

**ROCZNIK**  
**ROCZNIK**  
**ROCZNIK**  
**ROCZNIK**  
**ROCZNIK**  
**ROCZNIK**

**NAUKOWO-DYDAKTYCZNY**

188

**ETUDES**  
**ROMANES**



**Prace Romanistyczne**  
**V**  
**Études Romanes**

**Rocznik  
Naukowo-Dydaktyczny  
Zeszyt 188**

**Annales de l'École Normale Supérieure  
Fascicule 188**

**Prace Romanistyczne**  
**V**  
**Etudes Romanes**

redigées par  
Regina Lubas-Bartoszyńska et Leszek Bednarczuk

Kraków 1997  
Wydawnictwo Naukowe WSP

**Recenzenci:**

Prof. dr hab. Aleksander Ablańowicz

Prof. dr hab. Wiesław Banyś

Doc. dr hab. Regina Franczakowa

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1997

ISSN 0239-6556  
ISBN 83-86841-74-5

Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków ul. Karmelicka 41  
zam. 54/97

Ryszard Siwek

*L'Ecole Normale Supérieure de Cracovie*

## En quête littéraire de l'être – en marge de la lecture de Guy Vaes

La mise en doute de l'histoire racontée se trouve parmi les principaux traits qui caractérisent le roman moderne. La suite événementielle, soumise à une logique rigoureuse de la succession, cesse d'être considérée comme facteur principal de son organisation. La décomposition devient une stratégie romanesque; la décomposition au sens positif du terme, puisqu'il s'agit d'une quête dont l'objectif est de transgresser les apparences de l'existence humaine. „Transgresser” signifie alors une tentative de surmonter le paradigme cartésien de la pensée qui sépare le sujet pensant de l'objet pensé.

L'effacement de la frontière qui sépare le subjectif de l'objectif trouve une expression très intéressante dans l'organisation du monde qu'évoquent les récits de Guy Vaes – auteur belge contemporain – connu grâce à ses deux grands romans: *Octobre long dimanche* (1956) et *L'Envers* (1983). A travers sa création, Vaes tente de restaurer l'unité de l'être qui n'est plus soumise à un seul ordre, c'est-à-dire l'ordre rationnel. Une nouvelle manière de concevoir le monde se trouve transposée au niveau de l'univers représenté et concerne, en premier lieu, le temps. Mon objectif est de définir la nature du temps conçu à la manière de l'auteur belge.

Si on se réfère au seul critère de la dichotomie, on constate qu'à la base des deux romans vaessiens se trouve une seule opposition, à savoir: la mort vs la vie, dont la formulation plus „adéquante” pour *L'Envers* serait: Broderick mort vs Broderick vivant. De même pour *Octobre* où ce serait: Laurent présent vs Laurent absent. Mais du fait que le même personnage occupe deux positions qui s'excluent logiquement, il résulte qu'une interprétation dite rationnelle se trouve d'emblée mise à l'écart.

Dans notre démarche nous examinerons la possibilité de penser la situation de Broderick et de Laurent dans l'unité des deux éléments opposés, c'est-à-dire: le mort-vivant et l'absent-présent. L'examen positif d'une telle possibilité permettra de situer Vaes parmi les partisans de la réaction antimétaphysique en littérature.

Apparemment, les deux histoires, celle de Laurent Carteras (personnage principal d'*Octobre*) et celle de Bruno Völfin (son homologue dans *L'Envers*) se déroulent différemment. Malgré ces différences, les deux réalisent une seule formule de base: le mort–vivant dont l'absent–présent n'est qu'une dérivée. De cette manière, incités par l'auteur lui-même, nous passons du rationnel à l'irrationnel qu'il appelle: „une façon innée de percevoir la réalité”<sup>1</sup>, „au profit d'une perception des limites – de l'indicible”<sup>2</sup>.

Dans *Octobre*, au niveau de la narration, l'histoire de Laurent commence au moment de son achèvement chronologique. Ayant appris la mort de son oncle, Laurent se rend dans la propriété sur laquelle il compte faire valoir ses droits d'héritier. Déjà les premières phrases qui ouvrent le roman offrent au lecteur une sorte de concentré du récit et, sans prétendre être son résumé, elles deviennent une prémice, que Vaes appelle „aura”, „un germe qui comporte déjà toute plante”<sup>3</sup>.

„Ce paysage, confusément reconnu, ne devrait-il se le rappeler s'il ne voulait pas lui être étranger? [...] Pourtant son avenir se dérobaît toujours, et rien ne le laissait prévoir une halte définitive dans le domaine de son oncle”<sup>4</sup>. Fruits d'un doute, le soupçon et la méfiance nous envahissent, comme ils avaient envahi Laurent, pour ne plus nous quitter jusqu'à la fin du livre. D'emblée, la mise en doute du visible s'instaure et ne nous lâche plus.

Le même procédé s'adressant à l'ouïe cette fois, ouvre *L'Envers*. „Retenant sa respiration, il [Bruno] fila tout entier dans son écoute”<sup>5</sup>. Bruno Völfin est tiré de son sommeil par un cri dont la source lui échappe. Comme c'était le cas dans *Octobre*, une impression d'ambiguïté s'instaure. Le bruit qui fait sursauter Bruno dans son sommeil peut se situer aussi bien dans ses cauchemars nocturnes que dans la réalité de son entourage.

Laurent continue son chemin vers le domaine, mais au lieu d'avancer, il s'enfoncé. Sa marche se transforme en errance, lors de laquelle le réel reconnaissable, le visible, s'effacent peu à peu, comme s'efface l'objectif qu'il vise. „Il se mit à réfléchir. Ne risquait-il pas d'être déçu et même de subir un échec plus terrible que les précédents?”<sup>6</sup>. Nous assistons à la montée de l'incertitude à propos de la réalité perceptible. Elle consiste dans une décomposition de l'espace visuel (*Octobre*) et sonore (*L'Envers*). C'est le passage de la totalité reconnaissable à ses fragments, auxquels s'ajoutent d'autres bribes: pensées, remémorées ou imaginées, nécessaires afin de pouvoir compléter ce qui échappe à la totalité tronquée.

La question: „comment réagir devant ce qui échappe?”<sup>7</sup> devient la question-clé de la stratégie romanesque de Vaes. Cette stratégie va à l'encontre de la formule traditionnelle du récit qui, comme la détermine Aristote, s'organise autour d'une suite logique d'événements. Dans les deux romans en question, ce n'est pas une suite d'événements qui les soutient mais l'enquête sur l'événement même. Et si on se sert de la distinction, proposée par Ricardou, afin de déterminer la différence entre le traditionnel et le moderne dans le domaine du romanesque, les



romans de Vaes représentent plutôt „l’aventure d’un récit” que „le récit d’une aventure”<sup>8</sup>.

Laurent arrive dans le domaine, où, en effet, il est pris pour un autre, pour un jardinier disparu il y a quelque temps. „La femme l’examinait comme s’il eût été une chose [...] Je croyais que vous nous aviez quittés pour de bon! [...] Laurent voulut répondre, mais l’inattendu de cette exclamation l’en empêcha”<sup>9</sup>. La situation apparemment invraisemblable trouve tout de suite sa solution admissible. S’abstenant de réagir, Laurent fournit le premier indice de son comportement étrange. „Il se dit: si ce malentendu exige que j’intervienne”<sup>10</sup>. Cet indice ouvre l’investigation vaessienne dont l’intérêt porte sur le statut de l’individu, sur la nature et les limites de son autonomie.

Laurent ne réagit pas, il accepte d’être pris pour un autre, il devient double. L’enchaînement de situations, dont la logique lui échappe, le pousse à entreprendre une expérience personnelle hors du commun: „Il comprit qu’il devait se taire et devenir la conscience de l’Allée noire”<sup>11</sup>, en d’autres termes cela signifie une adhésion quasi organique à la réalité. La décision prise, le premier impératif est d’accepter à l’avance tout ce que lui vient de l’extérieur, même au risque d’une dépossession de soi, d’un anéantissement aux yeux des autres.

La deuxième partie du livre évoque le passé de Laurent et la naissance de sa condition de „n’être qu’un regard”. Par suite de petits incidents, Laurent se rend compte, petit à petit, qu’on l’oublie, qu’on le confond, qu’on ne le reconnaît plus, pour enfin s’apercevoir qu’on le prend pour un absent. Surpris tout d’abord, inquiet ensuite, curieux enfin, Laurent cesse de se réaliser dans l’action et décide de se réfugier dans une inertie consciente. Nous assistons alors au processus de dépossession, au cours duquel Laurent défait successivement tous les liens qui déterminent l’enracinement social d’un individu.

Les incidents qui ont changé sa vie lui confirment l’ambiguïté du visible et l’apparence du quotidien. Il apprend que la réalité ne se compose nécessairement d’éléments toujours prévisibles et perceptibles. Par conséquent, il lui faut admettre aussi le côté potentiel, imprévu, inaperçu de la réalité. En faisant un reproche à son amie, Laurent fait tout un discours de cette conviction acquise: „Vous aimez l’extraordinaire justement pour son invraisemblance, mais vous lui contestez tout droit dans la réalité. Si je vous disais ce qui a bouleversé ma vie, vous me traiteriez de fou, vous exigeriez une explication rationnelle. Malheureusement, cela m’est impossible”<sup>12</sup>. Le quotidien cesse d’être banal, l’impossible devient possible. La mise en doute progresse vers la transgression des limites rationnelles du sensible, vers le dépassement des frontières de l’ordinaire, et touche l’indicible.

Dans l’univers romanesque de Vaes, tout ce qui est vu ou écouté cesse d’être fiable. Où se trouve la vraie source de notre vision du monde? Est-ce que notre perception, basée sur nos sens et notre faculté de penser, épuise toutes les possibilités qui existent? Est-ce qu’elle prend en considération tous les facteurs et enfin, quelle est la nature de ces facteurs et de la vision qui en résulte? Voilà quel-

ques questions que se posent les personnages vaessiens. „Les vivants dans la rue, les morts au cimetière? Mon Dieu, ce serait vraiment trop simple!”<sup>13</sup> – s’exclame Broderick.

Réveillé en pleine nuit après avoir identifié la source et le caractère du bruit, Bruno, au lieu de se libérer de l’incertitude initiale, de même que Laurent, s’enfonce davantage dans le doute. Les bribes de l’entretien qu’il entend et qu’il est obligé de compléter tout seul, lui annoncent une quête hors du commun.

Au cours de cette nuit bouleversée, racontée dans la première partie du roman, Bruno apprend avec stupéfaction et terreur que son ami, mort il y a quatre ans lors d’un accident au cours d’une promenade sur la côte, et dont le corps jusqu’à présent n’avait pas été retrouvé, a été récemment rejeté par les vagues sur le rivage et donne encore de faibles signes de vie. Il apprend avec étonnement qui souligne l’insolite de l’événement que son ami, „le ressuscité”, hospitalisé dans une clinique, avant de mourir pour la deuxième fois, veut lui transmettre une révélation.

L’intervention provenant de l’au-delà, qui bouleverse Bruno, n’est qu’un prétexte à une investigation acharnée, car avant qu’il ne renonce à la révélation du message, ses méditations échappent au simple raisonnement. Il ne rejette pas *a priori* le fait de la résurrection de Broderick, il le pense, comme on pense l’art et la création. Il admet la possibilité d’un événement insolite parce que „Dans la hiérarchie du sensible, le surnaturel est inférieur au divin. Il assure, quoique mal interprété, notre mise en condition”<sup>14</sup>.

