact direct l'une avec l'autre. Pilinszky mentionne le nom de Celan une seule fois en rapport à Rilke lors d'une interview en 1980 et vers la fin de sa carrière il avait apparemment le projet d'écrire une étude récapitulative sur son œuvre, mais ce dernier projet reste inachevé. Ces deux instances montrent que Pilinszky s'est occupé de la poésie celanienne.

Étant un homme sensible, imprégné de compassion pour les souffrants et les persécutés, ses expériences particulières des camps le laisseront avec un sentiment inconsolable de culpabilité. Ses poèmes sont les monuments d'une angoisse existentielle et de l'aliénation irréversible de l'homme moderne. Pilinszky éprouve profondément les limites, l'échec de la langue poétique³⁸. Le bouleversement de l'univers connu, y compris la langue, le caractère inexprimable du vécu encouragent une certaine approche à la langue poétique depuis la déconstruction. Et dans cette déconstruction se fondent les germes de la possibilité d'une nouvelle poétique, l'émergence d'une nouvelle langue de témoignage, dans une époque où rien n'est comme *avant*. Une poétique de la nullième minute après la césure, après la rupture que l'événement a introduit dans l'histoire de la pensée occidentale. La position prise par tous trois : témoigner malgré l'impossibilité du témoignage. Témoigner dans le silence, une substance concentrée, un message concis dans un univers effrité par le traumatisme. Le silence comme une sorte de mortier, un élément de liaison qui permet l'exploration des nouvelles voies de la langue dans ce néant quasi post-apocalyptique qui règne sur l'Europe d'après-guerre.

« L'écriture m'est devenue fonction vivante, bien plus naturelle. Manger, prier, converser, faire des courses, écrire, tout cela commence à se rapprocher » et encore « Je ne peux pas faire la différence entre vie et littérature. »³⁹ – caractère essentiel de la présence de l'écriture dans sa vie, écriture témoignage, vie de témoignage, engagement immobile. Je trouve qu'on peut tracer

³⁸ « N'est pas terre la terre. / N'est pas chiffre le chiffre. / N'est pas lettre la lettre. / N'est pas phrase la phrase. Nem föld a föld. / Nem szám a szám. / Nem betű a betű. / Nem mondat a mondat. », *Költemény* (1974) in PILINSZKY, János, *Même dans l'obscurité*, trad. du hongrois par Lorand GASPARD et Sarah CLAIR, Paris, Orphée / La différence, 1991.

³⁹ PILINSZKY, *Préface* par Lorand GASPARD, 1991, p. 11.

un parallèle entre cette approche à l'écriture et l'attitude de Paul Celan – « Was auf der Lunge, das auf der Zunge »⁴⁰ la poésie « auf Atemwegen », « par des chemins de souffle »⁴¹ développé dans *Le Méridien* qui lie la poésie à la vie, la poésie comme un élément intrinsèque de la vie et par conséquent de la mort. Mélancolie – manque d'amour, perception du malheur comme élément inhérent à la condition humaine le rapproche de la vision sombre de Celan.

Même s'il est évident que nous ne pouvons pas du tout mettre le signe égal entre les deux œuvres qui ont leur caractéristiques à eux, la mise en parallèle semble être pertinente dans la perspective de recherche des porteurs potentiels de la poésie celanienne en zone linguistique magyarophone. Le traumatisme du XX^e siècle qui est la destruction de l'homme en masse reste l'expérience fondamentale des trois auteurs qui en portent les traces – sous ce traumatisme ils aspirent tous à créer un nouveau langage convenable et expérimentent les limites de l'écriture – chacun selon sa méthode.

Nous espérons que malgré les tendances inquiétantes qui prétendent orienter et redéfinir les axes de la vie culturelle, malgré l'inertie de la scène littéraire, sans oublier les études et traductions excellentes déjà existantes, la poésie celanienne trouvera son chemin jusqu'aux littéraires et vers un lectorat plus vaste pour occuper la place qui lui appartient. Les poèmes de Pilinszky imprégnés de solitude, sans éclat, ainsi que la prose kertészienne dans son dénuement frappant peuvent servir de passage et sont d'une certaine manière les miroirs de cette poésie, de cette écriture qui *lave* le monde⁴². Ils sont reliés par « la volonté de résister dans la parole aux forces du malheur »⁴³, aux forces du mal avec un silence sonore et créateur qui est debout, comme seul moyen admissible en face de la violence sourde.

Finalement, mentionnons encore un élément non-négligeable, à savoir que la recherche de la poésie celanienne, même si écrite en allemand a tout le potentiel de jouer un rôle important dans les échanges franco-hongrois et pourrait ajouter un nouvel aspect au dialogue culturel déjà existant entre Paris et Budapest.

⁴⁰ Propos répété par la mère de Celan (« Ce qu'on a sur le poumon, on l'a sur la langue. »), ce qu'on trouve dans les textes préparatoires au discours du *Méridien* (CELAN, 2003, p. 128.)

⁴¹ CELAN, *Notice*, 2003, p. 128.

⁴² CELAN, *Notice*, 2003, p. 130.

⁴³ *Ibid.*

Bibliographie

- BARTÓK, Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009.
- BÁTHORI, Csaba, « Egy csepp Celan », *Népszabadság*, 30. 01. 2010. [http://www.nol.hu/kult/20100130-egy_csepp_celan]
- CELAN, Paul et CELAN-LESTRANGE, Gisèle, *Correspondance Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange*, Paris, Seuil, 2001.
- CELAN, Paul, *Atemkristall. Schwarzmaut. Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange*, Vaduz/Lichtenstein, Brunidor, 1965.
- CELAN, Paul, *Die Gedichte : kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hrsg. und Kommentiert von Barbara WIEDERMANN, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.
- CELAN, Paul, *Halálfüga*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980.
- CELAN, Paul, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996.
- CELAN, Paul, *Nyelvrács. Paul Celan válogatott versei*, trad. de l'allemand par Balázs KÁNTÁS, Budapest, Ráday Könyvesház, 2009.
- CELAN, Paul, *Renverse du souffle*, trad. de l'allemand et annoté par Jean-Pierre LEFEBVRE, Paris, Seuil, 2003.
- DOMBÓVÁRI, Ádám, « Magyar-román kapcsolatok a Kádár-korszakban », *Múlt Kor*, 2008. [http://www.mult-kor.hu/20080715_magyarroman_kapcsolatok_a_kadarkorszakban]
- DULL, Szabolcs, « Amit Fekete György elhatároz az úgy lesz », 17. 12. 2012. [<http://www.origo.hu/itthon/20121216-portre-fekete-gyorgyrol-a-magyar-muveszeti-akademia-elnokerol.html>]
- Équipe Celan*, ENS. [<http://www.item.ens.fr/index.php?id=75862>]
- Esprits nomades : Imre Kertész, un écrivain entre la fumée et l'ombre*. [<http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/kertesz/kerteszimre.html>]

- FENAUX, Pascal, « Du Yiddishland à Eretz-Israël, de la Pologne à la Palestine », *La Revue Nouvelle*, n° 5-6, mai-juin 1998, p. 28-35.
[http://www.revuenouvelle.be/rvn_abstract.php3?id_article=954]
- GLAZOVA, Anna, *The defiance of poetic tradition in Paul Celan and Osip Mandelstam*, UMI Dissertation Publishing, 2011.
[http://www.vladivostok.com/speaking_in_tongues/glazova35eng.htm]
- « Hongrie: un député veut compter les Juifs », *Le Figaro*, 27 novembre 2012.
[<http://www.lefigaro.fr/flash-actu/2012/11/27/97001-20121127FILWWW00524-hongrie-un-depute-veut-compter-les-juifs.php>]
- KÁNTÁS, Balázs, *A lélegzetkristály feltörése*, Budapest, Uránusz kiadó, 2010.
- KÁNTÁS, Balázs, *Lélegzetváltások – Paul Celan kései költészetének darabjai*, Budapest, Napkút Kiadó, 2009.
- KÁNTÁS, Balázs, *Kristálylélegzet – Paul Celan „Atemkristall” ciklusának magyar nyelvű adaptációja*, Budapest, Napkút Kiadó, 2010.
- KISS, Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus Kiadó, 2003.
- KERTÉSZ, Imre, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető, 2001.
- KERTÉSZ, Imre, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Paris, Actes Sud, 1995.
- KERTÉSZ, Imre, *Kaddis a meg nem született gyermekért*, Budapest, Magvető, 1990.
- KERTÉSZ, Imre, *Sauvegarde*, Paris, Actes Sud, 1995.
- La Hongrie et la germanisation autrichienne*, Fr. van Meenen et Cie, Imprimeurs éditeurs, Bruxelles, 1860.
- LEFEBVRE, Jean-Pierre, *sur Paul Celan à l'École Normale Supérieure*, 03. 12. 2005 à l'École normale supérieure.
[http://www.diffusion.ens.fr/video_inc.php?video=2005_12_03_lefebvre_adsl.mov]
- MEZEY, Katalin, *Színkép. Új nemzedékek műfordításaiból*, Budapest, Kozmosz, 1984.

MTI, « Fekete Györgyöt választották a Magyar Művészeti Akadémia elnökévé » [http://hvg.hu/kultura/20111105_mma_koztestulet_elnok]

ORAVECZ, Imre, « Celan versvilága », *Nagyvilág*, 1970/2, 292.

ORAVECZ, Imre, « Héj », *Jelenkor*, Pécs, 2001.

Paul Celan et l'École normale supérieure.

[<http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=984>]

PILINSZKY, János, *Même dans l'obscurité*, trad. du hongrois par Lorand GASPARD et Sarah CLAIR, Paris, Orphée / La différence, 1991.

SCHILLING, Árpád, « A kultúra válsága », *Élet és Irodalom*, année LVII. n. 1., 04.01.2013.

STOLZ, Joëlle, « La Hongrie refait le coup de "l'art dégénéré" », *Le Monde*, 19. 12. 2012

[http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/12/19/la-hongrie-refait-le-coup-de-l-art-degenere_1808275_3246.html]

SZŰCS, Terézia, *A tanúság poétikai, esztétikai, etikai és teológiai kérdései a magyar holokausztirodalomban. Szöveg és emlékezet a kortárs- és utódnemzedékek műveiben*, Pilinszky Jánostól Borbély Szilárdig, témavezető: Dr. Schein Gábor PhD., Filozófiatudományi Doktori Iskola, Budapest, 2008.

TÁBOR, Ádám, « Oravec Imre Celan-fordításai », *Élet és Irodalom*, année LIII., n. 34., 19. 08. 2009.

Quand Beckett se traduit : L'ajustement de la même pièce, *Happy Days* et *Oh les beaux jours*

ZSÓFIA SZATMÁRI

*Characters : Winnie : woman about fifty. Willie : man about sixty. [...] Expanse of scorched grass rising centre to low mound. [...] Maximum of simplicity and symmetry. Blazing light.*¹

*Les personnages : Winnie, la cinquantaine. Willie, la soixantaine. [...] Étendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon. [...] Maximum de simplicité et de symétrie. Lumière aveuglante.*²

La pratique de la traduction n'est pas aussi simple que cela pourrait paraître selon les deux extraits de la didascalie de *Happy Days* et d'*Oh les beaux jours*. Peut-être est-il encore plus laborieux, voire pénible de réaliser une transposition entre deux langues si c'est l'auteur lui-même qui l'effectue. Pour sa part, Beckett vit l'auto-traduction avec beaucoup de souffrances comme l'attestent ses lettres³. Souvent plusieurs années séparent l'écriture de l'original et sa traduction quoique l'auteur s'y mette peu après la première version⁴.

¹ BECKETT, Samuel, *Happy Days*, London, Boston, Faber and Faber, 1979, p. 7-9.

² BECKETT, Samuel, *Oh les beaux jours*, dans *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, les Editions de Minuit, 1963, 1974, p. 9-11. Par la suite, pour *Happy Days* (HD) et pour *Oh les beaux jours* (OB), je mettrai le numéro de la page entre parenthèses après la citation et elle se référera toujours à cette même édition, marquée dans la bibliographie.

³ FITCH, Brian T., *Beckett and Babel : An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, University of Toronto Press, 1988, p. 9. Dans une lettre citée par Fitch, Beckett qualifie la traduction par le mot « chore » ce qui veut dire « corvée », donc travail dur.

⁴ Par exemple il se passe huit années entre les deux variantes de *Not I* (1972) et *Pas moi* (1978). OUSTINOFF, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 75. et v. ce que son biographe écrit sur ses difficultés : KNOWLSON, James, *Beckett*, Biographie traduite de l'anglais par Oristelle BONIS, Solin, Actes Sud, 1999, p. 755., ou avec *Comment c'est : ibid.*, p. 629. Pour les dates en général, v. OUSTINOFF, *ibid.*, p. 70-75.

Samuel Beckett n'est pas non plus des plus prolifiques dans l'écriture, contrairement par exemple à son maître et ami, James Joyce. Le problème serait-il que l'expression, je veux dire l'écriture, serait comme une chose aussi bouleversante et contraignante pour lui que pour certains personnages ? Qu'est-ce que l'écriture (y compris la traduction) signifie pour lui ? Torture ? Thérapie ? Ou les deux ? Il est difficile de répondre à ces questions. Néanmoins l'œuvre et la biographie de Beckett impliquent bien des réponses éventuelles. Si nous considérons qu'à partir de 1933, Beckett fréquente le docteur Bion et poursuit des séances de psychothérapie analytique⁵ pour résoudre ses problèmes psychologiques, surtout « son égocentrisme destructeur »⁶, et ceux vis-à-vis de sa mère, et que le docteur lui conseille d'écrire ce qui constituera le roman *Murphy*⁷, la corrélation entre l'écriture et la vie devient désormais évidente. Ou plus tard pendant la seconde Guerre mondiale, Beckett, en fuyant le Gestapo, écrit le roman *Watt* afin de « [se] garder sain d'esprit »⁸, et peut-être n'est-il pas sans intérêt que ce roman comporte un passage dont le langage aborde les frontières de l'anglais correct, dit Knowlson⁹. L'exaltation se transformerait-elle en paroles ? Mais en quelles paroles !

En ce qui concerne l'écriture de Beckett, il reste à éclaircir quelques détails sur son bilinguisme. Il y a eu de nombreuses tentatives pour trouver la raison pour laquelle Beckett a choisi le français comme première langue d'expression, ou plus largement une langue étrangère à une période de création, mais cette problématique dépasse les limites de ce travail. Par contre ce qui pourrait être approprié à une analyse restreinte à une pièce, c'est son va-et-vient entre l'anglais et le français. Le bilinguisme de Beckett est tout à fait volontaire : il est issu d'une famille cent pour cent irlandaise¹⁰. Selon la langue originale de l'écriture, donc selon celle qu'il va traduire vers l'autre, la carrière littéraire de Beckett se divise en trois périodes¹¹. Dans un premier temps, il écrit en anglais, et ses textes, il les traduira en français. Ensuite, pendant et après la Guerre, sa

⁵ MICHEL, François-Bernard, *Proust et Beckett. Deux corps éloquents*, Paris, Actes Sud, 2011, p. 59.

⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁸ KNOWLSON, Beckett, Biographie traduite de l'anglais par Oristelle BONIS, Solin, Actes Sud, 1999, p. 459.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ KNOWLSON, Beckett, p. 31. et p. 33.

¹¹ OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, p. 70-76.

compagne française parlant peu l'anglais¹², il utilise le français, mais, il traduit ses œuvres vers l'anglais. Pourtant il n'est pas probable que ce soit seulement la langue de Suzanne Deschevaux-Dumesnil, sa future femme, qui déterminera son choix, mais aussi sa volonté de s'éloigner de sa langue maternelle au sens strict du terme et dans la mesure où il était en conflit avec sa mère à cette époque¹³. C'est quelques années après la mort de May Beckett, sa mère, dont il ne se consolera pas pendant sept ans¹⁴. Enfin, à partir de 1954, avec le texte *From an Abandoned Work*, Samuel Beckett revient à l'anglais, sans pour autant abandonner le français – un exemple en est *Fin de partie* (1956) –, et parallèlement, il traduit ses œuvres vers l'autre langue. *Happy Days* vient au monde dans cette troisième période. À ce moment-là, en 1960, au moment où Beckett commence à écrire *Happy Days*, il épouse sa concubine, Suzanne, pour que celle-ci hérite de ses droits d'auteur s'il venait à mourir¹⁵. Pour le mariage, il doit passer un certain temps au Royaume-Uni sinon il ne pourra pas s'y marier. Il profite de ce séjour pour rendre visite à sa famille et être plus souvent dans la nature. Il emprunte le toponyme Borough Green dont les toponymes de *Happy Days* conservent le souvenir¹⁶. D'ailleurs Beckett et Suzanne ont, au moment de l'écriture de cette pièce, presque le même âge que le couple mis en scène dans *Oh les beaux jours*, mais dans le sens inverse. Après une vingtaine d'années passées ensemble¹⁷, Beckett s'unit enfin avec cette Française comparable à une reine¹⁸. Mais l'usage quotidien du français ne l'empêche pas de continuer d'écrire la plupart de ses textes en anglais¹⁹. Est-ce pour trouver un équilibre entre ces deux langues ? Ou pour se distinguer de la langue de l'autre ?