Sa fuite à travers la vie mondaine se transforme en une quête de la réponse. Mais, si la réponse est impossible, là où les questions sont indispensables, Laurent les vit, Bruno les pense. L’ordre rationnel de la réalité ne les épuise pas. „Mes cauchemars à moi ont été plus diurnes que nocturnes”<sup>15</sup>. Avec cette exclamation du docteur qui s’occupe de Broderick ressuscité, nous assistons au déplacement des éléments insolites qui, dans l’univers vaessien, n’occupent plus uniquement le côté obscur de la vie.

Si la mise en question du rationnel façonne tout univers de l’auteur belge, il va de soi qu’elle touche en premier lieu le temps. La question: où suis-je dans le temps? – ouvre une interrogation existentielle. Dans *Le Regard romanesque*, Vaes répète après saint Augustin: „Lorsque je pense au temps, je ne sais pas ce qu’il est; lorsque je n’y pense pas, je crois le savoir”<sup>16</sup>. Chez Heidegger, le temps occupe la place centrale de l’investigation sur l’Être; comme le philosophe, Vaes lui consacre une place privilégiée dans ses essais critiques et son oeuvre romanesque lui doit beaucoup aussi.

Penser le temps, l’observer et l’„exercer” dans la pratique artistique exige une prise de position méthodologique nette. Vaes la doit avant tout au philosophe allemand. Mais, si ses considérations théoriques, ses observations techniques et critiques sur la nature du temps chez les autres méritent une étude approfondie, dans l’optique de notre approche elles ne se situent qu’en marge. Ce qui nous intéresse ici, ce sont les effets du temps dans la pratique littéraire vaessienne, „le problème

de l'instant présent sans limites"<sup>17</sup>, ainsi que le rôle primordial et la nature du „Maintenant" heideggérien dans la création.

La première impression qui frappe le lecteur d'*Octobre* et de *L'Envers* est que Laurent et Bruno vivent dans un univers où le temps et son écoulement ne sont pas soumis à une chronologie simple et univoque. Chaque événement qu'ils affrontent est saisi d'une manière qui exclut la simple succession mesurée objectivement, c'est-à-dire selon des critères bien structurés, homogènes et stables. Vaes constate: „Il serait absurde d'affirmer qu'une circonstance précède historiquement l'autre"<sup>18</sup>.

Si nous vivons le temps, son phénomène fait partie de notre réalité, de nous-mêmes. Par conséquent, l'examen (dans *L'Envers*) et l'expérience (dans *Octobre*) du temps font partie de la quête de l'Être. Chez Vaes, l'oeuvre d'art, littéraire ou autre, se trouve au centre de cette quête. „La réalité qui nous environne, ou au moins la vision qu'on en projette, étant irrationnelle, capable tout au plus d'être réfléchie dans une création [...] laisse pressentir l'Inconnaissable"<sup>19</sup>.

La mise en doute n'implique jamais l'abandon. C'est la curiosité qui suscite l'investigation immédiate au centre de laquelle se trouve le moment actuellement vécu, le maintenant de la perception. Depuis *nunc* augustinien passé et futur rayonnant: „comme la nature a horreur du vide, le présent a horreur des intervalles. Il les comble sur-le-champ par des chaînes d'associations"<sup>20</sup>.

Examinons les trois citations qui suivent:

– „Il [Laurent] se rendit alors compte que sa mémoire lui serait plus précieuse que son regard"<sup>21</sup>.

– „Il [Laurent] se demanda même si cette vision ne provenait pas de sa mémoire plutôt que de sa vue"<sup>22</sup>.

– „Pour mieux voir ce qui se passe là-bas, il lui suffit [à Bruno] de fermer les yeux"<sup>23</sup>.

Ces trois fragments démontrent la stratégie vaessienne de la mise en question de l'instant vécu. Chacun des instants évoqués ci-dessus confirme que l'„être-là-et-maintenant" heideggérien se voit soumis à la distorsion, qu'il subit l'effet d'un élément perturbateur l'entraînant vers un „hors soi". La mémoire ou l'anticipation sont toujours prêtes à intervenir. Le héros perd ainsi toute confiance dans la leçon des sens. Ni la vue, ni l'ouïe ne lui donnent le sentiment d'appréhender la situation réelle de façon univoque. Ce phénomène de distorsion temporelle s'étend aussi aux relations qui unissent le **moi** à l'**autrui**.

Le retard ou l'avance, qui interviennent au moment de la perception, consistent en un déplacement thématique hors de l'immédiat, sans le quitter réellement. C'est alors que commence le recul du rationnel. Cette situation dédouble l'individu en lui donnant l'impression qu'il assiste à un phénomène d'ubiquité temporelle.

Dans de rares tentatives, toujours vaines, de s'accorder au temps des autres, Laurent constate qu'ils vivent „un monde différent du sien". Cette discordance temporelle prend la forme des malentendus et des erreurs dont il est victime.

Le voici contraint à se demander, si „l'aspect de vérité de l'erreur commise à son égard ne l'autorisait-il pas à y croire”<sup>24</sup> – ici Vaes pousse l'expérience jusqu'au paradoxe.

L'intervention du surnaturel (dans *L'Envers*), les erreurs et les malentendus commis à l'égard de Laurent éloignent Bruno et Laurent de l'univers collectif. Ce détachement impose à chacun un rythme différent du rythme d'autrui. Le moment vécu se multiplie ainsi en des virtualités particulières. L'instant devient plus dense pour l'individu. Dans chacune de ses versions potentielles ce même instant comprend en germe une promesse de virtualités. Il est „un condensé temporel” qui permet aux personnages d'être à la fois présents et absents ou de penser un mort–vivant.

Sur le plan collectif, la temporalité ainsi conçue provoque un inévitable hiatus entre ce qui est personnel et ce qui est social. L'exigence de la linéarité des causes et des conséquences dans l'histoire chasse la dimension individuelle du temps. Elle exclut le caractère augustinien du temps: „Il y a trois temps: le présent des choses passées, le présent des choses présentes, le présent des choses futures”<sup>25</sup> – qui sont respectivement: la mémoire, l'intuition et la prévision. L'individu vit et revit l'événement, mais ce même individu en tant que membre de la société doit insérer cet événement une fois pour toutes dans un écoulement objectif et dépersonnalisé. Il n'a plus le droit de le revivre, déjà au passé, il lui restera pour toujours comme un fait bien classé, intangible et non-modifiable dans un ordre bien établi de l'histoire commune. Privé de son passé, il ne lui reste que l'instant présent, tel l'immédiat de la perception.

Pour accorder le temps collectif au temps individuel, Bruno renonce à son histoire personnelle. „Il ne faisait aucun doute pour Bruno qu'on le poussait à s'immoler au confort des autres”<sup>26</sup>. Mais tandis que lui tente d'accélérer son temps afin de regagner le temps des autres, Laurent décide de prendre le parti contraire. Il s'immobilise en rejetant tout jugement et toute conclusion, ce qui lui permet de devenir „une attention pure”, toujours ouverte, à laquelle rien n'échappe. „Il reflua [...] dans la quiétude d'une perception animale du monde. A l'abri de sa torpeur, il se coula dans un regard soumis au réel, et qui déroulait une rêverie incontrôlée”<sup>27</sup>. Le cas de Broderick sensibilise Bruno au phénomène du temps, les malentendus qu'éprouve Laurent poussent celui-ci à les vivre.

Il leur faut décider de supprimer le temps continu, ou plutôt de supprimer la place stable du moment donné dans ce continuum. Les héros se sentent obligés d'admettre, comme le fait leur maître dans *La Flèche de Zénon*, qu'aucun instant n'est privilégié. „Ce n'est pas le temps qui fuit, mais le temps qui s'accumule. Car ce temps ramassé, en boule [...] accomplit un travail de maturation en accéléré”<sup>28</sup>.

La pluralité d'un même instant se voit sur le plan événementiel. Les personnages se croisent, se fréquentent, se voient et se parlent sans être vraiment ensemble, sans se connaître et sans se comprendre. Il en résulte des malentendus, des erreurs et des déceptions qui mènent à l'aliénation de l'individu et à sa solitude.

L'ubiquité, la méfiance face à la chronologie, la dialectique de l'instant sont des thèmes qui s'élaborent, petit à petit, au cours de l'histoire de Laurent et de Bruno. Mais si toute une longue série de situations, dont la fonction est de faire sortir le temps du cadre restreint du rationnel, ne le fait que partiellement, il y a dans *Octobre* une scène qui vise la totalité du problème. Au cours de quatre pages qui relatent une visite de Laurent chez un ami, la mise en question du réel perceptible est posée à fond. Dans une chambre se trouvent deux amis, mais, même avant que le temps ne soit mis en question, l'espace est mis en cause. Laurent ressent „le vide de ce lieu [...] où rien ne demeurerait fidèle à ses contours”.

Par la fenêtre ouverte dans la chambre de Géo s'introduisent les bruits de la rue. Au cours de la soirée, les amis écoutent la bobine enregistrée il y a une semaine à Londres par Régis et Harold. L'audition provoque une sorte d'intervention directe du passé dans le présent. Elle devient „un passé mal détaché de l'heure présente”. Artificiellement réactualisée, la discussion enregistrée des deux amis absents, appartient autant au passé qu'au présent. „Quant à la bobine, il [Régis] me l'a envoyée de Londres, hier matin. Il y a joint un mot disant que s'il n'était pas de retour ce soir, on pouvait se distraire à le critiquer. Et sans crainte d'être interrompu”.

Avec la mise en marche du magnétophone, les absents commencent à participer réellement au déroulement de l'instant présent, à l'immédiat de la perception. L'opposition entre le passé et le présent persiste encore. Puisqu'on dispose toujours de renseignements supplémentaires, les voix des interlocuteurs y restent identifiables, ce qui permet de séparer le passé, auquel ils appartiennent, du présent des auditeurs. Mais d'emblée cet instant de la perception se compose d'un espace visuel réellement présent et d'un espace auditif qui chevauche le passé et le présent.

La situation reste sans doute ambiguë mais encore déchiffrable, ce qui n'empêche pas, tout de même, Laurent de ressentir déjà que „son silence le rangeait dans la même catégorie que leur ami absent”. Afin de pouvoir aboutir à la confusion totale, il est temps de faire intervenir les bruits de la rue. Cette intervention efface toute distinction entre **ici** et **ailleurs**, entre **maintenant** et **auparavant**. Laurent entend les bruits de la rue, mais il écoute aussi les mêmes bruits enregistrés lors de la discussion à Londres. Et, à un certain moment, il s'aperçoit qu'il lui est impossible de les distinguer les uns des autres. „Ce trot de cheval, où donc l'avait-il entendu”<sup>29</sup>.

Les moments éloignés dans le temps, rendus simultanés par le hiatus de la chronologie, troublent la perception de la réalité. La succession cesse d'être valable, et à sa place apparaît „le temps coagulé”, le temps „ramassé en boule” – le seul temps capable de rendre compte de la plénitude de la réalité qui multiplie sans cesse ses visages, dont chacun est aussi réel et vraisemblable que les autres.

La conséquence la plus directe de la situation évoquée par la scène, que nous venons d'analyser, touche l'individu et plus particulièrement sa position spatio-temporelle. Nous avons vu que la question initiale sur l'être se décompose ici en deux types d'interrogations; sur le moment et le lieu de la présence au monde. Il apparaît clairement à présent que la réponse n'est plus possible.