¹² KNOWLSON, *Beckett*, p. 458.

¹³ FITCH, *Beckett and Babel : An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, p. 8.

¹⁴ MICHEL, *Proust et Beckett. Deux corps éloquents*, 2011, p. 94.

¹⁵ KNOWLSON, *Beckett*, p. 610.

¹⁶ *Ibid.*, p. 613. : L'intérêt d'établir une relation entre la vie et les travaux de Beckett se montre parfaitement à l'exemple suivant : Ce qui est intéressant c'est par rapport à une autre pièce de la même époque, *Comédie* (d'abord, *Play*, 1963) où il met en scène un triangle amoureux. Or, dans l'entourage de Beckett, il y avait une autre femme, Barbara Bray, une jeune critique anglaise qui qualifiait leur relation à eux, d'« amitié amoureuse ». KNOWLSON, p. 611.

¹⁷ KNOWLSON, *Beckett*, p. 610.

¹⁸ *Ibid.*, p. 608.

¹⁹ OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, p. 70-76.

I. *Happy Days* devient *Oh les beaux jours*

Au lieu de plonger trop dans des spéculations biographiques, il y a une question qui surgit tout de suite en parlant de l'auteur qui se traduit : quelle est la différence entre la traduction et l'auto-traduction ? Il existe deux versions autoriales de cette pièce : l'une en anglais, *Happy Days* (1961)²⁰ et l'autre en français, *Oh les beaux jours* (1963)²¹. Le fait que la pièce existe dans les deux langues, et qu'elle soit mise en scène à quelques années de différence, par Samuel Beckett lui-même, pourrait donner l'illusion que ce ne sont que de simples traductions, or, elles sont le travail de l'auteur. Il faut pourtant distinguer la traduction de l'auto-traduction. Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette classe la traduction parmi les transformations sérieuses, plus exactement parmi les « transpositions en principe (et en intention) purement formelles, et qui ne touchent au sens que par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée »²². Donc c'est une « transposition linguistique » qui se distingue de la « transposition thématique » à laquelle le pastiche ou la parodie sert d'exemple²³. Dans *Bilinguisme d'écriture et d'auto-traduction*, Oustinoff à son tour, définit l'auto-traduction par opposition à l'idée de la traduction évoquée plus haut en disant que « l'écrivain se traduisant lui-même est libre d'opérer tous les changements qu'il souhaite »²⁴. Du point de vue de la création, Oustinoff appelle ce cas « réécriture traduisante »²⁵. Mais s'il s'agit d'approcher de cette question du côté de l'œuvre, il conviendrait de recourir au terme genettien d'« immanences plurielles » qui s'applique à des œuvres d'art qui existent en plusieurs variantes, mais semblables dans l'ensemble, et qui, pourtant, ne sont ni identiques ni doubles l'une par rapport à l'autre²⁶. En peinture, il y a peut-être plus d'exemples de ce phénomène. Il suffit de penser aux variantes diverses du tableau du *Cri* d'Edvard Munch dont il existe plusieurs versions, mais qui portent le même titre. En passant à la réception, le troisième composant du triangle œuvre-auteur-public, je suppose que les *intentions* de l'écrit en face du public, les différentes modifications effectuées par l'auteur montrent la volonté de l'adaptation à la culture de la langue d'écriture.

²⁰ Date de l'écriture, publication en la même année. OUSTINOFF, *ibid.*, p. 75.

²¹ Date de l'écriture, publication en 1964. OUSTINOFF, *ibid.*, p. 75.

²² GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 293.

²³ *Ibid.*

²⁴ OUSTINOFF, *ibid.*, p. 24.

²⁵ *Ibid.*, p. 25.

²⁶ GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994, p. 188.

A) Adapter le texte au contexte

Ce travail se propose de jeter un peu de lumière sur la stratégie de Beckett traducteur qui semble consister en l'adaptation de certains éléments à la culture française – et cela, à deux niveaux.

Dans l'œuvre en question, il s'agit d'un couple d'un certain âge. Ils sont dans un lieu désertique : la femme enterrée jusqu'à la taille dans un mamelon, l'homme se cachant derrière celui-ci, dans un trou. La femme, Winnie, en « farfouillant » dans son sac, se souvient à haute voix *des jours anciens*. Elle cite des poèmes, s'adresse à son compagnon, Willie, qui se tait. Une femme bavarde et un homme silencieux. Là, déjà, se pose la problématique du langage qui est celle de ce travail. Plus précisément, la question de savoir s'il est possible de raconter une histoire en deux langues de la même manière. Pour ce faire, on va procéder à une analyse complexe de la traduction faite par l'auteur lui-même.

À part les différences lexicales²⁷, si caractéristiques des soi-disant traductions de Beckett, *Oh les beaux jours* montre d'autres particularités encore. D'une part, pour l'onomastique Beckett fait attention à ce qu'il place les histoires de Winnie dans un contexte culturel français : les noms propres, les noms géographiques seront francisés ou changés. Ce qui, évidemment, provoque des altérations dans la connotation. Un exemple : Willie lit à haute voix une annonce de décès : « His Grace and Most Reverend Father in God Carolus Hunter dead in tub. » (*HD*, p. 14.) en français : « Monseigneur le Révérendissime Père en Dieu Carolus Chassepot mort dans son tub. » (*OBJ*, p. 21.) « Charlie Hunter » (p. 14.) devient « Charlot Chassepot » (p. 21.). Le nom « Chassepot » certainement créé par l'auteur, cache un jeu de mots : il rappelle le mot *cache-pot* et le mot *peau* en faisant référence à un chasseur qui tue l'animal pour sa peau. Le ridicule du nom « Chassepot » renforce celui du contraste entre le titre solennel du décédé (« Révérendissime... ») et le détail

²⁷ SKUTTA, Franciska, « Bilingual Beckett », *Mítoszok bűvöletében. Ünnepi kötet Virágos Zsolt Kálmán születésnapjára*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012, p. 396-401., p. 397., cite Ruby COHN (« Samuel Beckett Self-translator », *PMLA* LXXVI (Dec 1961), p. 613-621. Print. p. 613.) qui constate que les textes français ont une tendance au langage courant ou familier, voire vulgaire, à ce dernier usage, il y a au moins un exemple dans *HP* et *OBJ* aussi : « What a blessing nothing grows, imagine if this stuff were to start growing » (*HD*, p. 27.), en français « si toute cette saloperie se remettait à pousser. » (*OBJ*, p. 41.) Il paraît que dans cette phrase le registre change : le mot *saloperie* et le mot *stuff* sont également familiers, mais 'saloperie' à cause de son origine semble plus vulgaire. Mais généralement, Winnie choisit soigneusement ses mots, elle en est fière en mentionnant toujours « le vieux style » dans lequel elle parle. (*OBJ*, p. 23., p. 27., p. 28., etc.)

précisant que sa mort a eu lieu dans la baignoire, fait qui rend cette mort banale. Ensuite, Winnie se souvient d'un autre jeune homme de ses anciens amants dont le nom lui échappe, elle énumère plusieurs possibilités, entre autres la personne aurait pu s'appeler en anglais « Johnson » (p. 15.), en français « Desmoulins » (p. 22.), ce dernier pouvant évoquer un personnage de la Révolution française, celui de Camille Desmoulins. Dans ce sens, ce sont des jeux d'association qui peuvent faire sourire le lecteur. Dans quelques petits détails les deux descriptions de l'amant ne correspondent pas. Les toponymes, par contre, méritent un peu plus d'attention : ils sont modifiés : « at Borough Green » (p. 14.) et « à Fougax-et-Barrineuf » (p. 21.). Par contre, Beckett ne suit pas le même procédé avec la pièce *La dernière bande* antérieure à *Oh les beaux jours*, écrite en anglais. Le peu de personnes, de lieux portent le même nom en anglais qu'en français²⁸.

Dans les anecdotes de Winnie, nous avons d'autres remaniements onomatistiques. Ainsi « Shower » ou « Cooker » (*HD*, p. 31-32.) deviendront « Piper » ou « Cooker » (*OBJ*, p. 48-49.) qui sont tous les deux des mots anglais. Mais la pièce comporte encore un contre-exemple plus puissant dans les prénoms : dans l'épisode terrible de la défloration de Mildred par une souris (*HD*, p. 44., *OBJ*, p. 71.), le nom *Mildred* reste le même, mais c'est un prénom anglo-saxon qui a pourtant une paire française, Mildrède. Pourquoi ne pas le franciser ? Pourquoi l'auteur-traducteur tient-il à ce nom qu'il a d'abord donné à Winnie²⁹ ? Est-il légitime de considérer ce geste en faveur d'un rapport entre Mildred et Winnie ? Parce que c'est son prénom, Winnie et le prénom de l'homme, Willie que Beckett garde intactes dans les deux variantes. Est-ce l'enfant Winnie, qu'elle, adulte, se projette en Mildred ? Ou serait-ce une reformulation d'un souvenir ? L'auteur garde le nom des personnages importants, Winnie et Willie, par contre, il change ceux du décor, celui des personnages secondaires. Bibby et Anny donneront en français Bibbie et Annie. Pourquoi ? La symbolique de la souris est doublement liée au rite de l'excision chez plusieurs peuples d'Afrique de l'Ouest : à la fin de la cérémonie, l'animal doit manger le clitoris découpé de la jeune fille, ensuite c'est toujours elle qui déterminera le sexe du premier-né et véhiculera « la partie de l'âme excisée »

²⁸ Par exemple les noms Miss McGlome et Kedar Street restent les mêmes : BECKETT, Samuel, *Krapp's Last Tape and Embers*, London, Faber and Faber, 1968, p. 12. les deux exemples, et BECKETT, Samuel, *La dernière bande* suivi de *Cendres*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 15. et p. 16.

²⁹ KNOWLSON, Beckett, p. 604. D'abord, le personnage de Winnie dans un cahier de Beckett apparaît comme W, puis Mildred, puis Winnie.

de la jeune fille³⁰. L'horreur de Mildred pourrait-elle refléter celle de l'initiation en général ?

Outre les noms propres, il reste à considérer les changements survenus dans les références littéraires. Il est possible de les regrouper selon différents principes. Celles-ci se divisent en deux groupes : celles, signalées dans la pièce et celles, non-signalées. La première classe comprend les citations évoquées exprès par Winnie quand elle se demande « quels sont ces vers merveilleux ? » (p. 15.) ou plus tard avec d'autres mots : « Quel est-ce vers admirable ? » (p. 19.), etc. La seconde classe comporte les citations ou les allusions littéraires (entre autres le titre de la chanson de Winnie n'est marqué que dans la didascalie) auxquelles Winnie n'attire pas l'attention du lecteur par ses questions.

Le changement le plus marquant dans les références signalées est une citation de Charles Wolfe (*HD*, p. 43.) remplacée par une citation de Victor Hugo (*OBJ*, p. 69.) dans la version française. Plus loin, ce travail examinera de plus près les deux textes, notons pourtant que les différentes citations portent sur le même sujet : l'oubli. Beckett suit donc la tactique de l'adaptation en choisissant un texte français à la place d'un texte anglais – irlandais, plus précisément.

Notons aussi que Beckett se sert de certains textes de ces deux manières : certains vers de Shakespeare et de Milton seront signalés, d'autres non-signalés. Ce qui est encore particulier concernant les derniers, c'est que les morceaux les plus facilement reconnaissables tels que les citations de Shakespeare et de Verlaine y appartiendront. Nous discuterons les références explicites plus tard, à propos de la question de la mémoire.

Parmi les modifications non-signalées, prenons d'abord le titre. *Happy Days* qui, à notre connaissance sans référence littéraire, deviendra *Oh les beaux jours* rappelant sans équivoque le premier vers de la sixième strophe du « Colloque sentimental » de Verlaine : « Ah ! les beaux jours de bonheur indécidable »³¹. Ce qui souligne le choix conscient, c'est que ce vers apparaît presque entièrement dans les premières paroles de Winnie. Elle se souvient précisément de son ancien amant : « Oh les beaux jours de bonheur », et plus loin, elle l'évoquera dans le texte français tandis que dans l'anglais, Beckett écrit : « Oh the happy memories! » (p. 14.).

Le texte anglais est émaillé de citations de Shakespeare que Beckett supprime en grande partie en transposant la pièce en français. Sans doute sont-elles

³⁰ CHEVALIER, Jean – GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Vol. 4, Paris, Ed. Seghers et Ed. Jupiter, 1974, p. 235.

³¹ VERLAINE, Paul, *Fêtes galantes. Romances sans paroles* précédé de *Poèmes saturniens*, Edition établie par Jacques BOREL, Paris, Gallimard, 1973, p. 122.

moins familières, donc moins captivantes pour le public français que pour les spectateurs anglophones. Au début, *Happy days* comporte des allusions à *Roméo et Juliette*, ces textes, Beckett les note dans son carnet³². Quand Winnie met du rouge à lèvres, « Ensign crimson. » (p. 14.), c'est-à-dire, *enseigne cramoisie* et après « Pale flag » (p. 14.), c'est-à-dire *drapeau pâle*. Roméo se sert des mêmes mots pour décrire Juliette ayant pris des somnifères ce qui a fait croire à Roméo qu'elle était morte :

Thou art not conquer'd; beauty's ensign yet
Is crimson in thy lips and in thy cheeks,
And death's pale flag is not advanced there.³³

Étant donné que c'est une pièce très populaire, il existe de nombreuses traductions françaises. L'une des premières, celle de Vigny, devait être accessible à l'époque où Beckett a écrit la pièce :

De ta bouche d'or adorée a conservé ses roses
Devant tant de beauté le trépas recula
Et son pâle étendard ne va pas jusque-là.³⁴

ou celle du fils de Victor Hugo, François-Victor Hugo³⁵. Tandis que Beckett aurait eu la possibilité de consulter ces traductions, il vivait au moment de l'écriture du texte français en France, à Ussy³⁶. Or, il est plus que probable qu'il ait renoncé à entreprendre un voyage pour consulter à la BNF la version française du *Roméo et Juliette*. Serait-ce une allusion imperceptible, insignifiante aux yeux du public français? Ce qui est certain c'est que dans le texte français, Beckett écrit « fraîche bouchette » (p. 20.), parce que Winnie vient de se maquiller, et puis « bouchette blémie » (p. 20.). Ces deux expressions font allusion à un tout autre texte, un poème de Pierre de Ronsard, « Quand au temple nous

³² BECKETT, Samuel, *Happy Days: Samuel Beckett's production notebook*, Edited with an introduction and notes by James KNOWLSON, London, Boston, Faber and Faber, 1985, p. 56.

³³ SHAKESPEARE, William, *Romeo and Juliet* [http://shakespeare.mit.edu/romeo_juliet/full.html (V/3)]

³⁴ DE VIGNY, Alfred, *Œuvres complètes*, Tome I, Poésie – Théâtre, Paris, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1986, p. 388.

³⁵ V. la catalogue de la BNF : notice: FRBNF37701719 [<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb377017194/PUBLIC>]

³⁶ KNOWLSON, *Beckett*, p. 604.

serons... »³⁷. Le sujet poétique décrit son amoureuse « bouchette blémie » en l'imaginant comme *future* morte – or, on l'est tous.

En restant toujours à Shakespeare, mentionnons qu'il y a un passage où Winnie encourage Willie à se retirer dans son trou pour se protéger contre le soleil, et dans la version anglaise, elle dit : « Fear no more the heat o' sun » (p. 21.). C'est un vers de *Cymbeline* bien connu dans la littérature anglo-saxonne, il est cité entre autres dans le roman *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf³⁸. Dans la pièce de Shakespeare, c'est Guiderius qui prononce ces paroles sur un mort à propos d'un duel³⁹. Winnie n'a certainement pas l'intention de dire à Willie qu'il est mort, donc ici, c'est le sens littéral qui s'applique. De plus, vers la fin de l'acte premier la crainte du soleil paraît tout à fait logique parce que l'ombrelle de Winnie prendra feu « sans qu'on l'y mette » (p. 45.). Ce vers de *Cymbeline* est tout à fait absent dans la version française, où s'introduit la phrase suivante : « Qu'ils pleurent, oh mon Dieu, qu'ils frémissent de honte » (p. 32.). C'est une citation d'*Athalie* de Jean Racine⁴⁰, à laquelle nous reviendrons au sujet du bonheur. Dans ce contexte, elle est difficile à interpréter. Chez Winnie, l'inconsistance des paroles n'étonne pas beaucoup le lecteur parce qu'elle fait souvent des associations, ou ne finit pas ces phrases, ne développe pas toutes ses idées. Pourtant, il est possible de trouver une autre explication à cette modification. Vers la fin de l'acte premier, Winnie raconte combien deux passants étaient grossiers et bêtes en parlant d'elle et de Willie (*OBJ*, p. 48-51.). Peut-être c'est eux qui doivent frémir de honte.

Il y a encore une modification remarquable que j'ai retrouvée à l'aide du carnet de Beckett où il regroupe les citations de *Happy Days*⁴¹. À un moment, Winnie s'excuse avec les mots suivants : « Forgive me, Willie, sorrow keeps breaking in » (p. 27.). Le syntagme « sorrow keeps breaking in » est encore une citation⁴², qui prépare le terrain au poème de Charles Wolfe

³⁷ DE RONSARD, Pierre, *Les Amours*, Livre Poche, Gallimard, 1964, p. 100-101.

³⁸ WOOLF, Virginia, *Mrs. Dalloway*, London, Penguin Books, 1996, p. 12. en tant que citation, p. 34. de la bouche de Clarissa.

³⁹ *Happy Days: Samuel Beckett's production notebook*, 1985, p. 57., comme Beckett le précise, *Cymbeline* (IV/2).

⁴⁰ Knowlson l'indique dans les notes de *Happy Days: Samuel Beckett's production notebook*, 1985, p. 145., *Athalie* (II/9)

⁴¹ *Ibid.*, p. 56-61.

⁴² *Ibid.*, p. 56. : Oliver Edwards to Johnson (1778).

plus tard avec le mot 'sorrow'⁴³, tandis que dans le français, nous lisons le suivant : « Pardonne-moi, Willie, on a de ces... bouillons de mélancolie » (p. 41.). Sa tactique suggère que cette expression inhabituelle pourrait être une autre allusion encore. Selon mes recherches, les mots de Winnie pourraient évoquer le vers : « Modère ces bouillons de ta mélancolie »⁴⁴ de la « Satire VII » de Boileau et ils connotent ainsi la théorie des humeurs du XVII^e siècle.

B) Extension

Parfois, Beckett s'écarte largement de la version originale en rallongeant le texte. Il y a ainsi un moment où Winnie cherche la brosse – brosse à cheveux ? dans l'anglais, c'est 'hairbrush', mais jusqu'ici elle ne s'est pas coiffé les cheveux – et le peigne, puis elle les retrouve dans le sac. Elle s'étonne de ne les avoir pas trouvés sur le mamelon, mais elle continue (p. 19.) :

Oh well, what does it matter, that is what I always say, I shall simply brush and comb them later on, purely and simply, I have the whole – (*Pause. Puzzled.*) – Them ? (*Pause.*) Or it ? (*Pause.*) Brush and comb it ? (*Pause.*) Sounds somehow improper now. (*Pause. Turning a little towards Willie.*) What would you say Willie ?

Enfin Willie opte pour le singulier, choix grammaticalement correct – le mot anglais 'hair' est au singulier. Même si la langue française comporte plusieurs verbes pour cette activité : se peigner, se brosser ou se coiffer les cheveux, Beckett renonce au jeu sur la tautologie de « brush and comb » et celui, sur le singulier et le pluriel pour introduire une question sur le temps divin et sur le temps humain (p. 28-29.).

Oh tant pis, quelle importance, voilà ce que je dis toujours, c'est très simple, je me coifferai plus tard, très simple, le temps est à Dieu et à moi. (*Un temps.*) À Dieu et à moi... (*Un temps.*) Drôle de tournure. (*Un temps.*) Est-ce que ça se dit ?

Puis elle demande à Willie s'il s'exprimerait ainsi, mais il lui répond qu'elle ferait mieux de dormir. Willie, apparemment, n'est pas fait pour les questions métaphysiques.

⁴³ Plus loin dans le texte, Beckett évoque Wolfe ainsi: « go forget me ... why should sorrow » (*HD*, p. 43.)

⁴⁴ BOILEAU, Nicolas, « Satire VII », vers 70 : *Œuvres I, Satires, Le Lutrin*, Garnier Flammarion, 1969, p. 80.

Pour conclure, les deux variantes posent une question du bon usage de la langue, sauf que la seconde version glisse d'un problème plutôt linguistique à un questionnement métaphysique – certes, l'emploi du pluriel et du singulier dépend de l'approche innée de la langue en question. En français, on utilise le pluriel, en anglais ou en hongrois, le singulier, puisque c'est une convention, c'est la grammaire qui décide. Et si elle constate que c'est le pluriel qui est correct, parce que les cheveux sont dénombrables selon la logique du français, le locuteur francophone dira *les cheveux*.

II. Mémoire à demi-perdue

Après les références non-signalées, considérons les changements de références parmi les citations signalées. Quand Winnie essaye de se rappeler quelques vers, c'est une invitation implicite adressée au lecteur à y réfléchir et à identifier certains passages intertextuels – plus facilement qu'aux passages auxquels elle n'attire pas l'attention. La culture des deux pays bien entendu est assez différente, ainsi Beckett modifie parfois ses références, comme on l'a vu pour Boileau.

Citer aussi explicitement est un geste très marqué. Beckett insiste beaucoup sur l'importance ou l'absence de la mémoire. C'est l'un des deux ou trois grands thèmes à côté du bonheur perdu ou de la parole. À propos des citations de Winnie, il conviendrait donc de traiter d'abord le sujet de la mémoire. Les citations relèvent de la catégorie que j'appellerais une sorte de mémoire collective puisque la littérature fait partie des *biens* communs, elle a une certaine résistance au temps – qui n'est pas forcément suffisante. C'est ce que signale Winnie, ou plus largement Beckett, par la thématization de la perte de la mémoire, ici celle des classiques. Je ne m'étendrai pas ici sur la question des parallélismes entre *Oh les beaux jours* et la pièce qui la précède de quelques années, *La dernière bande*, mais cela vaudrait une analyse plus approfondie. En quelques mots, je me permets d'attirer l'attention sur cette pièce-là, *La dernière bande*. Comme *Oh les beaux jours*, elle aborde aussi le thème de la mémoire et sa structure lui est semblable – celle-ci est un monologue qui se redouble. Krapp, le seul personnage de la pièce, écoute ses propres enregistrements et les commente, *Oh les beaux jours* est un dialogue dans lequel l'un des interlocuteurs, Willie, n'intervient que très rarement. La mémoire de Krapp relève de la mémoire individuelle. À part sa chanson⁴⁵, le cantique

⁴⁵ BECKETT, Samuel, *La dernière bande* suivi de *Cendres*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 18.

« L'Ombre descend de nos montagnes »⁴⁶, Krapp raconte et écoute ses propres souvenirs.

Selon l'essai *Proust*, auquel je vais revenir, le « Temps » est un « monstre bicéphale de damnation et de salut »⁴⁷ parce que nous ne pouvons pas échapper à ce qu'il ne nous déforme⁴⁸. Sans rentrer trop dans les détails des changements opérés dans les habitudes par le temps dans le système de Beckett, il est légitime de constater que le temps a une influence sur la mémoire, et c'est l'oubli. C'est ce que les deux plus intéressants souvenirs littéraires signalés de Winnie prennent pour sujet. Au sein de l'acte deux dans le texte anglais s'inscrit un poème de Charles Wolfe (p. 43.) :

What are those exquisite lines ? Go forget me why should something o'er that something shadow fling... go forget me... why should sorrow... brightly smile... go forget me... sweetly smile... and brightly sing... (*Pause. With a sigh.*) One loses one's classics.

Le poème original est le suivant :

Go, forget me why should sorrow
O'er that brow a shadow fling ?
Go, forget me and to-morrow
Brightly smile and sweetly sing.
Smile though I shall not be near thee ;
Sing though I shall never hear thee ;
May thy soul with pleasure shine
Lasting as the gloom of mine !
Go, forget me, etc.⁴⁹

Dans le texte français, Beckett échange les vers de Charles Wolfe contre le « Napoléon II » de Victor Hugo (p. 69.) :

Quels sont ces vers exquis ? (*Un temps.*) Tout... ta-la-la... tout s'oublie... la vague... non... délire... tout ta-la-la tout se délire... la vague... non... flot...

⁴⁶ Cantique 370: [<http://oratoiredulouvre.fr/audio-mp3/louange-et-priere-disques-hornung-girot.html>]

⁴⁷ BECKETT, Samuel, *Proust*, traduit de l'anglais et présenté par Édith FOURNIER, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 21.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁹ WOLFE, Charles, *The poems of Charles Wolfe*. Introductory Memoir by C. Litten FALKINER, London, Sidgwick and Jackson Ltd., 1909, p. 5. [<http://archive.org/details/cu31924013573039>]

oui... le flot sur le flot s'oublie... replie... oui... le flot sur le flot se replie...
et le flot... non... vague... oui... et la vague qui passe oublie... oublie...
(*Un temps. Avec un soupir.*) On perd ses classiques.

« Napoléon II » dans la version originale :

Longue nuit ! tourmente éternelle !
Le ciel n'a pas un coin d'azur.
Hommes et choses, pêle-mêle,
Vont roulant dans l'abîme obscur.
Tout dérive et s'en va sous l'onde,
Rois au berceau, maîtres du monde,
Le front chauve et la tête blonde
Grand et petit Napoléon !
Tout s'efface, tout se délie,
Le flot sur le flot se replie,
Et la vague qui passe oublie
Léviathan comme Alcyon !⁵⁰

Les deux poèmes thématisent l'oubli. Et les deux, ils sont plutôt oubliés : Charles Wolfe est un poète irlandais du tournant du XVIII^e et du XIX^e siècles, il n'a écrit qu'une douzaine de poèmes, et celui-ci n'est même pas le plus connu⁵¹. Quant à Victor Hugo, certains morceaux sont plus connus. Celui-ci prend pour sujet Napoléon II qui n'est pas devenu empereur français. D'ailleurs Hugo compose son poème très subtilement parce qu'il dit « Grand et petit Napoléon », c'est-à-dire, Napoléon Bonaparte et Napoléon III, par conséquent, le sujet du poème, Napoléon II, lui-même sera éliminé. Beckett utilise la même technique que Victor Hugo, celle de l'absence. C'est-à-dire, Beckett, à son tour, prive le texte de son *signe distinctif*, les Napoléon, donc, il n'est susceptible à être reconnu que par les ardents admirateurs d'Hugo. L'auteur mène un double jeu : il suscite l'attention du public en explicitant l'intertextualité, par contre, il est très probable que le public ne reconnaîtra pas l'œuvre citée. Donc le récepteur entre dans la situation de Winnie – il a la même sensation du vide, les références lui manquent.

⁵⁰ HUGO, Victor, *Les Feuilles d'automne. Les Chants du crépuscule*, Paris, Garnier Flammarion, 1970, p. 169-170.

⁵¹ WOLFE, Charles, *The poems of Charles Wolfe*. Introductory Memoir by C. Litten FALKNER, London, Sidgwick and Jackson Ltd., 1909. v. l'Introduction: [<http://archive.org/details/cu31924013573039>]

Pourtant ce n'est pas le seul jeu que Beckett offre au public. À un moment, il paraît qu'il n'y a pas de classique. Il n'y a pas de poème original. Il semble impossible de deviner d'où vient le dernier poème que Winnie essaie de se rappeler dans le français (p. 72.) :

Quels sont ces vers immortels ? (*Un temps*.) Ça pourrait être le noir éternel.
(*Un temps*.) Nuit noire sans issue.

Pour la version anglaise, Beckett ne mentionne pas le poème dont cette partie pourrait être tirée. Les mots clé évoquent le contraire de la citation de Milton :

Hail holy light, offspring of heav'n firstborn
Or of th'Eternal co-eternal beam"
Paradise Lost III.1⁵²

qui veut dire en français : « Salut, Lumière sacrée, fille du Ciel, née la première, ou de l'Éternel rayon coéternel ! », ⁵³ donc juste le contraire. Ou bien, dans le poème de Hugo : « longue nuit, tourmente éternelle », l'idée est semblable, mais ce n'est pas la même, de plus, « Napoléon II » a été choisi postérieurement à *Happy Days*.

La mémoire apparaît non seulement dans la remémoration, elle est soulignée par deux objets symboliques : les lunettes et le sac. Au début de la pièce Winnie fait sa toilette, et en s'essuyant les yeux, elle se rappelle pour la première fois explicitement un texte littéraire. Dans l'anglais (p. 11.):

what are those wonderful lines – (*wipes one eye*) – woe woe is me – (*wipes the other*) – to see what I see – (*looks for spectacles*) – ah yes – (*takes up spectacles*)

et dans la version française (p. 15.) :

quels sont ces vers merveilleux ? – (*elle s'essuie un œil*) – malheur à moi – (*l'autre œil*) – qui vois ce que je vois – (*elle cherche les lunettes*) – hé oui – (*elle ramasse les lunettes*).

Winnie cherche à se rappeler un passage d'*Hamlet* où Ophélie voyant la folie du prince se tourmente avant de tomber pour de bon dans la folie :

⁵² BECKETT, Samuel, *Happy Days: Samuel Beckett's production notebook*, 1985, p. 61.

⁵³ MILTON, John, *Le paradis perdu*, trad. par René de CHATEAUBRIAND, [www.ebooksgratuits.com], p. 38.

O, woe is me,
To have seen what I have seen, see what I see!⁵⁴

L'original shakespearien et la réécriture beckettienne diffèrent pour le temps verbal : le 'present perfect' à valeur de passé sera remplacé par du présent chez Beckett. Ainsi la citation s'applique au présent de Winnie qui s'occupe du nettoyage de ses lunettes, symbole de la vue. D'un côté, la vue et le sens sont liés, et de l'autre, la mémoire les rejoint puisque Winnie peut voir dans le passé aussi, ce qu'elle fait en fouillant dans son sac. Dans son *Proust*, Beckett dit que « la mémoire dépend de la perception »⁵⁵, et la vue en est un moyen.

L'autre symbole, l'incarnation particulière de la mémoire est le sac. Winnie y garde tout, elle y « farfouille ». Ce verbe est la forme intensive de l'action de *chercher*. Comme elle farfouille dans sa mémoire – elle se souvient de sa jeunesse. Ce sont les seules activités qu'elle fasse au cours de la pièce. Voyons ce qu'elle dit à propos du sac (p. 38-39.) :

Il y a le sac bien sûr. (*Elle se tourne vers le sac.*) Il y aura toujours le sac. [...] Saurais-je en énumérer le contenu ? (*Un temps.*) Non. [...] de quoi est-il rempli [...] Les profondeurs surtout, qui sait quels trésors.

Winnie souligne l'importance du sac : si elle perd tout ce sac lui restera. Elle non plus n'est au courant de ce qui se trouve en dedans. Déjà dans ce court extrait la valeur symbolique du sac est sensible. Il serait intéressant de noter que ce sac évoque le « sachet des vivants »⁵⁶ dans lequel les âmes, qui atteindront le salut, sont, selon la Bible, recueillies⁵⁷.

Si nous acceptons que le sac symbolise sa mémoire, et que Winnie y cherche des choses dont elle se souvient volontairement, en retournant à l'essai *Proust* de Beckett, nous pouvons peut-être placer la remémoration de Winnie dans la catégorie proustienne de la *mémoire volontaire* qui

⁵⁴ SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, [<http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html>], (III/1)

⁵⁵ BECKETT, *Proust*, p. 40.

⁵⁶ CHEVALIER – GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, vol. 4. p. 136-137.