Or, si la perception homogène et commune d'un même moment passé n'est plus possible, ce moment se multiplie, cesse d'être reconnaissable de manière unique; chaque retour vers le passé devient „l'addition sans cesse recommencée [qui donne] toujours un total variable. Il [Laurent] ne pouvait qu'interpréter les actes et les paroles d'autrui [...] A présent, il était conscient que sa mémoire le trahissait, inversait la chronologie, confondait de plus en plus les dates [...] A chaque nouvelle plongée dans son passé, celui-ci modifiait sa physionomie; aussi ce temps mort offrait-il les mêmes propriétés que l'avenir: il devenait malléable en se décomposant”<sup>30</sup>. Le personnage vaessien nie ainsi toute projection, qu'elle soit prospective ou retrospective, mais il en est de même avec le présent. „Tout ce qu'il aspirait à conserver en soi [...] c'était la conscience – mais combien diffuse! d'événements vécus”<sup>31</sup>.

Si les résultats de la perception individuelle ne sont plus fiables, ses conséquences s'aggravent beaucoup plus sur le plan collectif. Elles mènent à des situations où être ensemble avec un autre devient impossible. L'histoire de Laurent fournit toute une série d'échantillons de modalités de cette impossibilité. Contentons-nous d'un exemple: „Laurent eut alors la sensation très nette de décroître aux yeux de son interlocuteur, de s'éloigner de lui en restant immobile. Ce sentiment devint si puissant que, mû par un réflexe irraisonné, il serra le coude de son siège entre ses doigts”<sup>32</sup>.

Ce qui frappe dans ce fragment, c'est qu'on peut distinguer deux parties, dont l'une fait appel au concret et offre une certitude tandis que l'autre signale le doute. On a souligné en pointillé le passage qui accentue la certitude et en continu ce qui l'abolit. En général, dans les parties qui indiquent la mise en doute, l'auteur emploie le conditionnel ou autre marque d'hésitation. Remarquons que c'est sur un fond de certitude que l'incertitude prend toute sa dimension et toute sa portée significative. C'est la juxtaposition des deux parties inséparablement liées en une unité existentielle dont le caractère antinomique reflète le jeu entre le subjectif et l'objectif. Sur ce jeu repose la vision du monde de l'auteur belge. Sur le plan général, le passage de la certitude à l'incertitude traduit le postulat de la pensée antimétaphysique qui insiste pour rendre aux apparences des choses leur vraie nature d'apparences.

On observe l'anéantissement progressif de Laurent aux yeux d'autrui jusqu'à ce que Laurent lui-même commence à avoir des doutes. „Laurent aperçut son visage dans le train nocturne de la vitre. Il se rappela l'expression de la femme qui nettoyait le corridor de l'agence. A travers son regard il crut distinguer celui

de Jessica<sup>33</sup>. L'effacement du personnage aux jeux d'autrui va jusqu'au point où celui qui en souffre se soumet et prend comme sienne cette optique dégradante.

Mais le processus fonctionne aussi dans le sens inverse. Laurent, pris de panique à cause de l'anonymat de la foule, constate: „Les visages, surtout ceux du tram, lui donnait la plupart du temps l'impression d'être interchangeables. Et il se disait alors, frappé par cette évidence, qu'on aurait pu engager telle femme dans le sillage de telle autre, en prélevant d'abord cette dernière, sans que ses proches s'en aperçussent<sup>34</sup>. Avec la mise en doute des effets de la perception, on arrive à la situation d'une totale indifférence. Cette indifférence domine l'univers habité par les personnages vaessiens. L'autre nous échappe de même que nous lui échappons. „Quoique présent sur ce trottoir il marchait ailleurs<sup>35</sup>.

Si la communauté de perception de l'immédiat ne garantit pas la relation de réciprocité et, par conséquent, la communication entre les gens, serait-ce une solution de fuir cet immédiat en avant ou en arrière? „Il avait la sensation que la ressemblance de ses jours mêlait le passé au présent, qu'il allait adresser à la jeune femme une réplique faite à Peterssen<sup>36</sup>. Ni l'instant dans son immédiat, ni ce même instant dans une perspective ne seront jamais un point de repère sûr qui permettrait à l'instant de se situer parmi les autres. Cette impossibilité qui résulte de la décomposition des situations concrètes qu'affronte le personnage anéantit toute son histoire.

L'enquête menée par Bruno est de même nature que celle de Laurent, mais dans *L'Envers*, elle se trouve transposée à un autre niveau. Dans *Octobre* l'investigation est bien implantée dans l'univers où vit le personnage, tandis que dans *L'Envers* le cas particulier est remplacé par une réflexion d'ordre général.

La nécessité d'affronter le surnaturel pousse Bruno à une investigation, où il se sert de nombreuses analogies tirées de l'art et de la religion. En les projetant sur le plan du quotidien, il aboutit à la même question qu'examine Laurent. En contemplant la peinture, il découvre que la chronologie en tant que hiérarchie organisatrice ne s'y applique que par sa négation. Avec cette découverte il tente de comprendre le cas de Broderick mort-vivant. Il se souvient Broderick vivant lui adressant cette phrase: „tout est simultanément, ailleurs et ici sont le produit de nos perceptions limitées<sup>37</sup>.

Dans l'oeuvre d'art, il découvre le temps „en boule”, „gonflé”, le temps qui „bouillonne” – „Son objectif: accumuler du concret. En assurer la sauvegarde aussi longtemps que la chose est possible [car] la disparition de toute forme a un relent d'échec<sup>38</sup>. Afin de l'éviter, il faut „être à tous les échelons du possible, au prix de n'importe quelle dépense, n'est-ce point l'impératif, le seul<sup>39</sup>. L'aliénation et la solitude incitent Bruno et Laurent à rejeter les apparences faciles, à s'engager dans leurs recherches au-delà du visible rationnel, et à le penser à la manière Créateur/ /créateur. „On a peine à s'imaginer que puisse disparaître la moindre miette du visible. La plus commune des formes, commune à nos yeux seulement [...] ne doit

pouvoir se manifester que par un effort tendu depuis l'origine de la Création. Tout le spirituel, qui n'a d'autre fin que la multiplicité des formes, y bouillonne<sup>40</sup>.

Les personnages vaessiens ne parviennent pas à trouver une réponse satisfaisante à la question existentielle. Par ailleurs, cette réponse est impossible. Mais l'interrogation qu'ils entreprennent leur permet d'atteindre, au moins, une nouvelle conscience de la chose. Une conscience qui n'est plus limitée aux règles du raisonnement analogique. Une fois acquise, elle ouvre un champ plus complexe pour explorer la réalité, un champ plus vaste que celui, dont les frontières sont marquées par les exigences du paradigme cartésien.

La vision du monde qui résulte de cette nouvelle manière de voir la réalité (l'objet), la rend plus proche de l'individu (le sujet). Or, quoique la nouvelle conscience soit difficile à admettre et encore plus difficile à vivre, elle possède au moins cet avantage d'être capable de construire une vision du monde plus fidèle à celui-ci que n'importe quelle autre conscience fondée sur les abstractions des opérations rationnelles.

Le temps conçu à la manière vaessienne fait sortir l'individu de l'horizontalité de l'histoire collective, lui ouvre l'accès à une expérience personnelle d'ordre existentiel. Avec la mise en doute s'effectue le passage de la certitude, qui n'est qu'apparente à l'incertitude de l'instant immédiat. Cette incertitude, à son tour, suscite l'étonnement, sentiment et attitude qui ont fait naître la philosophie. Chez Vaes, de cet étonnement naît la nécessité d'entreprendre l'interrogation solitaire sur l'impossible réponse à la question sur le moment de notre „être au monde”.

Car il n'est plus question d'une réponse à l'interrogation qui préoccupe Laurent et Bruno, il s'agit d'un cheminement heideggérien qu'ils poursuivent vers une réponse où ce cheminement devient une manière de répondre. Ce cheminement interrogatif, pour qu'il soit révélateur, doit dépasser le rationnel. Parce que, contrairement à la tradition cartésienne, on n'admet plus, dans la réalité vaessienne, que seul le rationnel soit capable de „domestiquer” tout univers. Que ce petit passage tiré de *L'Envers* métaphorisant si bien ce seuil infranchissable du rationnel et la quête de cette impossible réponse menée par des personnages, nous serve de conclusion: „Je suis pareil à l'homme qui regarde couler un fleuve. Il pourrait détourner une partie de ses eaux pour féconder ce qui l'entoure. Il en résulterait un système de canaux et d'écluses; une agitation d'insectes sur des bords rectilignes, les prémices d'une civilisation, toutes choses qui exaltent l'esprit mais ne modifient pas le flot qui roule de la source à l'embouchure”<sup>41</sup>.

## Notes

<sup>1</sup> G. Vaes, *Questionnaire*, Cahier du Groupe du Roman, n° 14, Bruxelles 1980, p. 83.

<sup>2</sup> Ibid., p. 83.



- 1 Id., *La Flèche de Zénon. Essai sur le temps romanesque*, Librairie des Arts, Anvers 1966.  
p. 90.
- 4 Id., *Octobre long dimanche*, Ed. Jacques Antoine, Bruxelles 1979, p. 11.
- 5 Id., *L'Envers*, Ed. Jacques Antoine, Bruxelles 1983, p. 9.
- 6 Id., *Octobre*, p. 13.
- 7 Id., *L'Envers*, p. 65.
- 8 J. Ricardou, *Esquisse d'une théorie des générateurs*, in: *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, sous la dir. de M. Mansny, Paris, Klincksieck 1971, p. 143.
- 9 G. Vaes, *Octobre*, p. 21.
- 10 Ibid., p. 22.
- 11 Ibid., p. 11.
- 12 Ibid., p. 231.
- 13 Id., *L'Envers*, p. 89.
- 14 Ibid., p. 106.
- 15 Ibid., p. 98.
- 16 Id., *Le Regard romanesque*, Louvain la Neuve, Ucl 1987, p. 24.
- 17 Ibid., p. 29.
- 18 Id., *La Flèche*, p. 102.
- 19 Ibid., p. 82.
- 20 Ibid., p. 103.
- 21 Id., *Octobre*, p. 13.
- 22 Ibid., p. 12.
- 23 Id., *L'Envers*, p. 55.
- 24 Id., *Octobre*, p. 26.
- 25 St. Augustin, *Confessions*, livre XI, chap. 20.
- 26 G. Vaes, *L'Envers*, p. 187.
- 27 Id., *Octobre*, p. 13.
- 28 Id., *L'Envers*, p. 145.
- 29 Id., *Octobre*, p. 54.
- 30 Ibid., p. 161.
- 31 Ibid., p. 31.
- 32 Ibid., p. 48.
- 33 Ibid., p. 72.
- 34 Ibid., p. 87.
- 35 Id., *L'Envers*, p. 114.
- 36 Id., *Octobre*, p. 246.
- 37 Id., *L'Envers*, p. 247.
- 38 Ibid., p. 93.
- 39 Ibid., p. 92.
- 40 Ibid., p. 93.
- 41 Ibid., p. 161–162.



Maria Gubińska

*L'Ecole Normale Supérieure de Cracovie*

## Oublier le roman colonial: *Le Sang des Races* de Louis Bertrand

Les Français semblent être atteints d'amnésie vis-à-vis du roman colonial. S'occuper de cette thématique ne serait-ce pas toucher à une littérature vieillotte, dépassée, dépourvue d'intérêt, réservée à un groupe de spécialistes? Quelques remarques sur *Le Sang des Races* de Louis Bertrand aimeraient inciter à la réflexion sur ce problème.