⁵⁷ Samuel I, 25:29 : « S'il s'élève quelqu'un qui te poursuite et qui en veuille à ta vie, l'âme de mon seigneur sera liée dans le faisceau des vivants auprès de l'Éternel, ton Dieu, et il lancera du creux de la fronde l'âme de tes ennemis. » dans la traduction de Louis SEGOND, dans sa révision de 1910. Le passage est accessible en ligne : [<http://www.bible-en-ligne.net/bible,09O-25,1-samuel.php>].

n'a aucune valeur en tant qu'instrument d'évocation [...] [et qui] produit une image étrangère à la réalité que le mythe créé par notre imagination⁵⁸

et de la *mémoire involontaire* qui est le fruit du pur hasard⁵⁹. Les citations de Winnie relèvent de la *mémoire volontaire*. C'est ce qui explique qu'elles ne sont ni complètes ni réelles. Mais ici personne ne conteste leur réalité étant donné que ce sont des fragments d'œuvres d'art, d'or et déjà produits par l'imagination. Nous voudrions rappeler d'ailleurs qu'il y a une citation (*HD*, p. 45. ; *OBJ*, p. 72.) dont l'origine, jusqu'ici, semble indétectable comme celle d'un vrai faux souvenir. Mais ce faux souvenir est encore précieux. Ce qui donne aux citations, ces restes de mémoire, leur valeur, c'est le contexte nouveau, la valeur de la pièce qu'elles enrichissent par leur contenu et leur valeur symbolique en tant que représentantes des œuvres « classiques ».

III. « *Oh fugitives joies* »

En se souvenant des *jours anciens*, Winnie évoque plusieurs œuvres littéraires, souvent en relation avec le bonheur, ou encore avec le bonheur perdu. Ainsi sa deuxième citation, un vers du *Paradis perdu* de Milton, nous oriente dans cette direction. Winnie dit (p. 19.) :

Quel est ce vers admirable ? (*Lèvres*.) Oh fugitives joies – (*lèvres*) – oh... ta-la lents malheurs.

En anglais, dans le texte original, c'est la même chose (p. 13.) :

What is that wonderful line ? Oh fleeting joys – (*lips*) – oh something lasting woes.

Dans la version originale de John Milton :

Oh fleeting joys
Of Paradise, dear bought with lasting woes !⁶⁰

traduit en prose par René de Chateaubriand que Beckett n'adoptera pas mot à mot dans *Oh les beaux jours* : « O joies fugitives du Paradis, chèrement achetées par des malheurs durables ! »⁶¹.

⁵⁸ BECKETT, *Proust*, p. 26.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁰ MILTON, John, *Paradise Lost*, Book x, v. 741–2., London, Penguin Books, 1996, p. 259.

⁶¹ MILTON, *Le paradis perdu*, trad. par René de CHATEAUBRIAND, [www.ebooksgratuits.com], p. 126.

Le bonheur n'est pas constant et nous coûte cher – dit le poème du XVII^e siècle. Si nous voulons chercher de la logique dans l'évolution de la recherche du bonheur, avec un peu de sens d'humour, cela marche de moins en moins bien. Le roman du XIX^e siècle fait vainement sa *chasse au bonheur*, il ne l'atteindra pas. Pensons à *Madame Bovary* de Flaubert – Emma vivant une vie assommante et dans l'illusion d'être une bonne fois pour toutes heureuse est contrainte à s'apercevoir un jour que ce n'est pas possible, et elle se suicide. Le XX^e siècle ne fait même pas de tentative pour remporter cette quête, car l'Homme ne peut être content que dans le passé. Qu'un moment soit passé est une condition préalable au bonheur. Comme Beckett écrit dans son *Proust* : « le seul paradis est celui qui vient d'être perdu »⁶².

Le titre de la pièce traitée est lié au même sujet. Il fait penser au « Colloque sentimental » de Verlaine⁶³. Ce poème a pour sujet le bonheur perdu. Il s'agit d'une rencontre entre deux anciens amoureux, « deux spectres », donc morts. Ils s'entretiennent de la disparition de leurs amours. L'un le ressent encore, mais l'autre les a complètement oubliées, donc l'amour du premier n'a plus de sens. C'est comme un dialogue désiré, mais sans interlocuteur : Winnie, Krapp, etc. Cela produit un mélange d'ironie et de tragique. Voilà quelques vers du poème :

- Te souvient-il encore de notre extase ancienne?
- Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne ?
- [..]
- Ah ! les jours de bonheur indicible
- Où nous joignons nos bouches ! – C'est possible.⁶⁴

Le drame qui a lieu entre les « deux spectres » consiste en un décalage de leur mémoire parce que c'est la mémoire qui assure la continuité entre le passé et le présent. Si cette continuité n'existe pas, la communication, tout comme les vécus communs seront en péril. Le cas d'Estragon dans *En attendant Godot* est tout à fait semblable. Il oublie d'un jour à l'autre beaucoup de choses qui, selon Vladimir, se sont passées la veille, ainsi eux non plus, ne peuvent en parler⁶⁵. Eux aussi, comme les personnages proustiens, comme Beckett le dit

⁶² BECKETT, *Proust*, p. 33.

⁶³ KNOWLSON, *Beckett*, p. 644. : à la même idée.

⁶⁴ VERLAINE, Paul, *Fêtes galantes. Romances sans paroles* précédé de *Poèmes saturniens*, Édition établie par Jacques BOREL, Paris, Gallimard, 1973, p. 122.

⁶⁵ V. le début de l'acte II. *En attendant Godot*, p. 84-85.

dans l'essai où il analyse entre autres la relation de ces personnages au temps, sont les « victimes de cette circonstance prépondérante »⁶⁶. Que peut-il bien leur rester si le temps les prive du bonheur durable?

En ce qui concerne Winnie, mise à part la cruelle réalité de sa vie, à savoir être fixée et vivre dans le désœuvrement, elle parle, se réjouit des moindres gestes d'amour de Willie (au moins de ceux qu'elle interprète de cette façon). Elle loue Dieu et chante, donc elle manifeste ses sentiments, ici un certain bonheur. Non seulement l'expression du bonheur, mais le désir aussi occuperont une place importante dans la pièce.

A) *L'expression du bonheur : prière et chanson*

Dans l'acte premier, elle commence (p. 13.) :

Jésus Christ Amen. ([...]) *Une arrière-prière remue de nouveau ses lèvres, trois secondes. Bas.* Siècle des siècles Amen.⁶⁷

et finit sa journée par une prière : « Prie ta vieille prière, Winnie. » (p. 57). Elle dit « siècle des siècles » (p. 13.), c'est-à-dire, en latin *saecula saeculorum*, une expression de la prière chrétienne la plus connue, le Notre Père⁶⁸, qui signifie éternité. Au cours des deux actes, elle exprime plusieurs fois sa gratitude vers le ciel, souvent par les mots suivants (p. 17.) :

tant de bontés – (*elle essuie*) – grandes bontés – [...] prières peut-être pas vaines – [...] Don merveilleux.

Elle prie également dans l'acte II, et encore l'une de ses citations non-signalées, celle de l'*Athalie* de Racine, les propos d'un chœur sont la louange de Dieu :

Qu'ils pleurent, ô mon Dieu, qu'ils frémissent de crainte,
Ces malheureux, qui de ta cité sainte
Ne verront point l'éternelle splendeur !
C'est à nous de chanter, nous à qui tu révèles
Tes clartés immortelles ;
C'est à nous de chanter tes dons et ta grandeur.⁶⁹

⁶⁶ BECKETT, *Proust*, p. 23.

⁶⁷ Les citations suivent l'ordre chronologique de la pièce, donc p. 13., p. 17. et p. 57.

⁶⁸ Le Notre Père. [<http://oratoiredulouvre.fr/prier/Le-Notre-Pere.html>]

⁶⁹ RACINE, Jean, *Athalie* (II/9), 359, *Tragédies choisies*, New York, Collection internationale, 1962.

Comme nous venons de le dire, Winnie n'arrête pas de prier pendant son monologue. De ce point de vue, elle est quelque peu semblable au Lucky d'*En attendant Godot*, le serviteur qui est invité à penser à haute voix, et dont le charabia peut être interprété comme une longue prière⁷⁰. Les ressemblances entre eux ne s'arrêtent pas là : en évoquant des bribes de savoir, les « classiques » (p. 69.), Winnie, de la littérature où s'inscrivent ses souvenirs, Lucky de la philosophie, ils élargissent l'espace par leur monologue. Winnie affirme qu'elle considère le savoir comme très important, en disant qu'« il ne se passe de jour [...] sans quelque enrichissement du savoir si minime soit-il » (p. 23.).

Toujours en relation avec la prière, nous supposons que Winnie, comme Lucky dans la mesure où il tient à sa servilité, ressemble à une folle. Dans la représentation que Beckett a faite avec Billie Whitelaw, il a insisté pour qu'elle touche « la frontière de la folie »⁷¹. Serait-elle donc une folle de Dieu ? Comme on lit dans l'épître I de saint Paul aux Corinthiens, la folie de Dieu a plus de valeur que la sagesse du monde terrestre⁷².

À part la prière, Winnie s'exprime aussi par la chanson, ce qui constitue une caractéristique des autres pièces de Beckett. Cependant toutes les chansons ont des tonalités diverses. Celle de Krapp de *La dernière bande* est religieuse, celle d'*En attendant Godot* est une rengaine un peu sottée⁷³. Ici, c'est *La Veuve joyeuse* (1905) de Franz Lehár⁷⁴. C'est une opérette, donc de la musique légère qui fait contraste avec leur état misérable.

B) Le désir

Winnie se réjouit de tous les signes d'amour de Willie, et lui communique ses désirs (p. 54.) :

Le rêve que je fais quelques fois, Willie ? (*Un temps*.) Que tu viendras de ce côté que je puisse te voir.

⁷⁰ HORVÁTH, Ágnes, « Nem én vagyok, akiből a szó árad: Beckett, Not I – Nem én – Pas moi », *Pannonhalmi Szemle*, 2009/2, p. 134.

⁷¹ Dans l'introduction, par les mots de Knowlson : « closer to the edge of madness », *Happy Days : Samuel Beckett's production notebook*, 1985, p. 15.

⁷² Corinthiens I, 1:25 « Car la folie de Dieu est plus sage que les hommes, et la faiblesse de Dieu est plus forte que les hommes. »

⁷³ BECKETT, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 79-80.

⁷⁴ Beckett ne donne que le titre du morceau. Le titre de l'opérette est marqué dans la didascalie (HD, p. 30. et OBJ, p. 47.), c'est certainement pour des raisons pratiques – il faut connaître la mélodie pour que l'actrice puisse la chanter. KNOWLSON, *Beckett*, p. 616.

Elle évoque leur passé dans ce contexte aussi : « Fut-il un temps où je pouvais séduire ? » (p. 38.) demande-t-elle, ou encore : « La tristesse au sortir des rapports sexuels intimes, celle-là nous est familière, certes. » (p. 69.).

À part ce qu'ils disent, il est important ce qu'ils font dans le cadre de leurs moyens réduits : Winnie essaye de le voir, elle se tourne toujours la tête vers lui, même si c'est difficile : « Torticolis à force de t'admirer » (OBJ, p. 54.) ; Willie fait quelques tentatives pour grimper plus près de Winnie (OBJ, p. 54., p. 75-76.). Le décor comporte une allusion au corps très distincte : c'est le mamelon dont Winnie semble être la pointe.

La relation entre Winnie et Willie ressemble non seulement à celle d'un couple, mais à celle d'une mère et son bébé. Winnie fait attention à ce que Willie fait, à ce que le soleil ne lui nuise pas. Elle lui chante. Elle se réjouit même des moindres signes qu'il émet : s'il dit quelques mots ou s'il lève les doigts pour montrer qu'il entend la femme. « Pauvre cher Willie, bon qu'à dormir » (p. 13.) dit-elle. Il ne peut se déplacer qu'à quatre pattes. Ce comportement pourrait être celui d'un bébé aussi. Willie est sans doute dans sa deuxième enfance.

La prière, la chanson et le désir se synthétisent dans une référence non-signalée. Il s'agit des « Stances » de Pierre de Ronsard, « Quand au temple nous serons... »⁷⁵. Winnie, en mettant du rouge à lèvres, l'évoque par l'expression « bouchette blémie » (p. 20.). Le poème de Ronsard parle des difficultés du sujet lyrique qui veut convaincre son amoureuse de garder sa dévotion quand elle est à « au temple », mais de ne pas renoncer à l'amour charnel « au lit », sinon après la mort de la femme, le *je* poétique n'affirmera pas qu'elle était « son amie » dit-il dans le sixième vers de la cinquième strophe.

En faisant sa toilette, Winnie tente de garder quelque chose de son ancienne beauté pour plaire à Willie. Mais comme elle est à moitié enterrée dans le mamelon, c'est quasiment tout ce qu'elle peut faire.

IV. Parole

Dans le théâtre beckettien, les personnages sont fixés à leur place. Cette position et leur désœuvrement les *condamnent* à parler. Ils n'ont pas d'autre chose à faire ou d'autre moyen pour affirmer leur existence.

La contrainte de l'immobilité est présente depuis le début. Dans *En attendant Godot*, l'attente de Godot sert encore de prétexte pour ne pas changer de place. Même à la fin de la pièce quand Vladimir et Estragon seront d'accord pour partir, ils resteront immobiles :

⁷⁵ DE RONSARD, *Les Amours*, Livre Poche, Gallimard, 1964, p. 100-101.

VLADIMIR Alors on y va ?

ESTRAGON Allons-y.

*Ils ne bougent pas.*⁷⁶

Plus tard, dans *Fin de partie*, trois personnages sur les quatre ne peuvent pas bouger. Le quatrième, Clov, ne peut pas s'asseoir, il ne quittera donc pas l'endroit où se trouvent les autres. Dans *La dernière bande*, Krapp ne sort pas de chez lui pour écouter les bobines. L'immobilité est encore plus accentuée dans *Oh les beaux jours* où Winnie et Willie sont littéralement attachés à la glèbe, ou dans *Comédie* où chacun des trois personnages est placé dans une urne. Pour passer le temps, les personnages (se) parlent. Ce n'est pourtant pas évident qu'il y ait communication entre eux. *La dernière bande*, quoiqu'il y ait deux voix, ne permet aucun transfert entre deux personnages, car il y n'en a qu'un seul : Krapp. Il se lamente tout seul sur son passé. Cette solitude provoque une profonde tristesse dans le lecteur. *Pas moi* qui est censé être le monologue d'une bouche comprend encore un auditeur debout sur scène. Donc cette pièce conserve la dialectique du locuteur et de l'auditeur. C'est comme dans le théâtre qui nécessite un public (et encore des paroles, sinon c'est de la pantomime) pour être un vrai théâtre.

Oh les beaux jours, comme nous venons de le dire, est comme un monologue. Willie intervient vingt fois tout au long des deux actes, et il ne dit en tout que deux phrases successives qui sont souvent minimales, voire elliptiques. Mais sa seule présence, par contre, donne du sens aux paroles de Winnie, même s'il ne les entend pas (p. 26-27.) :

tu n'entends pas grand'chose, Willie, à Dieu ne plaise. (*Un temps.*) Des jours peut-être où tu n'entends rien. (*Un temps.*) Mais d'autres où tu réponds. (*Un temps.*) De sorte que je peux me dire à chaque moment, même lorsque tu ne réponds pas et n'entends peut-être rien, Winnie il est des moments où tu te fais entendre.

Cependant elle ne s'attache pas forcément à ce que Willie comprenne ce dont elle parle. Du point de vue de la compréhension, leur relation est semblable à celle de la pièce et du public. Les spectateurs, à part les plus avertis, n'arrivent pas à retracer toutes les citations ou les allusions de Winnie. Cependant c'est celles-ci qui constituent les points fixes dans ce qu'elle veut dire, parce qu'elles sont déjà écrites par quelqu'un. Mais comme Winnie ne sait les citer ni entièrement ni correctement, elles deviennent aussi floues que le reste de ses paroles.

⁷⁶ BECKETT, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 134.

L'un des poèmes de Beckett, comme s'il n'était écrit que pour Winnie, personnifie les mots et leur donne le rôle de tenir compagnie à une personne :

mots survivants
de la vie
encore un moment
tenez-lui compagnie⁷⁷

Ces « mots survivants » seraient-ils une *répercussion* d'un mot, depuis toujours sur les lèvres, de Théodor W. Adorno qui dit qu'il serait barbare d'écrire après Auschwitz ?

Winnie a deux grandes craintes : d'une part celle que Willie ne la quitte, et qu'elle ne se trouve seule à rester « les lèvres rentrées » (p. 34.), ou à « apprendre à parler toute seule » (p. 34.), et d'autre part c'est que « les mots [la] lâchent » (p. 30.). C'est-à-dire, qu'elle n'aura plus rien à dire. Dans le roman *L'Innommable*, le narrateur dit :

ce sont des mots, il n'y a que ça, il faut continuer, c'est tout ce que je sais, ils vont s'arrêter, je connais ça, je les sens qui me lâchent, ce sera le silence, un petit moment, un bon moment, ou ce sera le mien, celui qui dure, qui n'a pas duré, qui dure toujours, ce sera moi, il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire⁷⁸

donc lui aussi, il a des problèmes avec la parole, comme si l'existence de ces personnages consistait en l'activité de parler. Si Winnie ne parle pas et ne bouge pas parce qu'elle ne peut pas, elle ne peut plus rien faire sur scène tout comme si elle n'existait pas.

La parole est un composant inévitable du théâtre. Sans paroles, c'est de la pantomime. Chez Beckett, il y a par exemple *Acte sans paroles* (et *Acte sans paroles II*), mais la plupart des pièces sont avec paroles.

L'immobilité de Winnie met en relief non seulement ses paroles, mais ses gestes et sa mimique. Knowlson, le biographe de Beckett, écrit qu'il s'intéressait beaucoup au cinéma⁷⁹ ce qui à mon avis est dans une certaine mesure manifeste dans son théâtre. Ce travail a traité cette question de l'immobilité des

⁷⁷ BECKETT, Samuel, *Poems 1974*, 89 in : *Collected poems 1930–1978*, John Calder, London, 1984.

⁷⁸ BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, les Éditions de Minuit, 1953, p. 261-262.

⁷⁹ KNOWLSON, *Beckett*, p. 302.

personnages qui met en relief la mimique, les gestes. C'est tout comme le cinéma qui montre le visage ou d'autres détails au premier plan pour exprimer les sentiments⁸⁰. Ainsi le visage de Winnie sera remué par des menus changements, du sourire, de l'inquiétude, de l'indignation, etc. Aussi les grands gestes du théâtre sont devenus désormais démodés. Veronika Darida écrit dans un article que depuis le XVII^e siècle certains ouvrages français traitent la question de l'apparition des passions sur le visage⁸¹, et que pendant des siècles la mimique et les gestes expriment les sentiments⁸². Par contre, continue l'article, ces pratiques deviennent stériles vers la fin du XIX^e siècle. Selon Darida l'une des solutions à ce problème est celle de Beckett : mettre en scène la moindre de passions. Il n'y reste que l'étonnement, la passion la plus simple selon le classement de Le Brun⁸³. Là, nous ne sommes pas d'accord avec l'article de Darida parce qu'il y a plusieurs sentiments, pas seulement de l'étonnement, et de la passion, qui est originellement propre au théâtre, elle persiste encore dans le théâtre beckettien, même si elle est réduite, ou plutôt discrète, comme les allusions littéraires de Beckett dans ses textes.

Pour l'étonnement, ce qui pourrait vraiment frapper les personnages beckettien, mais ne le fait guère, c'est que leur monde fonctionne étrangement. C'est une sonnerie qui réveille les personnages et pareillement « ça sonne, pour le sommeil » (p. 42.). Le son dont la source est invisible et indéterminée est familier de l'œuvre beckettien. Le seul personnage d'*Acte sans paroles* est appelé des deux côtés de la scène par un sifflement, mais rien ne l'explique, le spectateur voit seulement l'homme se faire repousser chaque fois d'un côté au milieu du plateau.

La plupart des informations sont révélées par Winnie, ainsi, c'est elle qui expliquera le fonctionnement de ce monde. Le couple d'*Oh les beaux jours*, ne peut pas se déplacer, mais nous ne savons pas pourquoi. Et il paraît que cette situation n'a pas changé depuis bien longtemps : en voyant Willie qui a du mal à bouger et qu'il sort très lentement de son trou, Winnie lui adresse les mots suivants (p. 54.) :

Ah tu n'es plus le rampeur d'autrefois, pauvre chéri. (*Un temps.*) Plus le rampeur qui a conquis mon cœur.

⁸⁰ Le premier plan en tant que moyen pour exprimer les sentiments est mentionné dans l'ouvrage théorique de BALÁZS, Bela, *A látható ember. A film szelleme*, Budapest, Palatinus, 2005. p. 42. Beckett lisait de la théorie du cinéma, par exemple Arnheim : KNOWLSON, *Beckett*, p. 302.

⁸¹ DARIDA, Veronika, « Arcok olvasása », *Korunk*, 2012/9, p. 54.

⁸² *Ibid.*, p. 55. Ici notamment l'auteure évoque le *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot.

⁸³ *Ibid.*, pour Le Brun, p. 54., pour l'étonnement chez Beckett, p. 58.

La description de leur monde nécessite un nouveau vocabulaire, c'est pourquoi Beckett met un néologisme dans la bouche de Winnie. Dérivé du verbe *ramper*, c'est le substantif « rampeur » (p. 54.) qui n'est pas en usage. Winnie l'utilise sans doute pour qualifier Willie de séducteur qui rampe vers elle, vers le sommet du mamelon faisant ainsi allusion au passé, à leur jeunesse. Dans le même passage Winnie s'exclame : « Quelle malédiction, la mobilité ! » comme si c'était heureux et naturel de ne pas se déplacer, c'est juste l'inverse que nous pourrions penser. Il y a un seul moment dans la pièce où elle s'oppose à son immobilité, à sa captivité (p. 45.). C'est vers la fin de l'acte premier, mais avant l'histoire des « derniers humains » (p. 48-51.) que racontera Winnie. Elle s'adresse à Willie en disant que les « lois naturelles » (p. 41.) se sont peut-être modifiées, et elle se sent « sucé[e] » vers le ciel (p. 40.). Ensuite, son ombrelle, symbole de la dignité et de la protection⁸⁴, qu'elle tient dans la main presque tout le temps, prend feu « sans qu'on l'y mette » (p. 45.). Comme c'est de la chaleur, c'est une perte significative : il n'y a plus rien qui l'en protège. Après avoir fini de parler de la bizarre machinerie du feu et du temps, elle dit (p. 45.) :

Je parle de lorsque je n'étais pas encore prise – de cette façon – et avais mes jambes et l'usage de mes jambes, et pouvais me chercher un coin ombragé, comme toi, quand j'étais lasse du soleil, un coin ensoleillé quand j'étais lasse de l'ombre, comme toi, et ce sont tous des mots vides.

Le choix du mot « prise » indique clairement qu'elle vit son état comme une captivité cependant les mots liés à l'autre situation que nous pourrions appeler *liberté* lui semblent « vides ». Ce qui est vide est sûrement vide de sens comme si cette chose n'existait plus pour Winnie. La problématique de la signification revient au sein de cette même pièce mais aussi dans de nombreux écrits de Beckett. Ici, le couple déjà évoqué en discute, l'homme se demande si Winnie « fourrée jusqu'aux nénés – dans le pissenlit » (p. 50.) signifie quelque chose, ou non, et la femme répond en disant qu'elle se demande si Willie signifie quelque chose, dans notre interprétation si quelqu'un pouvait « avoir un sens » quelconque. Ces personnages traitent Winnie, qui fait pratiquement un avec son environnement⁸⁵, comme un objet, voire un objet d'art et se lamentent sur sa signification. *Fin de partie* donne un autre exemple du même problème : père et fils y méditent :

⁸⁴ CHEVALIER – GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Vol. 3, p. 317.

⁸⁵ MAGNY, Olivier, « Nulle part – Personne », 89, *Les critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Garnier, 1971.

HAMM	On n'est pas en train de... de... <i>signifier</i> quelques chose ?
CLOV	<i>Signifier ? Nous, signifier ! (Rire bref.)</i> Ah elle est bonne ! ⁸⁶

Ici, il est possible d'interpréter la notion de signification comme une réflexion au théâtre – à interpréter : s'il y a une signification, un sens qui apparaît en scène, ou non – puisque le mot sort directement de la bouche des personnages. Donc ils se demandent s'ils représentent quelque chose ou non, soit dans leur nature d'être humain ou dans leur fonction sur scène, c'est-à-dire si par exemple nous pouvons les considérer comme un symbole.

Dans le cas de Winnie, c'est plus complexe parce qu'elle-même, elle cite le dialogue dont elle était témoin, mais elle ne se réfère pas à l'être ou à l'absence de sa propre signification. Elle accepte les circonstances. Il paraît qu'elle et Willie sont dans un état de captivité ou plutôt d'exil dans un monde stérile. Ce monde ressemble à une sorte d'état d'après l'expulsion du Paradis, où dans la logique de Beckett au seul paradis qui doit être perdu pour devenir Paradis⁸⁷. Comme les personnages de Winnie et de Willie ne sont pas là, ils sont déjà censés l'évoquer, le bonheur, en essayant d'être heureux. Rien ne montre mieux leur volonté persévérante qu'à la fin de l'acte premier, où Willie fredonne la chanson avec Winnie, et à la fin de l'acte II, où il s'adresse enfin à elle. Et cela la rend si heureuse qu'elle recommencera à chanter. Cependant, il est difficile de croire au sérieux d'une chanson aussi légère que « L'Heure exquise », et nous ne pouvons pas nous passer de l'ironie éventuelle qu'implique le choix de cette valse. À la fin, la joie devient incertaine, elle ne se reflète plus sur leur visage (p. 77) :

Yeux à droite sur Willie, toujours à quatre pattes, le visage levé vers elle. Fin du sourire. Ils se regardent. Temps long.

Conclusion

Toutefois, l'histoire de Winnie et de Willie n'est pas finie, et elle ne le sera peut-être jamais, comme nous avons vu avec l'ombrelle le monde absurde dans les deux sens, concret *insensé* et étymologique, donc *sourd* ; *ab-surdus* dans la mesure où ils sont abandonnés et seuls dans ce monde. La présence de Willie donne du sens aux paroles de Winnie, elle ne parle pas « toute seule, c'est-à-dire dans le désert » (p. 27.), mais cela n'empêche pas que l'absence éventuelle de son compagnon prouvera la surdité de ce lieu.

⁸⁶ BECKETT, *Fin de partie*, Paris, les Éditions de Minuit, 1978, p. 49.

⁸⁷ Nous venons d'en parler à propos de la mémoire : BECKETT, *Proust*, p. 33.

Cet abandon, cette solitude sont peut-être intérieurs, c'est-à-dire, qu'ils se forment et dans l'âme, et dans le cerveau de l'Homme⁸⁸, ce qui expliquerait l'absence du monde extérieur, des références socio-culturelles directes qu'on trouve abondamment chez son contemporain, Ionesco, encore un bilingue. Le détachement excessif de la réalité tourne au profit de Beckett, et lui permet de devenir autonome, donc universel. Comme l'auteur parle de questions existentielles, son public le comprendra quasiment sans recherches préalables, et l'admirera encore plus une fois ses recherches faites. Pour paraphraser Boccace à propos de Dante⁸⁹ : son écriture est aussi entière qu'une rivière dans laquelle le petit agneau peut patauger et l'éléphant peut nager librement.

⁸⁸ Dans une émission de France Culture [<http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-rien-24-beckett-faire-du-rien-un-theatre-2012-11-27> – vers le 28^e minute], le philosophe et écrivain Bruno CLÉMENT présente son hypothèse que les pièces de Beckett peuvent avoir lieu à l'intérieur de la tête des personnages. Il évoque une représentation théâtrale, ayant lieu dans la vie de Beckett, de *Fin de partie* qui prend pour décor un crâne. Par ce qu'il justifie sa supposition, c'est que l'auteur ne s'est pas opposé à cette interprétation.

⁸⁹ BOCCACCIO, Giovanni, *Dante élete*, Budapest, Magyar Helikon, 1979, p. 39.

Bibliographie

- BALÁZS, Béla, *A látható ember. A film szelleme*, Budapest, Palatinus, 2005.
- la Bible, dans la traduction de Louis SEGOND, dans sa révision de 1910
[<http://www.bible-en-ligne.net/acceuil.php>]
- BOCCACCIO, Giovanni, *Dante élete*, Budapest, Magyar Helikon, 1979.
- BOILEAU, Nicolas, *Œuvres I, Satires, Le Lutrin*, Paris, Garnier Flammarion, 1969.
- CHEVALIER, Jean – GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, vol. 3–4., Paris, Ed. Seghers et Ed. Jupiter, 1974.
- GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- HUGO, Victor, *Les Feuilles d'automne. Les Chants du crépuscule*, Paris, Garnier Flammarion, 1970.
- MILTON, John, *Paradise Lost*, London, Penguin Books, 1996.
- MILTON, John, *Le paradis perdu*, trad. par René de CHATEAUBRIAND.
[www.ebooksgratuits.com]
- RONCARD, Pierre de, *Les Amours*, Livre Poche, Gallimard, 1964.
- SHAKESPEARE, William, *Cymbeline*. [<http://shakespeare.mit.edu/cymbeline/full.html>]
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*. [<http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html>]
- SHAKESPEARE, William, *Romeo and Juliet*. [http://shakespeare.mit.edu/romeo_juliet/full.html]
- SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette*, traduction d'extraits dans VIGNY, Alfred de, *Œuvres complètes*, Tome I, Poésie – Théâtre, Paris, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1986.
- VERLAINE, Paul, *Fêtes galantes. Romances sans paroles* précédé de *Poèmes saturniens*, Édition établie par Jacques BOREL, Gallimard, 1973.

WOLFE, Charles, *The poems of Charles Wolfe*. Introductory Memoir by C. Litten FALKINER, London, Sidgwick and Jackson Ltd., 1909. [<http://archive.org/details/cu31924013573039>]

WOOLF, Virginia, *Mrs. Dalloway*, London, Penguin Books, 1996.

Le Notre Père. [<http://oratoiredulouvre.fr/prier/Le-Notre-Pere.html>]

Œuvres de Beckett

BECKETT, Samuel, *Collected poems 1930–1978*, London, John Calder, 1984.

La dernière bande suivi de *Cendres*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

En attendant Godot, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.

Fin de partie, Paris, les Éditions de Minuit, 1978.

Happy Days, London, Boston, Faber and Faber, 1979.

Happy Days: Samuel Beckett's production notebook, Edited with an introduction and notes by James KNOWLSON, London, Boston, Faber and Faber, 1985.

L'Innommable, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953.

Krapp's Last Tape and *Embers*, London, Faber and Faber, 1968.

Oh les beaux jours suivi de *Pas moi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.

Proust, Traduit de l'anglais et présenté par Édith FOURNIER, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

Œuvres sur Samuel Beckett

- DARIDA, Veronika, « Arcok olvasása », *Korunk*, 2012/9, p. 54-59.
- HORVATH, Ágnes, « Beckett és a szószátyár semmittevők », *Anch'io son pittore – Hagyomány és ÚJÍTÁS*, habilitációs dolgozat, 2010, p. 69-76.
- HORVATH, Ágnes, « Nem én vagyok, akiből a szó árad: Beckett, Not I – Nem én – Pas moi », *Pannonhalmi Szemle*, 2009/2, p. 133-134.
- KNOWLSON, James, *Beckett*, Biographie traduite de l'anglais par Oristelle BONIS, Solin, Actes Sud, 1999.
- MAGNY, Olivier, « Nulle part – Personne », 89, *Les critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Garnier, 1971.
- MICHEL, François-Bernard, *Proust et Beckett. Deux corps éloquents*, Actes Sud, 2011.
- OUSTINOFF, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- SKUTTA, Franciska, « Bilingual Beckett », *Mítoszok bővületében. Ünnepi kötet Virágos Zsolt Kálmán születésnapjára*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012, p. 396-401.
- Émissions de radio: France Culture, le 27 novembre 2012, *Beckett, faire du rien un théâtre*: [<http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-rien-24-beckett-faire-du-rien-un-theatre-2012-11-27>]

Comment parler de l'indicible? – Trois étapes de la littérature de l'Holocauste

KATA GYURIS

L'Holocauste et son souvenir préoccupent l'esprit européen depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale, non seulement en tant qu'événement historique, mais également en tant qu'événement déclencheur d'une nouvelle période de la pensée humaine. Une grande partie de la littérature après la guerre se charge de comprendre et de faire comprendre ce qui est souvent nommé l'indicible et qui paraît toujours insaisissable. Les questions primordiales portent sur la possibilité de transmettre l'Holocauste lui-même et son héritage et, au niveau littéraire, sur les tactiques principales qui nous aident à donner un sens à cet enjeu entre mémoire et oubli.

D'où le titre, qui paraît comme lieu commun mais qui fait référence au paradoxe central de la littérature de l'Holocauste, à savoir qu'on le nomme indicible, et pourtant qu'on en parle. Cependant, le titre est également pertinent parce qu'on cherche toujours une manière définitive pour franchir les limites posées par cette rupture. En travaillant sur trois textes très éloignés, cet article veut montrer que malgré les contrastes temporels et génériques, le traitement du sujet et les problèmes principaux sont très similaires. Malgré tout, puisqu'il ne s'agit pas exclusivement de la perte et de la recherche d'une identité juive, l'article axera également sur un autre motif qui semble être central dans chaque œuvre examinée : celui de la langue. En s'appuyant sur la philosophie d'Emmanuel Lévinas, nous souhaitons montrer à la fin de l'article comment, d'un point de vue éthique, les représentations de l'Holocauste nous renvoient à une conclusion plutôt sombre de la part de l'auteur, mais potentiellement positive de la part du lecteur.