La littérature coloniale est un phénomène qui s'inscrit dans une époque bien déterminée par des événements historiques. Il est le fruit d'une idéologie qui marque la fin du XIX<sup>ème</sup> et le début du XX<sup>ème</sup> siècle. Rappelons que „les années 1890 furent, en effet, l'époque d'un changement considérable dans le climat général de la vie politique et intellectuelle à la faveur duquel l'idéologie de l'impérialisme s'implanta largement et profondément en France”<sup>1</sup> et qu'à toutes les crises politiques „répondirent l'établissement d'un esprit de réaction nationale, fondé sur l'exaltation de la gloire du passé français”<sup>2</sup>. La nation française s'est trouvée humiliée par la défaite récente de 1871 et elle essaye de récupérer sa grandeur en outre-mer, d'ailleurs poussée paradoxalement à cette action par Bismarck. Au demeurant, cette idéologie ne se forge pas facilement, sa maturation exige une bonne vingtaine d'années. N'oublions pas, non plus, tous les antagonismes entre les partisans de la colonisation: publicistes, économistes, professeurs, géographes, missionnaires. Pour Paul Leroy-Beaulieu, économiste d'une nouvelle génération, cité par Raoul Girardet, la fondation de colonies est surtout l'émigration des capitaux, mais en même temps „elle se révèle aussi globalement bénéfique à l'humanité tout entière. C'est un véritable acte de foi dans l'action colonisatrice, manifestation d'activité féconde, symbole de l'expansion de toute une civilisation”<sup>3</sup>. Ainsi, le colonialisme acquiert-il une dimension universelle. On devient convaincu de la suprématie de la civilisation occidentale et de sa mission civilisatrice. La culture d'une race qui colonise s'avère plus riche que celle d'un peuple sédentaire: „Qui peut nier que la littérature, les arts, les sciences d'une race ainsi amplifiée s'acquièrent un ressort que l'on ne trouve pas chez les peuples d'une nature plus

passive et sédentaire?”<sup>4</sup>. Leroy-Beaulieu s’efforce de convaincre ses compatriotes que dans l’expansion coloniale ils peuvent retrouver une grandeur nouvelle: „Le peuple qui colonise le plus est le premier peuple; s’il ne l’est pas aujourd’hui il le sera demain”<sup>5</sup>. Il est surprenant que tous les groupes prêchant la colonisation atténuent leurs oppositions et établissent le même programme au moment où le but est le même: l’expansion vers les territoires d’outre-mer.

Le grand „metteur en scène” de l’idée impérialiste est Jules Ferry, „le premier doctrinaire” qui convainc l’opinion publique à l’aide d’arguments d’ordre économique et humanitaire. Citons de nouveau Girardet qui illustre ce deuxième type d’argumentation par l’affirmation de Ferry: „Les races supérieures, c’est-à-dire les sociétés occidentales parvenues à un haut degré de développement technique, scientifique et moral, ont à la fois des droits et des devoirs à l’égard des „races inférieures”, c’est-à-dire des peuples non encore engagés sur la voie du Progrès [...] Partout doivent se répandre les bienfaits de la Science, de la Raison, de la Liberté. Partout doivent reculer les antiques puissances de l’ignorance, de la superstition, de la peur, de l’oppression de l’homme par l’homme”<sup>6</sup>. Ferry révèle encore un troisième argument d’ordre politique: on ne peut pas trahir la politique de la grandeur de la France, la politique de recueillement ou d’abstention ne mène qu’à la décadence, il faut participer aux affaires du monde, il est honteux d’abandonner le premier rang. „La France ne peut pas être seulement un pays libre [...] elle doit être aussi un grand pays”<sup>7</sup>. La rivalisation perpétuelle entre la France et l’Angleterre, la course accélérée d’autres pays européens vers des terres nouvelles semblent persuader l’opinion française de la légitimité des intentions de leur gouvernement.

Dans un tel contexte historique et atmosphère politique apparaît un groupe d’écrivains qui se croient responsables de l’acte colonisateur et pour qui la littérature peut véhiculer une idéologie derrière les images importées des colonies françaises. Les lecteurs français se sont déjà bien apprivoisés à la littérature exotique grâce aux romans de Pierre Loti et de Jules Verne; les ouvrages de ce dernier trouvent un succès immense auprès des jeunes. Néanmoins, „les temps nouveaux exigent une littérature nouvelle”. Marius-Ary Leblond dans leur livre intitulé *Après l’exotisme de Loti le roman colonial*, sont persuadés de la nécessité de l’évolution du roman colonial parce que la France ne peut tenir son rang en Europe qu’en s’appuyant sur son empire d’outre-mer. Il devient indispensable d’approfondir l’Exotisme – qui était surtout chez Loti un déploiement de décors, un enrichissement de l’individualisme et un impressionisme orientaliste – en Littérature Coloniale: „dans le roman colonial actuel les auteurs entendent révéler l’intimité des races et des âmes des colons ou des indigènes”<sup>8</sup>. Le problème devient brûlant: on crée un Grand Prix de Littérature Coloniale, ce qui est stimulant pour tous ceux qui voudraient aborder cette problématique, mais l’aborder selon de nouvelles formules. Les Leblond proposent une littérature qui aurait une chance de survivre: ce sera celle qui aura de l’horizon, c’est-à-dire: „Découverte, Révélation, Connaissance, Reconnaissance, Fraternité. La véritable littérature coloniale doit aller

jusqu'à l'âme"<sup>9</sup>. Cette littérature ne se voudra pas subjective, mais „fraternelle et objective”. Si l'on admire toujours Loti, on se distance de lui par l'effacement de son regard personnel et par l'objectivisme. Les Leblond précisent ainsi le but du roman colonial: „nous le concevons comme un trait d'union, un trait d'amour entre les humanités qui s'ignorent mais qui si souvent se pressentent et s'attirent [...] le clairvoyant critique Gaston Sauvebois a établi que le roman de l'avenir est le roman des Races"<sup>10</sup>. Ce nouveau roman colonial exige une technique nouvelle: c'est le réalisme qui servira d'outil indispensable pour présenter au lecteur européen „avec l'autorité du vrai, types et décors exotiques"<sup>11</sup>.

Roland Lebel dans ses *Etudes de littérature coloniale*, distingue trois étapes dans l'expansion coloniale, auxquelles répondent „trois éléments dans la production livresque"<sup>12</sup>. Ainsi, à la période d'exploration et d'occupation correspond une littérature de découverte et de conquête: des récits de voyage, notes de route, carnets de campagne et de reportage. La période suivante est celle de la reconnaissance méthodique et de l'organisation, elle engendrera une littérature technique et documentaire. Au moment où le pays est administré normalement, une littérature touristique et une littérature d'imagination triompheront. C'est surtout cette dernière qui nous intéresse. Lebel souligne que cette littérature d'imagination apparaît comme une forme de connaissance, comme une méthode de „connaissance du pays et de ses habitants"<sup>13</sup>. C'est cette tendance générale et nouvelle qu'il appelle le colonialisme. Il signale deux espèces de littérature exotique qui visent les colonies: d'une part, une littérature touristique, périmée selon Lebel, dont on peut parler chaque fois que l'auteur n'est qu'un passant, un touriste, ou „un écrivain métropolitain qui cherche à renouveler une veine épuisée"<sup>14</sup>. Si le fruit d'un tel voyage est un livre abondant en impressions, en sensations fraîches, c'est intéressant. Si, au contraire, l'auteur prétend donner une image profonde de la colonie visitée, on reçoit une image fautive. „C'est là toute l'erreur de l'ancien exotisme, de cet impressionnisme superficiel qui ne tient compte que du décor, du costume, de ce qu'il y a d'extérieur dans les moeurs du pays"<sup>15</sup>. Ce nouveau roman colonial veut, selon Lebel, étudier la colonie et ses habitants „du dedans”. Leurs auteurs sont nés dans le pays qu'ils décrivent; ce pays est devenu „leur patrie coloniale”.

Ils ont vécu leurs livres avant de les écrire. Les indigènes qu'ils représentent sont de vrais noirs ou de vrais jaunes, et les Européens qu'ils mettent en scène ne sont pas des caricatures de coloniaux. Ils s'attachent avant tout à la peinture des âmes. Les plus beaux romans sont ceux qui nous montrent des mentalités ignorées [...] Les écrivains coloniaux ont mérité d'être appelés les romanciers des races. Ils intègrent des civilisations inconnues à notre culture générale, et, par ce sens qu'ils ont exprimé de la vie profonde du pays, ce sont eux qui ont révélé les colonies à la France<sup>16</sup>.

Voilà une nouvelle esthétique du roman colonial où la notion d'authenticité du contexte et des personnages devient la norme.

Louis Bertrand est un auteur avec qui, selon Alain Calmes, commence véritablement le grand roman colonial algérien. Né en Moselle en 1866, d'abord profes-

seur en France, en 1891, ce normalien est nommé professeur au lycée d'Alger où il enseigne de 1893 à 1900. Auteur d'une célèbre biographie de saint Augustin, élu membre de l'Académie Française en 1925 au fauteuil de Maurice Barrès, il va occuper place jusqu'à sa mort en 1941. La thèse centrale de Bertrand repose sur la conviction qu'il retrouve dans l'histoire antique du Maghreb, selon laquelle „l'Afrique du Nord, pays sans unité ethnique, pays de passage et de migrations perpétuelles est destiné par sa position géographique à subir l'influence ou l'autorité de l'Occident latin, elle est vouée soit à l'anarchie congénitale, ou bien ... à l'hégémonie latine, qui lui a valu des siècles de prospérité”<sup>17</sup>. Astier Loufti rappelle que pour Bertrand la civilisation musulmane représentait une intrusion temporaire et funeste. La France en tant qu'héritière de l'Empire romain s'est trouvée légitimée de recoloniser l'Afrique. De même, l'atavisme latin des Français les invitait à revenir aux sources de la latinité.

*Le Sang des Races*, le roman de Bertrand, publié en 1897, considéré en son temps comme un chef-d'oeuvre est tombé dans l'oubli, de même que les deux autres parties de la fameuse trilogie de Bertrand: *La Cinna* et *Pépète bienaimé*. Ce grand oubli du roman colonial semble étonnant, d'autant plus que les succès de Bertrand étaient considérables au moment de l'impérialisme triomphant. L'histoire littéraire n'épargne-t-elle pas que des génies?