I. Repères théoriques

Peut-être l'un des théoriciens les plus importants qui ont enquêté sur les changements de l'époque (post)moderne est Jean-François Lyotard. Dans son

Rapport sur le savoir, il parle d'un glissement, le résultat à la fois de la reconstruction d'Europe dans les années 1950 et des évolutions technologiques¹. Il dit également que « Le vrai savoir [...] est toujours [...] incorporé au méta-récit d'un sujet qui en assure la légitimité. »² mais que dans cette transformation « [le] savoir ne reste pas intact »³. En conséquence, par la fragmentation du savoir (l'arrivée des récits individuels), on perd une partie essentielle et rassurante de notre vie, ce qu'on avait possédé avant des événements déclencheurs. Puisque c'est seulement un méta-récit qui peut garantir la légitimité non seulement de notre savoir mais de lui-même également, dans l'époque postmoderne, cette légitimité semble être perdue et on entre dans une période d'incrédulité envers tout qui vise à totaliser⁴. Cependant, dans un esprit Wittgensteinien, Lyotard propose que l'unité ne peut être restituée « que dans un jeu de langage »⁵, ce qui ainsi devient la méthode de la (re)légitimation, d'où le fait qu'une grande partie de la littérature d'après-guerre (y compris la littérature de l'Holocauste) est préoccupée par les différentes manières langagières d'expression.

En plaçant l'Holocauste parmi des événements les plus marquants du XX^e siècle et de l'époque postmoderne, il faut également tenir compte de son importance dans la mémoire collective. Prenant le terme de Pierre Nora, on peut assurément dire que non seulement Auschwitz, souvent lieu éponyme de l'Holocauste, mais également l'événement entier est un véritable *lieu de mémoire*. A tel point que selon le dicton fameux d'Adorno, écrire la poésie après Auschwitz est barbare. Plus tard, Kertész modifie cette phrase en disant « [...] qu'après Auschwitz on ne peut plus écrire la poésie que sur Auschwitz. »⁶

¹ LYOTARD, Jean-François, *Les problèmes du savoir dans les sociétés industrielles les plus développées*, Paris, Collection Dossiers, 1979, p. 5. Il s'agit d'une édition universitaire, l'édition officielle porte le titre *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*.

² *Ibid.*, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 6. Cf. *Une Connaissance inutile*, le deuxième tome de *Auschwitz et après* de Charlotte DELBO dans lequel elle parle d'une nouvelle connaissance apprise dans les camps nazis mais qui, en fait, ne conduit à rien.

⁴ Néanmoins, il y a des critiques, comme GRIERSON, qui souligne plusieurs fois que même si elles paraissent la préoccupation de nombreux théoriciens, la légitimité et la vérité ne sont pas les questions primordiales des récits de témoignage. (p. 2-3.)

⁵ LYOTARD, p. 47.

⁶ KERTÉSZ, Imre, *L'Holocauste comme culture*, trad. par Natalia ZAREMBA-HUZVAI et Charles ZAREMBA, Mayenne, Actes Sud, 2009. p. 54. La préoccupation de KERTESZ avec l'unique représentation de l'Holocauste comme littérature est encore une fois accentuée parce qu'il dit plus tard dans son livre que « le camp de concentration est imaginable exclusivement comme

Cela correspond au concept du devoir de mémoire, une nécessité morale et interminable de parler de ce qui reste incompréhensible et impénétrable pour la parole, un concept qui a été souligné sans arrêt depuis le dévoilement des horreurs des camps nazis.

Paul Ricœur appelle cette idée du devoir de mémoire qui « [...] est le devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi »⁷ tout simplement *la mémoire obligée*. C'est en effet ici que demeure le paradoxe de la mémoire et de l'oubli, évoqué dans le titre : si on se sent obligé de se souvenir, comment est-il possible que notre souvenir reste empêché ? Dans *Les abus de la mémoire*, Todorov nous rappelle que « [...] la mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli. Les deux termes qui forment contraste sont l'*effacement* (l'oubli) et la *conservation* ; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux. »⁸ Par conséquent, il semble que la notion de mémoire porte un paradoxe en elle-même, ce qui devient un double paradoxe quand on essaie de représenter les souvenirs de l'indicible.

Il semble, donc, que malgré de nombreux textes littéraires et scientifiques qui se vouent à non seulement placer mais à interpréter cet événement, un bon nombre de questions restent ouvertes. Par conséquent, on a sans cesse besoin de nouveaux commentaires pour donner sens à l'Holocauste d'un point de vue individuel et collectif également. Nous avons trouvé qu'une interprétation éthique, tel que Lévinas offert, peut effectivement servir comme pilier d'une analyse qui vise à décrire les processus et les possibilités de la compréhension de l'Holocauste.

Emmanuel Lévinas, philosophe français d'origine lituanienne, dont la famille a été victime de l'Holocauste, a consacré presque toute son œuvre à étudier la manière dont on se rapproche d'Autrui. Il est l'un des représentants le plus connu de ce qu'on nomme la critique éthique, ayant établi plusieurs systèmes de notre rapport avec Autrui. Cet article s'appuie sur son livre *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, paru en 1974, en mettant l'accent sur sa distinction entre le Dire et le Dit.

texte littéraire, non comme réalité. » (p. 152.) Peut-être, dans ce cas-là, on peut reformuler ces paroles en disant que la fictionnalité est indispensable pour comprendre et faire comprendre les horreurs vécues par des auteurs.

⁷ RICEUR, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 108.

⁸ TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 14.

Même s'il paraît extrêmement difficile de saisir ces notions (surtout le Dire), on peut quand même établir quelques points de départ à partir de la relation entre ces deux concepts. Tout d'abord, il faut souligner qu'il ne s'agit pas d'une dialectique du Bien et du Mal ou d'une dualité symétrique, en conséquence, on ne doit pas envisager la distinction entre le Dire et le Dit comme une dichotomie entre deux concepts opposés⁹. Un élément-clé dans la compréhension de ces deux idées est le langage où les deux résident finalement, en n'oubliant pas que le Dit n'est jamais l'équivalent parfait du langage lui-même mais aussi que le Dire ne représente pas non plus une sortie du langage¹⁰.

Ce langage, qui porte la possibilité du rapprochement avec Autrui est également la source de tous les changements. Ce n'est pas sans raison que Lévinas et beaucoup d'autres penseurs s'appuient sur cette notion mais il faut quand même accentuer que dans ce cadre et dans le présent article également, le mot « langage » est utilisé dans le sens plus large, y compris toutes formes de communication et toutes formes du rapport avec l'altérité de l'Autre.

Lévinas lui-même dit que « le Dit [...] se lève dans le Dire »¹¹ mais il établit également que « Le Dit n'est pas simplement signe ou expression d'un sens : il proclame et consacre ceci en tant que cela. »¹² Avec cette définition, il met l'accent sur la force créatrice du Dire en ne sapant pas l'importance du Dit, qui a quand même peut-être une nature plus inerte. Kenyeres accentue également que sans le Dit, le Dire ne pourrait pas exister non plus¹³. Cependant, quand Lévinas écrit que ce n'est que le Dit qui peut être transmis par le langage, il affirme encore une fois que l'expression linguistique est toujours une sorte de trahison en ce qui concerne le vrai sens, le sens prévu par le moi envers Autrui. Cela également présuppose que le langage statique n'est pas le seul moyen de transmettre le message. De plus, il écrit que « Le langage ne se réduit pas ainsi à un système de signes doublant les êtres et les relations [...] qui s'imposerait si le mot était Nom. Le langage serait plutôt excroissance du

⁹ KENYERES, Zoltán, « Kérdések az etikumról és az esztétikumról », *Korok, pályák, művek*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004, p. 38. Néanmoins, dans un système derridéen où on trouve des oppositions binaires et où on favorise toujours *un* concept des deux, on peut assurément dire que le terme favorisé ici est le Dire.

¹⁰ *Ibid.*, p. 38. Cela correspond à une autre observation de KENYERES : même si Lévinas souhaite sortir du *logos* de la pensée occidentale, il ne peut pas le faire puisqu'il n'existe ni d'autre système, ni d'autre langage.

¹¹ LÉVINAS, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Martinus Nijhoff, 1978. p. 78.

¹² *Ibid.*, p. 62.

¹³ KENYERES, p. 36.

verbe. »¹⁴ L'opposition nom-verbe peut être interprétée comme une opposition entre le Dit et le Dire, ce qui nous renvoie encore une fois à une opposition entre statique et dynamique, c'est-à-dire une opposition entre ce qui a déjà été dit et ce qui réside dans la force de la parole et garde cette force même après la mort des mots.

En donnant l'importance au verbe au lieu du nom, Lévinas affirme que c'est le caractère dynamique du langage qui est en fait lié au Dire. Même si le concept du Dire est difficile de saisir, Kenyeres atteste également que c'est le Dire qui incarne la possibilité d'accepter Autrui et l'impossibilité de nier son altérité¹⁵. En vue de cela, on peut affirmer que le Dire est cette partie du langage et de la communication qui peut remporter un vrai changement. Lévinas montre que « Dire c'est approcher le prochain »¹⁶ et que « le Dire découvre »¹⁷, ce qui renvoie à l'interprétation visée dans cet article, à savoir que le Dire peut et doit être expliqué comme un *geste* non seulement envers mais aussi venant d'Autrui.

C'est dans ce cadre éthique et langagier que nous analyseront les trois œuvres mentionnées dans l'introduction. Le but est de voir comment et dans quelle mesure ces trois œuvres peuvent transgresser la nature statique du Dit et se mouvoir vers la nature plutôt dynamique du Dire. Et, plus important encore, la question de la représentation et de la compréhension : en s'appuyant sur le système de Lévinas, peut-on aider à la réception et la vraie acceptation de l'expérience de l'Holocauste ?

II. Trois étapes de la littérature de l'Holocauste

A) Performativité et activité

Charlotte Delbo¹⁸ appartient à la première époque de la littérature de l'Holocauste non seulement dans un sens historique mais dans un sens personnel

¹⁴ LÉVINAS, p. 61.

¹⁵ KENYERES, p. 36. Il faut noter également que comme chez la plupart des critiques éthiques, il s'agit d'une philosophie prescriptive au lieu d'une philosophie descriptive. Par conséquent, on peut parler d'un *besoin* ou d'une *nécessité morale* d'approcher Autrui plutôt qu'un choix facultatif.

¹⁶ LÉVINAS, p. 81.

¹⁷ *Ibid.*, p. 83.

¹⁸ Pour l'audience hongroise, l'œuvre de Charlotte Delbo a été rendue célèbre par Anna MARCZISOVSZKY qui y consacre sa thèse doctorat. Dans l'un de ses articles, elle parle entre autres d'un effet de fragmentation au niveau textuel et générique, ce qui fait référence encore une fois à Lyotard. (« "És az a csodálatos, hogy állva maradunk..." : Charlotte Delbo *Aucun de nous ne reviendra* című könyvének elemzése », *Maamakim Holokauszt-tanulmányok : Holokauszt a világirodalomban*, 1. szám, 2005. szeptember, p. 32-49.)

également : elle est la seule des trois auteurs qui ne fait pas partie de la génération d'après, elle a réellement vécu et survécu les horreurs d'Auschwitz. Dans sa pièce de théâtre, *Ceux qui avaient choisi*, elle adopte un point de vue rétrospectif, c'est-à-dire, elle présente de petits morceaux de mémoire qu'elle possède toujours de l'Holocauste. Un motif très important ici est sa réticence à en parler qui va revenir également plusieurs fois dans le cas des deux autres œuvres.

Les deux protagonistes de la pièce représentent les deux côtés de la guerre et c'est en partie à cause de cela que leurs stratégies pour se souvenir et pour oublier sont différentes. Il s'agit d'une rencontre accidentelle entre Françoise, survivante d'Auschwitz et Werner, un Allemand qui est beaucoup tourmenté par son sentiment de culpabilité et son propre retrait pendant la guerre. La pièce donne une perspective double en présentant le côté de la victime et ses difficultés en évoquant ses souvenirs, mais en même temps elle montre le côté adverse également : comment est-il possible d'accepter au niveau individuel la responsabilité et la culpabilité collectives des Allemands ?

Charlotte Delbo avertit ses lecteurs et critiques de ne pas confronter son récit structuré avec sa *mémoire profonde*¹⁹. Elle distingue cette mémoire de la mémoire ordinaire qui est responsable de ses récits linéaires et de sa capacité de donner un texte compréhensible au lecteur. Par contre, dans sa mémoire profonde, l'Holocauste reste insaisissable, fragmentaire, et surtout impossible à représenter pour une audience qui ne l'a pas vécu²⁰.

Werner a passé des années de la guerre et les horreurs des camps nazis dans un détachement personnel et professionnel qui a été soit « involontaire » soit « réfléchi »²¹. Si son détachement était conscient, on peut parler d'une manipulation délibérée de la mémoire non pas par les autorités mais par un individu qui ne se sentait pas assez fort pour faire face aux événements. Néanmoins, la dimension temporelle de cet effacement reste assez limitée : même si Werner n'affrontait pas l'indicible parallèlement aux événements, il se sent obligé de

¹⁹ CULBERTSON, Roberta, « Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-Establishing the Self », *New Literary History*, vol 26, no 1, Narratives of Literature, the Arts, and Memory, 1995 (hiver), p. 170.

²⁰ Cf. *Maus* d'Art SPIEGELMAN. Ici, le protagoniste (Vladek), un rescapé d'Auschwitz donne aux lecteurs un récit fortement fragmentaire, d'une part à cause de son anglais fautif mais d'autre part à cause de sa propre incapacité de saisir l'Holocauste dans sa totalité.

²¹ DELBO, Charlotte, *Ceux qui avaient choisi*, Paris, Les provinciales, 2011, p. 62. Cette distinction invoque la fameuse notion dans *A la recherche du temps perdu*, la mémoire involontaire. Tout comme dans le cas de la motivation de Werner, on ne sait jamais quelles sont les facteurs derrière les petits resurgissements de la mémoire du narrateur.

les considérer après la guerre. Les différents types de mémoire s'entremêlent dans la pensée de Werner : d'une part, il ressent l'obligation profonde de se souvenir et de rappeler ce qui est arrivé à Auschwitz, d'autre part, sa précédente auto-manipulation l'en empêche. De même, la forme d'interaction entre Françoise et Werner, un dialogue théâtral, centré sur ces deux personnages excluant tous les éléments marginaux incite et en même temps empêche Françoise de parler du passé.

Quant à la différence de la mémoire profonde et la mémoire ordinaire, il semble que le genre de théâtre soit très adéquat pour représenter cette distinction subtile. Le deuxième tableau de l'acte premier est en effet une scène méta-théâtrale, ce qui rend la présentation de la dernière rencontre avec son mari, Paul, plus facile. Dans cette scène, Françoise prend le rôle non seulement de l'auteur mais aussi celui de la directrice. Elle montre un épisode important et tragique de sa vie d'un point de vue extérieur. Elle représente ce tableau d'une façon linéaire et structurée parce que cette sorte d'adaptation est plus facile et plus compréhensible pour l'audience. Par contre, ce qui se trouve dans sa mémoire profonde reste insaisissable et impossible à dire.

Selon l'analyse de Sidonie Smith, une théoricienne américaine, l'autobiographie n'est pas un récit narratif complet mais plutôt une performance du sujet autobiographique, *a fortiori* parce que le sujet autobiographique n'est jamais complet avant l'acte de narration. Il le devient précisément pendant cet acte²². Ainsi, l'identité non seulement narrative mais personnelle est plutôt créée que montrée pendant le processus de la performance. Cette performativité peut servir comme une stratégie pour échapper à la douleur ou pour se détacher de cette même douleur. Il est évident dans la citation suivante qu'il y a non seulement une narratrice-directrice qui adopte une attitude très autoréflexive mais aussi un mélange des temps : elle fait référence au futur en utilisant le passé, ce qui rend toute la scène encore plus dépendante de son propre détachement :

PAUL.- Tu serais bientôt libre de toute manière, la victoire est proche.
FRANÇOISE. –Pouvait-il seulement imaginer qu'il me faudrait encore passer par Auschwitz et Ravensbrück, attendre trois ans pour voir la victoire ? On croyait alors que les femmes n'avaient rien à craindre pour leur vie, on ne savait pas ce qu'était la déportation. Que Paul ne l'ait pas su m'a consolée souvent ensuite, quand j'étais au camp.²³

²² SMITH, Sidonie, « Performativity, Autobiographical Practice, Resistance », in *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, ed. Sidonie SMITH et Julia WATSON, University of Wisconsin Press, 1998. p. 108.