*Le Sang des Races* est une vaste fresque des peuples nouveaux au moment de la construction de l'Algérie nouvelle. Dans ce décor a été située l'histoire d'une famille valencienne qui vient en Algérie pour des raisons économiques. La conjoncture s'avère bien favorable à tous ces peuples nouveaux, méditerranéens, qui sont invités à construire „du moderne”; la première phrase du roman est significative: „On bâtissait l'Alger moderne”<sup>18</sup>. Dès le début, le lecteur n'a pas de contact avec l'Alger trouvé par les Français au moment de la conquête; l'Alger musulman. Par contre, „le moderne” est une continuation de l'antiquité latine et du passé chrétien. Les Valenciens, Ramon et son fils Rafael, exercent le métier de charretier qui leur assure en Algérie une vie plus facile qu'en Espagne. Comme „on bâtit”, on a besoin de matériaux de construction, de marchandises qu'on transporte depuis Alger jusqu'au Sud, et vice versa: „Les rouliers de Valence et d'Alicante entraînaient de lourds chariots chargés de vivres et de matériaux à travers les sables mouvants du Sud”<sup>19</sup>. Le roman n'est qu'un rapport d'une vie ordinaire de „nouveaux Français” et de leurs familles venus en Algérie de différents pays méditerranéens. Rien n'a épargné ces gens: ni les difficultés, ni les tragédies, ni les passions. Bertrand connaît cette vie rude des rouliers parce qu'il l'a partagée, donc son tableau n'est plus un effet de passage touristique. Au contraire, son récit est bien documenté et il réalise admirablement le postulat de la vérité si cher à Lebel. Le monde romanesque fourmille de peuples nouveaux:

Il y avait là des hommes de toutes les nations, des terrassiers piémontais, les plus bruyants de tous, avec leurs faces roses de Gaulois aux longues moustaches blondes et leurs yeux bleus. Ils

étaient de grandes bottes et des pantalons de velours aussi larges que des jupes, à côté des cottes de toile bleue des charpentiers de la Camargue et de la vallée du Rhône, qui gesticulaient entre les larges épaules des Piémontais. Une blouse de Montélimar, déteinte par les lessives et dont les broderies noires s'effaçaient sous la poussière, se démenait avec des gestes amplifiés par les plis. Tous les patois sonores de la Provence et du Piémont, depuis Turin jusqu'à Martigues, se confondaient, parfois sur les mêmes lèvres. Tous se comprenaient, s'excitaient, s'enivraient de leurs propos, que les Piémontais martelaient de rudes accents toniques. Plus pacifiques, les hommes du Nord se tenaient à l'écart: c'étaient presque tous des Alsaciens immigrants, des Badois de la Forêt-Noire. Quelques-uns, anciens zouaves ou chasseurs d'Afrique, se reconnaissaient à l'impériale de leur barbiche. Des maçons auvergnats se mêlaient à eux, avec leurs favoris noirs et leurs casquettes en peau de lapin [...] Pour se distinguer, tous affectaient à l'auberge de ne parler que le français, ce qui faisait rire ceux de Marseille [...]. Près des espagnols, il y avait des tables entières de maltais, de napolitains, de mahnonnais, tous charretiers ou maçons, très à l'aise et parlant haut comme des gens qui sont chez eux<sup>20</sup>.

Cette foule de peuples partage leur vie avec celle de français venus de différentes provinces de France. Pour Maurice Ricord, *Le Sang des Races* est le roman de l'immigration espagnole en Algérie. Certainement, les nouveaux débarqués sont des espagnols

[...] chassés par la famine [...] ils étaient venus chercher le pain blanc et la joie sur cette terre d'Afrique, où la vieille haine de leur race appréhendait toujours les maléfices sacrilèges et les traîtrises du maure. Ils s'y étaient établis comme chez eux; ils y avaient retrouvé leurs pays [...] La côte âpre et dure qui s'infléchit vers Cherchell, la plaine fumante de la Mitidja, les plateaux verdoyants du Sahel leur rendaient à tous la terre natale<sup>21</sup>.

L'Algérie leur offre sa terre et du pain, ils se retrouvent dans leur paysage, mais l'Algérie est une colonie française, donc c'est la France qui donne toutes ces possibilités aux travailleurs dont les moeurs sont rudes. On observe la création de la race néo-française dont parle Lebel; l'importance des espagnols, des italiens et des maltais sera grande dans la constitution du peuplement nord-africain. Bertrand réalise littéralement le concept de Lebel en présentant divers peuples qui vivent côte à côte, qui travaillent, qui s'observent, qui se disputent. L'étude des milieux humains est basée chez Bertrand sur l'observation exacte, détaillée, vraie, naturaliste même. Des affinités avec Zola sont tangibles. Cette „tranche de vie” nous fait découvrir des gens forts, d'une race ibérique, sensuelle, violente, qui n'a pas peur du risque; une race jeune, apte à travailler. Comme souligne Astier Loufti, Rafael est un homme neuf, animé par l'élan vital, mais en même temps il est aussi quelqu'un qui n'a pas de passé. Quand il visite l'Espagne, terre de ses ancêtres, il s'y sent étranger. Il enseigne aux Français: „le sérieux de la vie, l'effort physique, les plaisirs simples, le contact de la nature”<sup>22</sup>.

Ne cherchons pas dans la description des héros des nuances psychologiques, des subtilités de l'âme; une race nouvelle, énergique avec tous ses vices et toutes ses qualités, du sang neuf est indispensable pour recoloniser une nouvelle France. D'ailleurs, les mots: „sang”, „race” apparaissent maintes fois sur les pages de ce roman. Citons quelques phrases de la page 23: „qui abandonne son pays renie son sang. Et le sang ne se renie pas [...] Qui renie son sang renie le Christ”; et de la

page 27: „c’est une race d’espagnol comme nous autres”; „le vrai fils de son sang”, ou bien de la page 24: „Toute la force d’inertie de la race apparut dans ce seul mot: c’était la volonté indéracinable comme un roc”. Ces deux mots du titre sont de vrais mots-clé du roman de Bertrand. Celui qui présente un tel creuset de races, qui s’inspire de documentations ethnographiques, crée une nouvelle littérature nord-africaine qui, selon Lebel, „a cette beauté d’offrir la plus riche contribution non seulement à l’étude d’une humanité, mais à l’élaboration d’une politique d’association féconde [...] Puisque nous ne pouvons pas faire oeuvre française par l’esprit. A leur manière, les écrivains de ce pays poursuivent une conquête morale, une colonisation intellectuelle non moins utile que l’autre, et peut-être plus durable”<sup>23</sup>. Ainsi, Bertrand s’inscrit-il parfaitement dans la lignée du roman colonocentriste qui chante la vie du colonisateur, un homme neuf, énergique, parfaitement opposé à l’univers vieilli, décadent de l’Europe. La robustesse, la force physique de Ramon et de Rafael, leur vitalité sont considérées par le romancier comme un signe de la jeunesse de leurs héros et de leur „race”. C’est l’avenir français qui s’y prépare, mais l’avenir construit sur le passé historique compris par Bertrand en tant qu’antiquité latine.

Il serait intéressant d’étudier la correspondance entre les dates de la publication du *Sang des Races* de Bertrand et des *Déracinés* de Barrès: les deux romans paraissent en 1897. Les héros de ce dernier roman s’en vont méditer sur le tombeau de Napoléon, „professeur d’énergie”. L’époque de Barrès et de Bertrand est celle „de l’affaire Dreyfus où le culte de l’armée, arche sacrée de la patrie et la focalisation antisémite atteindront leur plus haut degré d’incandescence”<sup>24</sup>. C’est toujours le même Barrès qui parle aux jeunes gens des menaces actuelles. Citons après Charles Massis: „Barrès prit conscience des maladies de ce temps; la décadence de l’art lui révèle la bassesse des âmes, l’avilissement de l’esprit”<sup>25</sup>. Barrès formule l’idéal du travail de la nation dans *les Taches d’encre*, une petite revue d’avant-garde qu’il rédigeait vers les années 1885: „Notre tâche sociale, à nous, jeunes hommes, c’est de reprendre la terre enlevée, de reconstituer l’idéal français [...] Nos pères faillirent un jour: c’est une tâche d’honneur qu’ils nous laissent”<sup>26</sup>. Pour répondre à ce défi, Barrès propose non seulement de relier le présent au passé historique, mais il conçoit un programme positif, organique, une sorte de remède contre les maladies qui rongent la société française: „Il faut des institutions traditionnelles, une éducation nationale, une religion acceptée”. Barrès, de même que Bertrand s’indigne contre le statu quo de la nation française; Barrès s’efforce de chercher une solution sur le territoire de la France, Bertrand essaye de sortir de l’impasse par le biais du Far-West français. Le problème devient brûlant et il va bientôt occuper la nouvelle droite française qui avec Charles Maurras et l’école de „l’Action Française” (une revue créée en 1899, puis une Ligue, un quotidien) souhaite „qu’un organisme politique sain parte de la famille et qu’il monte par la hiérarchie harmonieuse des corps intermédiaires”<sup>27</sup>.



On a déjà signalé la théorie de Bertrand reposant sur le mythe de la latinité de l'Afrique du Nord. Une telle théorie légitime non seulement la présence française au Maghreb, mais aussi l'acharnement des races latines dans la construction de la nouvelle Algérie d'où l'Arabe a été exclu. Les grands absents de ce roman sont des indigènes. Guy Dugas dans sa thèse intitulée *L'image de la Tunisie dans les lettres françaises depuis 1880*, constate que le monde romanesque de Bertrand se divise d'une façon manichéenne en Occident vainqueur et Orient intrus: [...] un manichéisme aussi simpliste cache mal son arrière-fond raciste<sup>28</sup>. Le même auteur cite aussi de tels propos de Bertrand: „Je ne suis pas loin de croire avec Gobineau que la race est une entité spirituelle et même métaphysique et que ce caractère original et irréductible la rend réfractaire à tout mélange. Quand elle s'abâtardit, l'autorité avec la puissance passent en d'autres mains. Restons des Latins pour garder l'Empire<sup>29</sup>”.

Le problème de la race semble être au centre d'intérêt d'un groupe de savants, mais aussi d'écrivains du XIX<sup>ème</sup> siècle. Les éditions des ouvrages de Pierre Cabanis citées par Léon Poliakov dans l'article *Le fantôme des êtres hybrides et la hiérarchie des races au XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècles* s'avèrent très importantes. La tonalité du discours sur la race change brusquement au XIX<sup>ème</sup> siècle par rapport au XVIII<sup>ème</sup>. Le même Cabanis dit que les races humaines sont de valeur inégale, „ce qui risque de compromettre l'application des immortels principes de la Révolution<sup>30</sup>”. Poliakov suggère que cette montée du racisme passionnel au XIX<sup>ème</sup> siècle correspond „au besoin de la nouvelle société bourgeoise, théoriquement égalitaire, de se démarquer par rapport aux „sauvages”, puisque les hiérarchies ou ordres de nature n'existent plus<sup>31</sup>”.

Il est difficile de ne pas se poser la question concernant la distance entre la latinité et le racisme. Est-elle suffisamment large chez Bertrand pour ne pas lui imputer de propos racistes? Dans *La Cinna*, deuxième partie de la trilogie, Bertrand affirme que „l'âme des races est immortelle” ce qui signifie, citons encore une fois Astier Loufti, que

[...] pas plus le nord-africain que l'israélite ne sont assimilables. Reculant devant les conclusions ultimes d'une telle situation, l'auteur se décharge de ce soin sur un de ses personnages: Je voudrais former un seul bloc de toutes ces populations qui nous arrivent de France, d'Espagne, d'Italie et les lancer contre l'ennemi commun, le musulman qu'on a eu la sottise de laisser vivre, alors qu'il fallait l'exterminer sans pitié. Il faut leur faire comprendre, à ces néo-africains, que cette extermination est nécessaire à leur tranquillité, à leur avenir, qu'il y a là, pour eux, une question vitale. Et vous verrez qu'ils le comprendront sans peine. Dès maintenant leur haine contre l'Arabe est le Juif m'en donnent l'assurance<sup>32</sup>.

La véracité du récit bertrandien semble être „rompu” par tous les non-dits, toutes les absences signifiantes dont chaque lecteur averti s'aperçoit. Le premier roman de Bertrand, *Le Sang des Races* montre cette assimilation impossible. Juste au début de ce livre, Ramon, jeune roulier espagnol „s'engagea dans les ruelles arabes qui joignent la rue de Chartres à la rue Bab-Azoun. Les tambourins ton-

naient continûment dans les cafés maures. Des chansons âpres et gutturales se traînant sur des airs d'église déchiraient la rumeur de la ville. Brusquement la pénombre de la ruelle cessa, et Ramon émergea à la lumière crue des restaurants et des cafés européens<sup>33</sup>.

L'image citée ci-dessus est construite à l'aide des oppositions: pénombre/lumière, arabe/européen. De même, des sons arabes sont funestes: les tambourins tonnent tandis que l'instrument espagnol, la guitare, sonne toujours joyeusement.