²³ DELBO, p. 41.

Une autre caractéristique curieuse est que ce petit monologue de Françoise est présenté comme un morceau d'une narration romancée et non pas comme un dialogue théâtral. Cela et le fait que Françoise devienne la directrice de cette scène signale également une stratégie pour (re)prendre le contrôle de sa vie. Cependant, parler de l'Holocauste reste toujours une tâche pénible qui implique véritablement une interaction entre la mémoire et l'oubli. Ce qui est finalement présenté comme texte littéraire est en fait un compromis entre effacement et conservation ; un compromis qui est acceptable à l'audience mais qui n'a pas forcément la profondeur de la vérité. Tout comme la mémoire et l'oubli, le bonheur et le malheur sont également inséparables :

FRANÇOISE. – Personne ne remplace personne.

WERNER. – Ne pouvez-vous oublier ?

FRANÇOISE. – Oublier le bonheur, non.

WERNER. – Le malheur.

FRANÇOISE. – Non plus. Ils sont attachés l'un à l'autre. On ne peut pas oublier tout un morceau de sa vie. On serait très malheureux si on le pouvait. Ce serait s'abolir, s'anéantir. Ce serait comme si on oubliait son nom.²⁴

C'est peut-être d'ici que vient l'obligation de se souvenir : en oubliant les horreurs des camps de concentration, les rescapés oublieraient leur identité qui a été profondément transformée par tout ce qu'ils ont vécu pendant l'Holocauste. En réponse à cette situation paradoxale, Françoise a reconstruit « un équilibre »²⁵, non seulement identitaire mais aussi mémorial, c'est-à-dire un équilibre entre effacement et conservation. Quant à son récit, cela implique qu'il existe une sorte d'harmonie entre l'histoire vécue et l'histoire présentée, tout en sachant que les possibilités de montrer et de transmettre sont également limitées.

Les littératures de témoignage essaient néanmoins de rapprocher ces deux concepts, notamment parce qu'elles partagent un sentiment très profond du devoir de se souvenir et de dire l'indicible. La lacune entre les conceptions différentes de la mémoire renvoie à une problématique ontologique et générique : quand on parle des possibilités littéraires de la représentation de l'Holocauste, il faut réfléchir non seulement sur notre position par rapport aux événements (c'est-à-dire nos souvenirs) mais aussi sur le choix du type de notre récit.

²⁴ *Ibid.*, p. 68.

²⁵ *Ibid.*, p. 69.

Le type d'écriture choisi par Delbo est particulièrement adéquat pour montrer le plus grand problème qui reste, à savoir qu'avant et après cette scène Werner et Françoise évitent de parler directement des horreurs de l'Holocauste pour des raisons différentes. Werner a profondément honte de ne pas avoir agi pendant la guerre et Françoise est traumatisée par ce qu'elle a vécu. Si on reprend le système de Lévinas, on peut voir que tandis que Werner ne *veut* pas transgresser le Dit, Françoise ne *peut* pas le transgresser parce que son audience (ici, Werner) n'est pas prête à l'aider. Elle l'essaie pourtant dans la scène avec Paul analysée au-dessus mais il semble que Werner ne la comprenne pas :

FRANÇOISE. – Pourquoi vous ai-je raconté cela ? Je ne l'ai jamais dit à personne. Je ne l'avais encore dit à personne, depuis vingt...depuis vingt ans. Vingt ans maintenant, déjà... Oh...

WERNER. (*doucement*) – Pour me punir. Pour vous venger.

FRANÇOISE. – Non. Parce qu'on raconte ses secrets aux inconnus, c'est plus facile. Me venger... hélas !

WERNER. – Vous pouvez vous venger sur moi. J'en serais encore heureux.²⁶

Il est très intéressant de voir la première réaction de Werner qui est une sorte d'auto-blâme projeté sur Françoise mais manifesté sous une forme de violence et d'un châtiment voulu, voire désiré, ce qu'elle ne souhaite pas du tout. Cela montre très bien qu'à la fin, Werner reste largement incapable de comprendre Françoise puisque qu'il est toujours préoccupé par sa propre misère concernant l'Holocauste. Leur conversation atteint son sommet quand elle adresse ces mots désespérés à Werner : « Faut-il que je vous demande pardon à mon tour ? [...] D'être revenue ? »²⁷, ce qui signale déjà qu'il n'y a jamais eu de vrai rapprochement entre ces deux personnages et qu'ils n'ont pas réussi à transgresser le texte statique de la pièce.

En conséquence, on peut tirer la conclusion que dans *Ceux qui avaient choisi*, on n'entre pas dans le Dire et on n'arrive pas à ce que nous avons désigné comme « un vrai geste » envers Autrui. Cela est encore plus renforcé par la façon dont Werner parle de sa femme, Hilde, qui a péri pendant la guerre, tout comme le mari de Françoise : « Mais je ne sais pas parler d'elle. Elle m'échappe. Son souvenir est proche et pourtant il me semble qu'elle n'est que

²⁶ *Ibid.*, p. 47.

²⁷ *Ibid.*, p. 53.

cela, un souvenir. [...] Je me demande si je l'ai connue ou si je l'ai imaginée. »²⁸ Cette esthétisation de la femme morte suggère le manque de l'impératif intérieur de s'ouvrir à Autrui, ce qui empêche davantage l'entrée dans le Dire.

B) *L'esthétique du manque*

Georges Perec, qui appartient déjà à ce qu'on nomme la génération d'après, est né en 1936 dans une famille juive récemment immigrée de Pologne en France. Perec a été rendu orphelin par la guerre, ce qui déjà marque le premier manque important de sa vie. De la même façon, son roman autobiographique, *W ou le souvenir d'enfance*, paru en 1975 est plein d'énigmes du passé qui apparaissent soit comme des épisodes elliptiques de l'enfance de l'auteur, soit comme des intervalles mystérieux décrivant le pays dystopique de W. W est composé de deux récits qui paraissent à première vue bien séparés, l'un racontant sa vie et l'autre racontant les coutumes d'une île isolée, qui s'appelle W où la vie est centrée autour d'un idéal Olympique de la compétition athlétique. Les deux récits se suivent l'un l'autre dans les chapitres alternants, ce qui est clairement mis en valeur par des typographies différentes.

Le manque non seulement de ses parents (en particulier, sa mère) mais également de son héritage juif jouent, par conséquent, un rôle très important dans la construction de ce roman. Les épisodes elliptiques constituent en fin de compte une esthétique entière du manque, exprimée précisément par l'écriture²⁹. Tout comme dans le cas de Charlotte Delbo, ce motif reste sur la question d'activité : en écrivant, Perec essaie de regagner au moins une partie de son activité en tant que sujet, ce qu'il ne possède pas au début de l'histoire : « Je fus témoin, et non acteur. Je ne suis pas le héros de mon histoire. »³⁰ Quand même, il faut garder toujours en esprit l'enjeu entre les lacunes (les vraies absences) et les ellipses (les omissions conçues) créées par Perec lui-même.

Les ellipses insérées par l'auteur se manifestent tout d'abord par des techniques typographiques. Tandis que les parties autobiographiques sont imprimées en fontes normales, les parties qui discutent W sont imprimées en italiques, ce qui désigne dès le début une différence vive. De la même façon, les noms propres de personnes et de lieux sont souvent exprimés seulement avec la lettre initiale et des points de suspension. Cette ellipse initiale commence tout au début avec la dédicace, qui est tout simplement « pour E ». On ne peut pas

²⁸ *Ibid.*, p. 49.

²⁹ BÉNABOU, Marcel, « From Jewishness to the Aesthetics of Lack » trad. par Brian J. REILLY, *Yale French Studies*, vol 105, Pereckonings: Reading Georges Perec, 2004, p. 27.

³⁰ PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël. 1975, p. 14.

être sûr si cette lettre solitaire fasse référence à Esther, la tante de Perec, qui l'a élevé après la mort de ses parents, ou qu'il s'agisse d'une dédicace intertextuelle, qui fait référence à l'un des romans précédents de Perec³¹. Ce roman, *La Disparition*, publié en 1969, est un roman qui a été écrit sans l'usage de la lettre « e », la voyelle la plus fréquente dans la langue française. De tels jeux avec des contraintes, dans ce cas-là des manques, sont en fait très caractéristiques chez le groupe *Oulipo* (*Ouvroir de littérature potentielle*), un groupe d'écrivains français, surtout intéressés par des exercices linguistiques qui contraignent l'écriture mais qui mènent à des résultats exemplaires en même temps. Pour Perec, dépasser ces contraintes était une manière de lutter à la fois contre les trous de sa mémoire et les trous de l'Histoire : en créant des ellipses dans son autobiographie, il assume une activité qu'il n'a jamais possédée dans sa vie à cause du manque de ses parents et d'un manque identitaire qu'il définit comme un manque de Judéité.

Lejeune souligne également comment les appareils typographiques attirent l'attention sur une rupture très violente entre les deux récits³² : l'un qui raconte la vie de Perec et qui est fortement fragmentaire et l'autre qui parle de W et qui paraît très cohérent. De plus, il semble que Perec essaie de regagner le contrôle sur cette lacune inconquérable par des jeux de mots également :

Le nom de ma famille est Peretz. Il se trouve dans la Bible. En hébreu, cela veut dire « trou », en russe « poivre », en hongrois (à Budapest plus précisément), c'est ainsi que l'on désigne ce que nous appelons « Bretzel » (« Bretzel » n'est d'ailleurs rien d'autre qu'un diminutif (Beretzele) de Beretz, et Beretz, comme Baruk ou Barek, est forgé sur la même racine que Peretz – en arabe, sinon en hébreu, B et P sont une seule et même lettre).³³

En faisant une analyse profonde de son propre nom, Perec découvre qu'il est non seulement lié à cette idée du manque d'une manière troublante mais il découvre également qu'il n'existe pas une identité singulière et unifiée derrière son nom de famille. Il semble, par conséquent, que la représentation elliptique de sa vie masque les vraies lacunes (le manque de souvenirs d'enfance et le manque de l'identité juive) et les ellipses d'auteur ne sont que de manières pour atténuer ce manque douloureux. Par analogie, le contrôle que Perec

³¹ SIRVENT, Michel, *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2007. p. 135.

³² LEJEUNE, Philippe, *La mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991. p. 63.

³³ PEREC, p. 56.

semble exercer sur sa propre autobiographie n'est en fait qu'une ruse pour le lecteur pour lui faire croire qu'il s'agit d'ellipses, quand, en fait, il s'agit de manques véritables.

Cependant, il n'est pas tout à fait évident d'appeler *W* une autobiographie simple car il y a un bon nombre de limitations concernant le genre de cette œuvre. Lejeune souligne encore une fois que par opposition aux autobiographies traditionnelles, Perec ne s'efforce pas d'éliminer tous les épisodes incertains de sa vie, de plus, il n'essaie pas de convaincre ses lecteurs de la vérité de son récit non plus³⁴. Par contre, il adopte un point de vue critique envers sa propre mémoire, en s'interrogeant sans cesse sur la validité de sa propre écriture. C'est pour cette raison que Lejeune appelle *W* une autobiographie critique³⁵.

De plus, l'observation de Paul de Man concernant la nature de l'autobiographie est très adéquate ici également. Il soutient que « l'intérêt d'autobiographie n'est pas, donc, de révéler une connaissance fiable de soi [...] mais de démontrer d'une façon frappante que la totalisation et la clôture sont impossibles » et de montrer que les écrivains d'autobiographie sont « obsédés par un besoin de se bouger de la cognition à la résolution. »³⁶. De la même façon, les premiers lignes de l'œuvre déjà établissent un sentiment du manque, ce qui rend tout le roman épisodique et fragmentaire.

Perec commence la partie autobiographique de son roman avec ces mots : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance »³⁷ et continue en créant un lien entre l'Histoire et son histoire personnelle :

Cette absence m'a longtemps rassuré : sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles sinon précisément de mon histoire, de mon histoire vécue, de mon histoire réelle [...] une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps. A treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait « *W* » et qu'elle était d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins *une* histoire de mon enfance.³⁸

³⁴ LEJEUNE, p. 74.

³⁵ *Ibid.*, p. 75.

³⁶ DE MAN, Paul, « Autobiography as Defacement », *MLN*, vol 94, no 5, Comparative Literature, 1979, p. 922.

³⁷ PEREC, p. 17.

³⁸ *Ibid.*, p. 17. C'est de la même absence que parle Lyotard en tant que désintégration des méta-récits.

Puisque l'auteur a été marqué profondément par l'Holocauste, ce traumatisme collectif, son roman appartient à une tradition plus grande, celle qui cherche l'identité en quelque sorte perdue définitivement dans les camps de concentration. Il n'est pas étonnant que dans la citation ci-dessus, l'Histoire constitue un substitut non seulement sémantique mais réel dans l'histoire personnelle de l'auteur. C'est quand son enfance est entièrement remplacée par la guerre et les camps que l'équation devient complète.

Cependant, cette lacune n'est pas restreinte au niveau collectif : le récit prend une tournure plus personnelle quand Perec écrit « Ma mère n'a pas de tombe. »³⁹ Cette phrase simple et courte est dominée par le manque profond de la mère, ce qui semble être le manque le plus important dans la vie de l'auteur. Le père de Perec est mort pendant la guerre quand Perec était encore assez jeune mais sa mère, qui était probablement morte dans l'un des camps de concentration n'a été finalement déclarée morte qu'en 1958. Cette phrase courte, donc, masque le manque par excellence, non seulement par sa brièveté mais par celle qui est derrière ces six mots.

Ce mouvement vers la sphère intime signale déjà qu'il ne s'agit pas simplement d'une technique au niveau du langage et du genre, mais plutôt d'une absence tout à fait réelle dans la vie personnelle de l'auteur. Cela soutient notre thèse mentionnée au-dessus, à savoir que les ellipses autoriales sont en fait des masques très élaborés de vraies lacunes. Tous ces épisodes et la fragmentation générique de *W* montrent une véritable esthétique du manque, ce qui est à la fois très auto-réflexif mais dans une certaine mesure, solipsiste également.

C'est précisément ce solipsisme et cette forte esthétisation qui va empêcher la transgression vers le Dire. *W ou le souvenir d'enfance* met l'accent sur un enjeu très consciemment et élaborément construit entre mémoire et oubli, tout comme dans la pièce de Charlotte Delbo. Il semble que cette préoccupation avec le langage inhibe le vrai rapprochement d'Autrui : même s'il s'agit principalement du langage, que Lévinas nomme l'outil essentiel de ce rapprochement, les enjeux langagiers de Perec n'existent qu'au niveau du langage, c'est-à-dire au niveau figé, voire statique. Puisque le langage n'est utilisé que comme tactique ou comme jeu, il reste dans le domaine du Dit. Cependant, cela ne doit pas être interprété comme quelque chose de négatif, mais du point de vue de l'ouverture vers Autrui, la limitation du langage peut signaler l'impossibilité de faire le geste nécessaire envers l'Autre, et de plus, l'impossibilité d'une ouverture provenant d'Autrui.

³⁹ *Ibid.*, p. 62.

C) *Auto-guérison par l'écriture*

Il semble, donc, qu'en vue de la tradition riche et prolifique de la littérature de l'Holocauste, ou bien la littérature de la génération d'après, trois motifs se manifestent comme motifs primordiaux de ce type de littérature. *L'activité* comme nous avons vu dans le cas de Delbo et de Perec est établie comme élément manquant dans la vie des auteurs ; le *silence* ou l'impossibilité de parler est en fait une séquelle de ce manque, ce qui nous permet de dire que *l'absence* en tant que figure poétique et dans ce cas-là, personnelle, est finalement le thème gouvernant de ces œuvres.

Nous avons également établi que dans les œuvres de Perec et de Delbo, il y a davantage un élément qui manque et dont l'absence empêche l'entrée dans le Dire, ce qui rendrait possible la vraie compréhension de l'expérience constituée par l'Holocauste. Par contre, *Un Secret* de Philippe Grimbert, étant un roman très autoréflexif, possède cet élément. Ce livre raconte le passé caché de la famille de l'auteur : jusqu'à son adolescence, l'auteur-narrateur n'a que des histoires fragmentaires tirées de ses parents. Il ne sait rien de son héritage juif, et par conséquent, il doit faire face à la tâche pénible de reconstituer sa propre histoire – avec une minuscule – et d'utiliser ce livre comme une sorte d'auto-guérison. D'autant plus, puisque Grimbert est psychanalyste, et c'est son savoir psychanalytique qui lui permet de construire son livre d'une façon très consciente et efficace pour le lectorat.