La lecture de tels passages fait douter de la véracité du discours postulée par les Leblond ou Lebel. On reste impressionné par le soin du détail, par la couleur locale de milieux espagnols rendue par l'emploi modéré de mots valenciens: la „chica”, „tia”, „tio” etc., mais d'autre part, certaines absences „brisent” la fidélité du récit. La plus grande absence est celle de l'Arabe, de quelqu'un qui est indigène mais en même temps un „Autre” parce qu'appartenant à la civilisation non-occidentale, à la civilisation non-bertrandienne. Si l'Arabe apparaît dans le roman, il est converti, ou bien il est un guide qui accompagne des Latins vers les quartiers des Mauresques. Il s'appelle „Arabe”, dépourvu de son nom propre, il ne jouit pas de son statut de la personne. Si la nouvelle littérature coloniale devait être selon Lebel une méthode de connaissance, il est facile d'acquiescer que cet instrument dans les mains de Bertrand sonne faux, le métissage de races est incomplet: dans le roman bertrandien ce métissage est exclusivement latin. N'oublions pas que son roman veut véhiculer une idéologie impérialiste. On pourrait se demander si „les thèmes impérialistes ne sont souvent que l'extension de la doctrine nationaliste. L'attachement à la terre, le mystique de l'hérédité, les vertus de la vie rustique, autant de convictions de l'écrivain lorrain que Louis Bertrand transporta en Algérie<sup>34</sup>.

Tout porte à croire que *Le Sang des Races* de Louis Bertrand n'était qu'un épisode dans l'histoire de l'idée raciste en France, une idée qui trouve son écho même aujourd'hui dans les discours politiques de certaines options extrémistes.

## Notes

<sup>1</sup> M.A. Loufli, *Littérature et colonialisme*, Paris 1971, p. 69.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 69.

<sup>3</sup> R. Girardet, *L'Idée coloniale en France*, Paris 1979, p. 55.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 55.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 83.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>8</sup> M.-A. Leblond, *Après l'exotisme de Loti le roman colonial*, Paris 1926, p. 7-8.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 9.

- <sup>10</sup> Ibidem, p. 11.
- <sup>11</sup> Ibidem, p. 12.
- <sup>12</sup> R. Lebel, *Etudes de littérature coloniale*, Paris 1928, p. 11.
- <sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 16.
- <sup>14</sup> Ibidem, p. 17.
- <sup>15</sup> Ibidem, p. 17.
- <sup>16</sup> Ibidem, p. 18.
- <sup>17</sup> L. Bertrand, *La Cinna*, Paris 1901, chap. 11, p. 30, cité par M.A. Loufti dans *Littérature et colonialisme*, p. 75.
- <sup>18</sup> L. Bertrand, *Le Sang des Races*, Librairie Ollendorff, Paris, 1924, p. 1.
- <sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 24.
- <sup>20</sup> Ibidem, p. 7-8.
- <sup>21</sup> Ibidem, p. 2-3.
- <sup>22</sup> A. Loufti, *op. cit.*, p. 100.
- <sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 42.
- <sup>24</sup> *Nouvelle histoire des idées politiques*, sous la direction de Pascal Ory, P., Hachette, p. 364.
- <sup>25</sup> H. Massis, *Barrès et nous, suivi d'une correspondance inédite (1906-1923)*, Plon, Paris 1962, p. 17.
- <sup>26</sup> Cité par Massis, *op. cit.*, p. 5.
- <sup>27</sup> *Nouvelle histoire des idées politiques*, p. 365.
- <sup>28</sup> G. Dugas, *L'image de la Tunisie dans les lettres françaises depuis 1880*, thèse pour le doctorat de III<sup>ème</sup> cycle, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1980, p. 93.
- <sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 93.
- <sup>30</sup> Dans: *Hommes et bêtes, entretiens sur le racisme sous la direction de Léon Poliakov*, actes du colloque, P., Mouton éditeur, La Haye 1975, p. 173.
- <sup>31</sup> *Op. cit.*, p. 174.
- <sup>32</sup> Ibidem, p. 78.
- <sup>33</sup> Ibidem, p. 78.
- <sup>34</sup> A. Loufti, *op. cit.*, p. 116-117.

## Bibliographie

### ROMANS:

BERTRAND Louis, *Le Sang des Races*, Librairie Paul Ollendorff, Paris 1924.

### OUVRAGES CRITIQUES:

ASTIER LOUFTI Martine, *Littérature et colonialisme*, Mouton, Paris 1971.

CALMES Alain, *Le roman colonial en Algérie avant 1914*, P., l'Harmattan, 1984.

DUGAS Guy, *L'Image de la Tunisie dans les lettres françaises depuis 1880*, thèse pour le doctorat de III<sup>ème</sup> cycle, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1980.

GIRARDET Raoul, *L'idée coloniale en France*, La Table ronde, coll. Pluriel, P., 1979

LEBEL Roland, *Etudes de littérature coloniale*, P., éd. Vald. Rasmussen, 1926.

LEBLOND Marius-Ary, *Après l'exotisme de Loti le roman colonial*, P., J. Peyronnet et C<sup>ie</sup>, 1928.

MASSIS Henri, *Barrès et nous, suivi d'une correspondance inédite (1906-1923)*, P., Plon, 1962.

*Hommes et bêtes, entretiens sur le racisme* sous la direction de Léon Poliakov, actes du colloque tenu du 12 au 15 mai 1973 au centre culturel international de Cerisy-la-Salle. P., Mouton, La Haye 1975.

*Nouvelle histoire des idées politiques*, ouvrage collectif sous la direction de Pascal Ory, postface de René Remond, P., Hachette 1987.

Stanislaw Jasionowicz

*L'Ecole Normale Supérieure de Cracovie*

## Lecture sans interprétation? Réception des poèmes haïku comme modèle de la „lecture idéale”

*Quand tu marches, contente-toi de marcher;  
Quand tu es assis, contente-toi d'être assis.  
Et surtout ne tergiverse pas!*

*conseil du maître Zen*

Faire la différence entre la lecture d'une oeuvre littéraire et son interprétation c'est, comme tente de le faire l'essai suivant, poser la question de la possibilité d'une „lecture sans interprétation”, possibilité d'une lecture comme action ne s'arrêtant pas aux opérations sur les signes du langage (cf. conceptions théoriques liées à la linguistique) mais perçue plutôt comme un „acte de conscience” dans lequel la réception s'arrêterait au niveau de la „perception pure”.

Nous allons donc essayer de regarder la réception des haïku comme le modèle de la „lecture idéale”, possible par l'application d'une sorte de représentation non-symbolique et, par la suite, réfléchir sur la possibilité d'une expérience existentielle non-linguistique, accessible néanmoins à l'aide des signes du langage.

### 1. Le haïku

Les poèmes haïku, dont il sera question, sont résultat des transformations, à travers plusieurs siècles, des formes traditionnelles poétiques japonaises, telles que **tanka** – un court chant (trente-et-une syllabes), souvent de caractère lyrique, qui exprimait l'harmonie des phénomènes de la nature et des émotions de l'homme. Des modifications spécifiques de la tanka résulte la forme **renga** – espèce de dialogue poétique de deux ou plusieurs personnes, possédant souvent un carac-

tère plaisant qui, au tournant du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècles, se répand entre les cercles plus vastes de la société japonaise d'alors. La popularité de cette forme poétique ne diminue que vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, quand (aux débuts du siècle suivant) elle est concurrencée par un nouveau style poétique: **haïkaï** (plaisanterie) et **haïku**<sup>1</sup>.

Parmi les poètes de haïku les plus célèbres sont: Matsuo Bashô (1644–1694), Yosa Buson (1716–1783) et Kobayashi Issa (1763–1827).

Mouvement des vagues de la marée  
Parmi les coquillages rosés  
un lambeau du trèfle

*Bashô, 1689<sup>2</sup>*

Le haïku, dans ses trois vers<sup>3</sup>, (5–7–5 syllabes), met en place des phrases simples, courantes, qui „enferment un événement pur”.

Chaque poème haïku est une image – ébauche qui note l'état actuel d'un „fragment” du monde de manière la plus pleine possible car il rend ses couleurs, sa musique, même ses parfums, toute l'atmosphère qui l'entoure et qui agit sur les sentiments du poète et du lecteur. De même que dans les peintures Zen (Zenga), où des parcelles de l'Univers: arbre, fleur, feuille demeurent seuls dans un espace blanc et vide, en „décrivant” le monde de façon la plus brève et la plus exhaustive en même temps. La comparaison avec la peinture Zen n'est pas fortuite, puisque ces deux manifestations de l'art ont été conçues par une même pensée: le désir d'éprouver consciemment le moment présent<sup>4</sup>.

Ainsi Roland Barthes écrit, à propos du haïku dans son *Empire des signes*: „[...] (le) haïku n'est pas une pensée riche réduite à une forme brève, mais un événement bref qui trouve d'un coup sa forme juste”<sup>5</sup>. Barthes semble retrouver dans le haïku la réalisation de l'idéal d'unité de la forme et du contenu.

Toute la culture Occidentale semble être stimulée – surtout dans ses manifestations littéraires – par les deux fonctions principales du récit: la description et la définition. L'aspiration de l'auteur Occidental à partager avec son lecteur son savoir, ses expériences et ses impressions par l'intermédiaire de la littérature, stimule le jeu créatif incessant des signes-symboles, qui s'opère dans le cadre de la langue. Ce jeu est perçu le plus souvent dans les catégories d'**échange** (d'informations ou d'émotions). Le haïku, semble-t-il, ne remplit aucune des tâches ainsi conçues de l'oeuvre.

La spécificité de la vision japonaise de la relation signe–réalité devient plus nette dans sa confrontation avec la doctrine du bouddhisme Zen, dont s'inspirent les auteurs des meilleurs haïku. Selon cette branche de bouddhisme, l'expérience humaine est déterminée par la structure de notre esprit (intellect) et la tâche de l'homme constitue l'effort pour dépasser ces limites afin de connaître la réalité transcendente. Le point central du système Zen constitue la négation de la division dualiste entre le „sujet” et l'„objet”, si fondamentale dans toute la culture Occidentale (chrétienne). Le Zen rejette l'intellect comme outil unique de la connais-

sance, de même il combat l'impression de cet isolement comme n'étant qu'une convention ou un des points de vue possibles<sup>6</sup>.

Evidemment, en parlant du haïku, il faut être conscient du fait qu'il ne s'agit pas ici d'un phénomène tout à fait homogène – parmi les poètes Zen, quelques-uns seulement se sont inspirés directement de la philosophie Zen. Néanmoins, les exemples de haïku qui vont être cités sont liés par la convergence du contenu et des fins qui caractérisent cette forme poétique, réalisée par ses maîtres les plus appréciés, en admettant, qu'ils soient possibles à exprimer dans une langue quelconque.

## 2. Le haïku vu dans la perspective sémiologique de Roland Barthes

Certains éléments de l'approche non-dualiste du couple sujet–objet contiennent, dans le contexte du haïku, les réflexions de Roland Barthes concernant la culture du Japon, présentées dans son livre déjà cité *L'Empire des signes*. Barthes, en retrouvant dans le haïku une des manifestations de la vision japonaise du monde des signes et les rattachant à la tradition Zen, écrit à propos du haïku dans les catégories de l' „arrêt du langage”: étant tout à fait compréhensible, le haïku „n'a rien à dire” et chaque tentative vers son interprétation est condamnée à l'échec car „parler du haïku serait [...] le répéter”<sup>7</sup>.