Le geste nécessaire pour transgresser le Dit dont nous avons parlé à propos de Lévinas se produit quand l'auteur construit un passé dans lequel il n'est plus le protagoniste principal de l'action. Il invente une nouvelle histoire personnelle, en réécrivant son histoire vraie dans laquelle il aurait une sorte d'activité, précisément parce qu'il s'agit de sa propre histoire. C'est à l'aide d'une vieille amie de la famille, Louise, qu'il découvre la vérité derrière l'histoire créée par ses parents. On se rend compte que les parents du protagoniste, Maxime et Tania, étaient en fait belle-sœur et beau-frère avant la guerre, et c'est à cause de la mort de leurs époux qu'ils se sont mariés. De plus, Maxime avait un fils (la genèse du narrateur en quelque sorte) avec sa première femme qu'il a également perdue pendant la guerre. Ainsi, on trouve, au centre du roman, un paradoxe moral qui semble inconciliable : c'est en fait grâce à l'Holocauste et la mort de la (vraie) femme et le (vrai) fils de son père que l'auteur existe.

Ce moment de vérité ultime met en question la validité de l'histoire personnelle de l'auteur et c'est en fait le problème que le protagoniste essaie de résoudre de plusieurs façons, tout d'abord par son geste de conférer à quelqu'un

d'autre le pouvoir d'agir : il invente un frère qui incarne tout ce que le narrateur n'est pas. Ce geste fait référence au paradoxe central du roman qui se manifeste même dans les premiers mots: « Fils unique, j'ai longtemps eu un frère. »⁴⁰ Et cela, puisque le jeune auteur est plein d'incertitude par rapport à son corps – fils d'athlètes, il est maigre et faible – et par cela, à son existence également. La remise du pouvoir s'accomplit dans le geste ultime d'effacement quand il dit que « Je m'étais créé un frère derrière lequel j'allais m'effacer, un frère qui allait peser sur moi, de tout son poids. »⁴¹

Tout comme dans le cas de Delbo et dans celui de Perec, ce geste peut être interprété comme une stratégie pour compenser le manque que le protagoniste ressent depuis le début de sa vie. En cela, *Un Secret* est très similaire à *W* de Perec, la seule différence, mais essentielle, étant que tandis que dans le dernier, l'effacement est en partie une stratégie, dans le roman de Grimbert il y a un vrai geste d'effacement. On voit ce même geste dans le changement de nom, ce qui fait référence encore une fois au roman de Perec :

Un « m » pour un « n », un « t » pour un « g », deux infimes modifications. Mais « aime » avait recouvert « haine », dépossédé du « j'ai » j'obéissais désormais à l'impératif du « tais ». Butant sans cesse contre le mur douloureux dont s'étaient entourés mes parents, je les aimais trop pour tenter d'en franchir les limites, pour écarter les lèvres de cette plaie. J'étais décidé à ne rien savoir.⁴²

Sa préoccupation concernant la signification de son nom de famille est importante pour deux raisons : tout d'abord, cela donne un sens à son identité (ce qui est absente ici dès le début) ; de plus, il donne un sens à son appartenance. Mais la découverte de l'origine du nom de la famille Grimbert n'aide pas le protagoniste puisque au lieu d'une identité manquante, le protagoniste découvre une identité manipulée.

Le jeu de mots avec « aime » et « haine » ressemble encore une fois à la stratégie de Perec mais il est utilisé ici pour préfigurer un contraste profond entre la notion de propriété et la notion de silence qui semblent s'opposer dans ce cas-là. Il y a une frontière à dépasser entre aimer et haïr qui se manifeste entre le désir de posséder et l'impératif de se taire. Ce silence est un autre motif primordial de la littérature de l'Holocauste, et ici apparaît comme un geste

⁴⁰ GRIMBERT, Philippe, *Un Secret*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2004, p. 11.

⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

⁴² *Ibid.*, p. 17.

d'amour filial, voire plus qu'un geste puisqu'il s'agit d'un véritable impératif de se taire⁴³.

C'est précisément le silence d'abord des parents et puis le silence choisi du protagoniste qui règne sur la vie de la famille Grimbart. Ce silence est une manifestation non seulement de l'absence dans l'histoire de la famille mais dans l'Histoire également. Il semble, d'abord, que tout comme chez Perec, il s'agit d'un manque irrémédiable, pas nécessairement à cause de l'énormité de cette absence mais peut-être à cause du refus total d'en parler.

Ce refus, ou plus précisément l'écrasement de ce refus, donne une dimension dynamique à l'univers du roman au sens où le rapport statique et silencieux parmi les membres de famille se transforme en un geste d'ouverture qui conduit vers un véritable dévoilement. Après avoir appris tous les détails de la mort de la femme et le fils de son père, le protagoniste décide de tout dévoiler devant son père :

Surmontant ma crainte de le blesser je lui ai livré tout ce que j'avais appris [...] Je l'ai senti se raidir, serrer ses mains sur ses genoux. J'ai vu blanchir ses jointures mais, décidé à poursuivre, je lui ai donné le numéro du convoi, la date du départ de sa femme et de son fils pour Auschwitz, celle de leur mort. [...] et [j'ai] demandé à ma mère de nous rejoindre. Et j'ai tout répété, afin qu'elle sache, elle aussi. [...] je venais de délivrer mon père de son secret.⁴⁴

Le caractère dynamique se montre dans le fait qu'au lieu de donner une transcription complète de sa découverte, le narrateur choisit de présenter le côté de ceux qui gardaient le secret. Ce n'est pas le déroulement exact de la déportation ou le destin définitif de ses proches mais l'anéantissement du silence qui domine cette scène. De plus, le désir profond de savoir et de faire savoir est égal à l'acte de délivrement, ce qui se complète finalement quand le narrateur décide de tout révéler.

Ce geste d'approcher Autrui avec l'intention de parler franchement et de délivrer un énorme secret surmonte le Dit puisqu'il surmonte les limitations du langage. De plus, cet acte de Dire s'accomplit à la fin du roman, et reçoit une double tournure : « Des années après que mon frère avait déserté ma chambre, [...] j'offrais enfin à Simon la sépulture à laquelle il n'avait jamais eu

⁴³ Cet impératif fait écho à la directive de la critique éthique (et avec cela, à la philosophie de Lévinas également) où on peut également trouver beaucoup plus qu'une description des manières du rapprochement avec Autrui : il y a toujours non seulement une analyse de ces manières mais aussi un fort impératif pour vraiment se rapprocher d'Autrui.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 172-173.

droit. [...] Ce livre serait sa tombe. »⁴⁵ Il s'agit encore une fois, donc, du geste de donner une histoire et un lieu de mémoire pour ceux qui n'en ont pas. C'est à la fois le geste de donner une voix à ceux qui n'en ont pas et un geste de s'ouvrir vers la compréhension de l'expérience de l'Autre tout en admettant qu'on ne peut pas entièrement comprendre. Ce geste devient très explicite quand le narrateur offre ce livre comme sépulture pour Simon, son frère. Malgré tout, la fugacité et même l'incertitude de ce geste est montrée par l'utilisation du conditionnel « serait », ce qui nous rapproche encore une fois de l'idée de Lévinas, selon laquelle ce n'est que dans le Dire qu'on peut véritablement se rapprocher d'Autrui. En conséquence, il semble que par l'abandon de la quête pour les solutions décisives (comme l'activité définitive ou la préoccupation avec le manque) *Un Secret* peut être interprété comme un véritable geste en route pour connaître et comprendre l'Autre et son expérience.

Pour conclure, on peut dire que les trois œuvres analysées dans cet article montrent une tentative similaire de saisir et de transmettre l'expérience de l'Holocauste pour ceux qui ne l'ont pas vécu, et dans une certaine mesure, elles utilisent les mêmes tactiques pour le représenter, voire montrer qu'une telle représentation est souvent impossible. Il semble que les trois auteurs s'évertuent principalement à (re)devenir acteur de leur propre vie après ce traumatisme historique et personnel en s'appuyant sur le motif du manque et du silence. Cependant, puisque les œuvres sont écrites des genres différents par des auteurs très éloignés les uns des autres, on peut tirer des conclusions différentes : tandis que Delbo et Perec restent largement incapables de faire comprendre leur expérience, l'éloignement historique de Grimberty et le geste par lequel il crée une histoire *pour* ceux qui n'en ont pas peut être interprété comme la synthèse des deux auteurs précédents, et par conséquent, un vrai *geste* de Dire, c'est-à-dire un commencement de vraie compréhension. Ainsi, d'un point de vue éthique, il semble qu'il reste impossible de saisir et de faire comprendre l'Holocauste par les auteurs-rescapés ; c'est plutôt en tant que lecteur qu'on peut tenter d'entrer dans le Dire ; et ce *geste* du lecteur – tel qu'est Grimberty lui-même – consiste tout d'abord à admettre les limites de compréhension.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 185.

Bibliographie

- BÉNABOU, Marcel, « From Jewishness to the Aesthetics of Lack » trad. par Brian J. REILLY, *Yale French Studies*, vol 105, Pereckonings: Reading Georges Perec, 2004, p. 20-35.
- CULBERTSON, Roberta, « Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-Establishing the Self » *New Literary History*, vol 26, no 1, Narratives of Literature, the Arts, and Memory, 1995 (hiver), p. 169-195.
- DELBO, Charlotte, *Ceux qui avaient choisi*, Paris, Les provinciales, 2011
- DE MAN, Paul, « Autobiography as Defacement », *MLN*, vol 94, no 5, Comparative Literature, 1979, p. 919-930.
- GRIERSON, Karla, « Pour une épistémologie du "témoignage" », Univ. Toulouse II, Colloque Univ. Paris III, *Littérature, Fiction, Témoignage, Vérité*, 14-15 mai 2004.
- GRIMBERT, Philippe, *Un Secret*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2004.
- KENYERES, Zoltán, « Kérdések az etikumról és az esztétikumról », *Korok, pályák, művek*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004, p. 22-41.
- KERTÉSZ, Imre, *L'Holocauste comme culture*, trad. par Natalia ZAREMBA-HUZSVAI et Charles ZAREMBA, Mayenne, Actes Sud, 2009.
- LEJEUNE, Philippe, *La mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Martinus Nijhoff, 1978.
- LYOTARD, Jean-François, *Les problèmes du savoir dans les sociétés industrielles les plus développées*, Paris, Collection Dossiers, 1979.
- PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël. 1975
- RICÉUR, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- SIRVENT, Michel, *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2007.

SMITH, Sidonie, « Performativity, Autobiographical Practice, Resistance », in *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, ed. Sidonie SMITH et Julia WATSON, University of Wisconsin Press, 1998. p. 108-115.

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.

Les auteurs de l'anthologie

Kata GYURIS :

Kata Gyuris, née en 1989, est actuellement en dernière année de master en langue et littérature anglaises à l'Université Eötvös Loránd mais elle est également licenciée de langue et littérature françaises. Elle est membre du Collegium Eötvös József depuis 2007. Son domaine d'intérêt et de recherche concerne les questions d'identité et de métissage dans les littératures postcoloniales anglophones et francophones. Dans le cadre de cette présente anthologie, elle entame la recherche d'un autre type de métissage : l'identité en péril après l'Holocauste.

Nanetta LŐRINCZ :

Nanetta Lőrincz est née le 13 juillet 1992 à Zalaegerszeg. Elle a fréquenté le lycée Zrínyi Miklós de Zalaegerszeg où elle a passé le baccalauréat en 2010. À partir de 2010, elle fait des études d'anglais et de français à l'Université Eötvös Loránd de Budapest. Depuis 2010, elle est également étudiante du Collegium Eötvös József en tant que membre de l'Atelier d'Études Anglo-Américaines et de l'Atelier Aurélien Sauvageot d'Études Françaises. Elle a passé le deuxième semestre de l'année scolaire 2011/2012 à l'École normale supérieure dans le cadre du programme Erasmus. Actuellement, elle a pour l'objectif de finir sa licence et de se préparer pour l'examen d'entrée au master d'enseignement.

Éva MÁRKOS :

Éva Márkos, née en 1992 à Budapest a achevé ses études secondaires au Lycée Dobó Katalin à Esztergom. Étudiante au Département d'Études françaises à l'Université Eötvös Loránd de Budapest, elle passe actuellement un semestre Erasmus à l'Université Paris Diderot. Dans le cadre du Colloque de l'Atelier Sauvageot du Collegium Eötvös József en 2012, elle a traité le sujet des ambivalences de la motivation psychologique d'Auguste dans *Cinna* de Corneille. Dans le présent travail elle se concentre également sur une question de motivation et de conscience, à savoir celle de la solitude de Jean-Jacques Rousseau, fondateur du genre autobiographique.

Virág MÁRKUS :

Virág Márkus est étudiante en Master 2 en langue, littérature et civilisation françaises avec majeur littérature à l'Université Eötvös Loránd de Budapest. Interne au Collegium Eötvös József depuis la rentrée 2011, ses recherches portent sur les ambivalences de la figure de la femme et de l'amour charnel dans différentes époques. Vu qu'un de ses principaux centres d'intérêt est la traduction littéraire, elle participe chaque année à l'atelier de traduction des textes dramatiques des auteurs francophones contemporains (séances animées par Mme Ágnes Horváth) et contribue au travail du Cercle Manekine du Collegium Eötvös. Parallèlement à ses études de lettres françaises elle a complété un cursus « mineur » en lettres estoniennes dans le cadre duquel elle est allée pour un semestre à l'Université de Tartu, Estonie en 2009-2010. Elle suit des cours divers de littérature germanophone tout au long de ses années universitaires. La dernière étape de ses escapades germaniques était une intervention au séminaire de l'Equipe Celan à l'École normale supérieure de Paris où elle a passé le 1^{er} semestre de l'année académique 2012/2013, comme pensionnaire étrangère. Elle est également rattachée à l'Institut Estonien de Budapest où elle travaille en gestion culturelle. Elle publie régulièrement ses traductions littéraires de l'Estonien.

Tibor POLGÁR :

Polgár Tibor a commencé ses études supérieures à l'Université Eötvös Loránd en 2007, en optant pour la formation Langue et littérature françaises. Depuis il participe au travail de l'Atelier Sauvageot au Collegium Eötvös József. En 2011, il entame son master dans le même domaine, puis, un an plus tard, à cause de son intérêt particulier pour l'enseignement, il commence parallèlement la formation de professeur de français et de hongrois. D'où son terrain de recherche, à savoir la pédagogie ainsi que les relations entre des cultures et leur transmission.

Zsófia SZATMÁRI :

Zsófia Szatmári est née à Budapest en 1990. Elle parle hongrois, français et anglais. Elle est étudiante à l'Université Eötvös Loránd en lettres françaises et esthétique du cinéma depuis 2009. Elle est membre de l'Atelier Sauvageot depuis 2010 et elle a passé deux semestres à l'Université Paris Diderot dans le cadre de l'échange Erasmus. Ses centres d'intérêt sont la littérature, la poésie du XIX^e siècle surtout Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud et Victor Hugo, le théâtre de Samuel Beckett, la prose de Boris Vian et l'œuvre d'Albert Camus ;

en cinéma, la modernité européenne surtout Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini et Robert Bresson, les cinémas hongrois et français contemporain.

Eszter SZÍVÓS :

Eszter Szívós est née à Budapest en 1990. Elle a commencé ses études universitaires en 2009, elle est maintenant en dernière année de licence en psychologie et également en langue et civilisation françaises avec des mineures en philosophie et en mathématiques à l'Université Eötvös Loránd. Depuis 2010, elle est membre des Ateliers d'Études Françaises (Sauvageot) et de Philosophie du Collegium Eötvös József. Ses publications précédentes et ses recherches en cours ont pour thème des problématiques qui permettent la transition entre ses domaines d'études : la notion d'identité de John Locke, le concept d'intuition de Henri Poincaré, les connexions entre l'œuvre dramatique et philosophique de Jean-Paul Sartre.

Brigitta VARGYAS :

Après des études de lettres et linguistiques françaises et allemandes à l'Université ELTE de Budapest et une année de volontariat en France, Brigitta Vargyas est aujourd'hui professeur de français au sein du Collegium Eötvös József et doctorante en lettres à ELTE. Son domaine de recherche concerne les récits de rêves et d'autres états seconds dans la littérature médiévale. À part la littérature et le Moyen Âge, elle s'intéresse vivement à la musique baroque et prend un grand plaisir à jouer du violoncelle.

Imprimé en Hongrie par Komáromi Nyomda és Kiadó Kft.
Directeur : Kovács Jánosné