La vieille mare:  
Une grenouille saute dedans:  
Oh! Le bruit de l'eau.

Quelque part plus loin dans l'ouvrage cité de Barthes, l'auteur, parlant des gestes de politesse (geste du salut et d'échange des cadeaux), examine les relations entre le *signifié* et le *signifiant* dans les cultures: occidentale et japonaise, en soulignant leur caractère discursif et dualiste en Occident, quand il écrit: „Topologiquement, l'homme Occidental est réputé double, composé d'un «extérieur», social, factice, faux et d'un «intérieur», personnel, authentique, lieu de communication divine”<sup>8</sup>. Dans cette optique, selon Barthes, le geste poli de l'homme Occidental devient un signe de respect, échangé par des sujets indépendants, mais aussi un geste qui cache souvent une multiplicité de sentiments différents et de sens seconds.

Comme le constate Barthes, les signes de politesse japonais ne sont pas les signes de communication entre les personnes. Le geste du salut ou le cérémonial lié à l'offre du cadeau deviennent privés de toute humiliation ou vanité et deviennent des formes privées de leurs „signifiés”: „le cadeau est seul; il n'est touché ni par la générosité, ni par la reconnaissance, l'âme ne le contamine pas”<sup>9</sup>.

Déjà quatre heures  
Je me suis levé neuf fois  
Pour admirer la lune

Lire ce poème comme un énoncé „la lune est si belle que le poète se lève et se relève pour la contempler de sa fenêtre”<sup>10</sup> c’est dénier son idéal le plus profond, c’est introduire la division entre la forme et le contenu, c’est l’interpréter.

Tout le Zen, constate Barthes, apparaît comme l’action ayant pour le but de „casser cette sorte de radiophonie intérieure qui émet continûment en nous”<sup>11</sup>.

Une des „idées fixes” de Roland Barthes est la notion du „degré zéro de l’écriture”<sup>12</sup>. Ce „degré zéro” c’est un „acte de l’esprit” dans lequel l’interprétation devient anéantie et l’oeuvre apparaît comme un ensemble des fonctions linguistiques qui se combinent en structure. Pour Roland Barthes le haïku constitue un „arrêt de langage” donc une tentative pour l’„objectivité” („A la nullification du sujet correspond l’instauration de l’objet comme centre exclusif de positivité dans l’oeuvre littéraire. L’objet *est*, et il n’y a même que de lui seul qu’on puisse affirmer l’existence. Il est tout entier formé de langage, c’est-à-dire de ses éléments composants et de rien d’autre”<sup>13</sup>), objectiviation conçue comme la „réduction du signe à lui-même”.

Le nombre, la dispersion des haïku d’un côté, la clôture de chacun d’eux de l’autre, semblent à Barthes diviser, classifier à l’infini le monde, constituer un espace de purs fragments que rien n’est capable de „brider”.

La „dépersonnalisation” du signe, si chère à Barthes-sémiologue, se manifeste très nettement dans son attitude envers les poèmes haïku – ils constituent pour lui une contribution à la recherche du langage „innocent”<sup>14</sup>, non marqué culturellement, en plus qui „ne dit rien sur le réel”. Ainsi pour Barthes, „la lecture idéale” c’est la lecture „impersonnelle” des signes sans leur rapport au réel, la lecture des „signes vides”.

### 3. Le haïku – la perspective „existentielle”

L’expérience, à laquelle nous sommes confrontés dans le cas du haïku peut être regardée d’une manière qui diffère de celle des conceptions théoriques de l’oeuvre littéraire, liées à la linguistique et dont s’inspire Barthes.

Je suis persuadé – écrit dans son ouvrage *The Way of Haiku* J.W. Hackett – que les meilleurs haïku sont résultat d’une expérience immédiate de la nature et que cette expérience intuitive peut être exprimée dans toutes les langues. En principe, je considère le haïku comme une expérience d’ordre „existentiel” et non littéraire<sup>15</sup>.

Un tel regard sur l’essence du haïku, pas nécessairement lié à une école théorique concrète, admet la possibilité d’un certain „état d’esprit” permettant au lecteur de rester au niveau d’une „passivité absorbante de réception” au cours de l’acte de lecture, qui lui permet de ne pas se concentrer sur la signification des mots ou sur les références symboliques du texte, de ne pas essayer de retrouver l’„essence” du poème ou de l’associer à un autre texte déjà connu.



„Tout ce que Japonais observe, il s’y unit complètement, il l’absorbe de tout son être. Nous possédons plusieurs preuves d’une telle attitude: la contemplation des cerisiers en fleurs, ou d’une exposition florale, la composition des bouquets, la délectation d’un paysage ou de la forme d’un arbre [...]” – nous pouvons lire dans les notes du connaisseur de la culture du Japon Eugène Herrigel<sup>16</sup>. Regardons les „peintures” haïku – ce sont des contemplations, des reflets d’un état authentique de conscience, qui ne doit rien à un effort de la volonté.

Les herbes dans la brume  
sans bruit coule le ruisseau,  
le crépuscule de printemps?

*Buson*

Autre exemple:

Un nuage des cerisiers en fleurs  
La cloche. Celle – d’Ueno?  
Celle d’Asakusa?

Haïku ne s’efforce pas d’être une „description pure” pour être objectif (dans le subjectivisme individuel de perception) – les fragments du réel qu’il enregistre n’admettent pas l’exclusion entre l’objet perçu de la réalité et l’objet de la perception. Au contraire, le sujet semble **appartenir** au monde – objet de perception, constituant un tout indivisible avec lui.

Dans le haïku cité ci-dessus nous avons affaire à une pensée (émotion, impression subjective d’hésitation, réflexion). Néanmoins, ce contenu s’arrête au niveau d’un simple „éclair de l’esprit” sans être un commentaire ou même une représentation de l’événement. „Objectivement” **rien n’a eu lieu** hormis le son de la cloche – le poème ne suggère même pas que cet événement concerne en quoi que ce soit son auteur. „Celle – d’Ueno, celle d’Asakusa” – c’est une lueur rapide de la pensée qui ne postule aucune „suite”, qui „ne se contente que d’elle-même”, sans l’intervention d’une „conscience interprétante”.

Sur la cloche du temple  
Se repose, endormi  
Un papillon!

Comparons ce haïku avec le poème d’Amy H. Lowell (écrit pendant la 1<sup>re</sup> Guerre Mondiale), intitulé *La paix*:

Sur la volée du canon  
Un papillon jaune déploie et referme de nouveau  
Ses ailes

Remarquons, que le deuxième de ces poèmes semble être imprégné de la „nécessité” d’une interprétation – le titre *La paix*, le contexte historique de sa création, le sens allégorique du contraste canon–papillon (guerre–paix, force–faiblesse, etc.)<sup>17</sup>.

Le fait de dégager dans le haïku de tels fragments du réel et pas d'autres, nombre infini des „prises” possibles n'a pas pour but de manifester la „fugitivité” des phénomènes ou d'exprimer leur caractère unique et isolé. Le haïku veut faire ressentir d'une manière consciente le réel, faire éprouver son „actualité perpétuelle” dans l'impression de la transparence du signe devant la signification.

Une telle approche du haïku n'est ni une lecture de caractères ou de mots du dictionnaire dont se compose le poème, ni un jeu intertextuel du sens, ni même une recherche des rapports symboliques du texte. Ce n'est même pas l'„anihilation de l'objet” dans sa confrontation avec le „signe pur” (la réalité réduite aux signes! – cf. Barthes). C'est plutôt **la lecture du Réel**. Ce Réel que le signe est capable de dévoiler, sans en barrer l'accès, en obligeant à **l'interprétation** de la réalité.

#### 4. Le haïku. L'expérience de la lecture

La réception „immédiate” du haïku peut être conçue, suivant les deux conceptions du regard sur ce phénomène décrites ci-dessus, comme une impression spécifique de „vide”, liée à la possibilité postulée de percevoir l'unité du signifié et du signifiant.

„La Forme est vide” – répète Barthes la formule classique du bouddhisme<sup>18</sup>. Mais, le vide des bouddhistes, est-il identique à celui dont parle le sémiologue? Il semble que l'„arrêt du langage” barthésien conduise celui-ci au sentiment d'„anihilation du réel”, en d'autres termes au **néant**, ce qui, lié au sentiment que le monde est un ensemble (une somme) de fragments soumis à un jeu perpétuel et sans fin, mène Barthes vers le pessimisme cognitif, voire le nihilisme. Au contraire, le vide des bouddhistes constitue le dépassement d'un tel sentiment d'isolement de l'homme vis-à-vis la réalité „sémantisée” et la destruction du mur créé par l'interprétation nous séparant du Réel donne l'accès à la Plénitude.

Le rêve de l'union du signifié et du signifiant est-il une tendance vers le Néant, ou vers la Plénitude? L'expérience qui ressort de la lecture des poèmes haïku donne une occasion de confrontation personnelle avec ce problème fondamental.

#### Notes

<sup>1</sup> Cf. postface de M. Melanowicz [dans:] *Haïku*, Ossolineum, Wrocław 1983.

<sup>2</sup> Les haïku cités dans le travail présent proviennent de l'anthologie: *Haïku, op. cit.*, (traduction française Marcin Jasionowicz), et: R. Barthes, *L'Empire des signes*, éd. Skira, Genève 1970.

<sup>3</sup> La syntaxe et la versification du haïku original japonais et la spécificité de sa forme „visuelle” (écrit, ou plutôt peint verticalement, à l'aide d'un pinceau, en forme d'un calligramme) ne semblent pas influencer d'une manière décisive sur l'essentiel de sa réception. L'art du haïku est pratiqué de nos

jours dans plusieurs pays et en plusieurs langues et fait parfois l'objet d'une évaluation par les Japonais écrivant les haïku en japonais. Cf. Kazuo Sato, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? (Japońskie haiku i ruch haiku na Zachodzie)*, traduit de l'américain par A. Szuba, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1 (234).

<sup>4</sup> A. Żuławska-Umeda, *Od tłumacza* [dans:] *Haiku, op. cit.*, p. 5.

<sup>5</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 98.

<sup>6</sup> Cf. A. Szyszko-Bohusz, *Buddyzm*, Ossolineum, Wrocław 1983.

<sup>7</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 93.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>12</sup> Cf. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, éd. Seuil, Paris 1964.

<sup>13</sup> G. Poulet, *La conscience critique*, Librairie José Corti, Paris 1971, p. 270.

<sup>14</sup> Cf. R. Barthes, *Le degré zéro...*

<sup>15</sup> Cité d'après: A. Szuba, *Haiku w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie*, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1 (234), p. 271.

<sup>16</sup> E. Herrigel, *Droga Zen*, Wyd. Thesaurus-Press, 1992, p. 39.

<sup>17</sup> Le haïku et le poème cités viennent de: A. Szuba, *op. cit.*, p. 272 (traduction française Marcin Jasionowicz).

<sup>18</sup> Cf. R. Barthes, *L'Empire des signes*, p. 88.



Barbara Wydro

*L'Ecole Normale Supérieure de Cracovie*

## Le verbe ECRIRE

L'objet de notre analyse sera le verbe ECRIRE/PISAĆ, en français et en polonais. Notre point de départ seront les définitions de ECRIRE proposées par trois dictionnaires: le *Dictionnaire de la Langue Polonaise* de Doroszewski, le *Petit Robert* et le *Dictionnaire du Français Contemporain (D.F.C.)*. Ces définitions seront, au besoin, reformulées d'après les principes de la syntaxe sémantique, après avoir pris en considération le sens prédicatif de ECRIRE dans ses différents emplois.

Le dictionnaire de Doroszewski donne la définition générale de tous les emplois actuels de PISAĆ: "Fixer des mots, des pensées, à l'aide de l'écriture". Cette définition, qui se veut générale, rappelle la définition d'un des emplois seulement de ECRIRE qu'on trouve dans le *D.F.C.*: "Exprimer les sons de la parole ou la pensée au moyen d'un système convenu de signes graphiques". On trouve, cependant, dans le *D.F.C.* les autres emplois de ECRIRE, qui seraient classés, chez Doroszewski, sous la même définition:

- exposer, déclarer dans un ouvrage imprimé;
- faire savoir par lettre, adresser une lettre;
- composer un ouvrage, un article littéraire, scientifique; faire métier d'écrivain.

Après avoir confronté Doroszewski, le *Petit Robert* et le *D.F.C.* nous avons adopté la classification de Doroszewski qui rappelle, d'ailleurs, celle du *Petit Robert*. Cette classification prévoit quatre emplois principaux de PISAĆ/ECRIRE:

ECRIRE I: "tracer sur du papier ou sur une autre matière des signes graphiques [...] à la main, ou les imprimer à l'aide d'une machine, pour exprimer qqch à l'aide de mots",

ECRIRE II: "créer, rédiger par écrit une oeuvre littéraire ou scientifique, etc.; composer",

ECRIRE III: "formuler, exprimer ses pensées par écrit",

ECRIRE IV: "informer de, communiquer qqch par écrit (souvent: par lettres) ou par des textes imprimés; traiter de quelque chose par écrit".

Commençons par ECRIRE I: “tracer sur du papier ou sur une autre matière des signes graphiques (par exemple des lettres, des chiffres, etc.), à la main, ou les imprimer à l’aide d’une machine, pour exprimer qqch à l’aide de mots”. Cette définition rappelle celle du *Petit Robert*: “tracer (des signes d’écriture, un ensemble organisé de ces signes)”. La définition du *Petit Robert*, moins “fournie” que celle de Doroszewski, se révèle cependant complète du point de vue sémantique. La structure nucléaire fondée sur le prédicat, dont le contenu correspond à ECRIRE I, implique deux arguments objet:

écrire (= tracer) (x, y)	(qqn écrit (= trace) les signes de qqch.)
--------------------------	---

Citons d’abord un emploi générique de ECRIRE I, avec l’ellipse du deuxième argument:

*On nie umie ani czytać ani pisać* → *On nie opanował ani umiejętności pisania, ani czytania*  
*Il ne sait ni lire ni écrire* → *Il n’a ni la connaissance de lire ni celle d’écrire.*

Notons ici que la nominalisation directe (PISANIE/ECRITURE, CZYTANIE/LECTURE) n’est pas possible, ni en français ni en polonais; on doit avoir recours aux mots *umiejętność/connaissance*.

Prenons maintenant des emplois spécifiques:

*Stał przy tablicy i spokojnie pisał kredą ładne, wysokie litery* → ... *był zajęty pisaniem.*  
*Il était au tableau et écrivait tranquillement à la craie de hautes, de belles lettres* → ... *et il était occupé à écrire...*

*Pisał/napisał na tablicy literę „Q”.*  
*Il écrivait/a écrit au tableau la lettre „Q”.*

*Pisanie/napisanie tego znaku zajęło mu trochę czasu.*  
*Il a mis du temps à écrire ce signe.*

Si la définition de Doroszewski paraît plus explicite que celle du *Petit Robert*, c’est qu’elle envisage des expansions, des éléments adjoints qui n’appartiennent pas au nucléus:

- 1° – la matière sur laquelle on écrit: *écrire sur une feuille de papier; sur une tablette d’argile, etc.*
- 2° – le moyen d’écrire: *écrire à la main, taper à la machine,*
- 3° – l’outil/la matière avec laquelle on écrit à la main: *écrire avec un stylo, à la main, à l’encre, à la craie,*
- 4° – la manière d’écrire:
  - a) la direction: *écrire de droite à gauche, de gauche à droite;*
  - b) le côté esthétique: *avoir une belle écriture, écrire mal, écrire comme un chat; écrire gros, fin; écrire lisiblement,*
  - c) l’orthographe: *écrire certains mots avec une minuscule/majuscule: ensemble, séparément; avec un „z” ou un „rz”.*

Cette définition contient de plus l'information sur la finalité de l'acte d'écrire: "pour exprimer qqch avec / à l'aide de mots". Mais selon nous "exprimer qqch à l'aide de mots" dépasse déjà le contenu de ECRIRE I. C'est dans ECRIRE II, ECRIRE III et ECRIRE IV qu'il faut chercher différentes réalisations de l'„expression à l'aide de mots”.

Passons maintenant à PISAĆ/ECRIRE II: "créer, rédiger par écrit une oeuvre littéraire ou scientifique, etc., composer". Dans le *Petit Robert* on trouve: "composer (un ouvrage scientifique, littéraire)", et dans le *D.F.C.*: "composer un ouvrage, un article littéraire, scientifique; faire métier d'écrivain". Le prédicat, le noyau est ici CREER. Il s'agit de créer en écrivant:

écrire (= créer) (x, y)

(qqn écrit (= crée) qqch)

ECRIRE II exige une explication plus détaillée. Il s'agit en fait d'organiser, de composer ou de rédiger un ensemble de phrases (énoncés) qui:

- a) forment une histoire vraie ou imaginaire (roman, nouvelle, récit, autobiographie etc.);
- b) décrivent le monde et ses phénomènes, décrivent les "états mentaux";
- c) présentent des liens entre les événements ou les pensées elles-mêmes, présentent des lois de la nature, de l'histoire, de la logique, etc.;
- d) sont des phrases musicales.

Commençons par la présentation d'exemples de ECRIRE II générique, avec l'ellipse de y (deuxième argument):

*Zawsze marzył o pisaniu → ... o tym, żeby pisać.*

*Il a toujours rêvé d'écrire.*

*Pour écrire il faut avoir beaucoup pensé.*

*Aby (móc) pisać, trzeba najpierw wiele przemyśleć.*

*Tant de gens qui écrivent et si peu qui lisent.*

*Tak wielu ludzi pisze, a tak mało czyta.*

Prenons maintenant des emplois génériques avec l'explicitation du deuxième argument:

*Rwałem się do pióra i zacząłem pisać... recenzje literackie i teatralne. → ...i zacząłem (rozpocząłem) pisanie recenzji ...*

*J'ai brûlé d'envie de prendre la plume et je me suis mis à écrire ... des critiques théâtrales et littéraires.*

*J Tuwim pisał piosenki do kabaretów. → ... zajmował się pisananiem piosenek do kabaretów.*

*J Tuwim écrivait des chansons pour les cabarets. → ... s'occupait à écrire des chansons pour les cabarets.*

On doit mentionner à la fin l'emploi actuel, qui admet l'expression "être en train de".

Zamknął się w swoim pokoju i **pisal** powieść. → Zamknięty w swoim pokoju, był w trakcie **pisania** powieści.

*Il s'est enfermé dans sa chambre et il écrivait son roman.* → *Enfermé dans sa chambre il était en train d'écrire son roman.*

C'est dans l'emploi actuel qu'on peut avoir la forme perfective **napisać** (avoir écrit).

**Napisał** tę powieść w dwa miesiące vs **Pisał** tę powieść przez dwa lata. → **Napisanie** tej powieści zajęło mu dwa miesiące vs **Pisanie** tej powieści zajęło mu dwa lata.

*Il a écrit ce roman en deux mois (résultat) vs Il a écrit ce roman pendant deux ans (processus)*  
→ *Il a mis deux mois à terminer son roman vs Il a mis (?) deux ans à écrire son roman.*

Il faut mentionner encore la possibilité d'avoir des structures adjointes qui n'entrent pas dans la proposition nucléaire:

1° – **писаć** po polsku, po francusku; **pisanie** po francusku nie sprawiało mu trudności (écrire en polonais, en français; écrire en français ne lui causait aucune difficulté).

2° – **писаć** wierszem, prozą; **pisanie** wierszem czy prozą nie robiło mu różnicy (écrire en vers, en prose; écrire en prose ou en vers lui était indifférent).

3° – **писаć** na temat (jakiś); **pisanie** na tematy ekonomiczne było jego pasją (écrire sur un sujet; écrire au sujet de l'économie était sa passion).

4° – **писаć** do gazet, do czasopism; **pisanie** do gazet było jego głównym zajęciem (écrire dans des revues, des périodiques; écrire dans des journaux était son occupation principale).

Passons maintenant à ECRIRE III: "formuler, exprimer ses pensées par écrit". La définition du *Petit Robert* diffère de celle de Doroszewski: "exprimer de telle ou telle façon sa pensée par le langage écrit (v. style)". Dans le *D.F.C.* il n'y a pas de définition spéciale.

Nous avons essayé ci-dessus d'expliquer en quoi consiste, en fait, la création d'ouvrages littéraires ou scientifiques (ECRIRE II). C'est organiser des phrases (des pensées) afin de créer des ensembles plus grands et fermés.

Dans ECRIRE III il s'agit d'une étape qui précède l'organisation, la composition de phrases (ou de paragraphes), à savoir la formulation des pensées à l'aide de mots, de structures syntaxiques etc.

ECRIRE III concerne la manière dont les pensées sont formulées; autrement dit: la manière dont on transforme les structures profondes en énoncés. ECRIRE III ne concerne donc pas seulement, selon nous, le fait lui-même de cette transformation.

La nominalisation de ECRIRE III est le mot STYLE. Cependant, si l'on suit la définition de Doroszewski ("formuler, exprimer ses pensées par écrit") on obtient la définition sémantique suivante de cet emploi de ECRIRE:

exprimer (x,  $\neq x'$ )

(qqn exprime ses pensées)



$x$  – argument objet

$\wp x'$  – argument propositionnel avec résorption. dérivé de *penser* ( $x, \wp$ ) = ce que  $x$  pense. les pensées de  $x$

$x' = x$  (coréférence)

La représentation sémantique de ci-dessus correspond plutôt au prédicat *zapisywać/noter*, c'est-à-dire, selon l'expression métaphorique polonaise: *przelewać na papier* (*mettre sur le papier*, littéralement: *verser sur le papier*). En fait, la phrase avec *verbum finitum*:

$x$  formule ses pensées par écrit

ne constitue pas encore un véritable énoncé, elle ne communique rien. Cela peut vouloir dire: a)  $x$  note ce qu'il pense b)  $x$  essaie d'écrire un texte (une lettre, un récit, etc.).

La définition du Petit Robert est plus explicite: "exprimer de telle ou telle façon (V. Style) sa pensée par le langage écrit". Il y aurait donc 3 arguments:

exprimer ( $x, \wp/x', y$ )

c'est-à-dire  $x$  exprime ses pensées ( $\wp x'$ ) par le langage écrit,  
c'est-à-dire en utilisant certains procédés du langage écrit ( $y$ )

On peut dire que le style c'est justement le fait de se servir de tels ou tels procédés du langage écrit. Dans l'exemple cité par Doroszewski:

*Rej pisał językiem dosadnym, obrazowym.*

*Rej s'est servi (pour écrire) (dans ce qu'il écrivait) d'un langage fort, imagé.*

L'argument  $y$  est explicite, l'argument  $\wp x'$  est implicite; ce sont ses pensées ou, tout simplement, les événements qu'il décrit (ses observations). Dans la transformation de cet exemple:

*Rej pisał w sposób dosadny, obrazowy.*

*Rej écrivait (s'exprimait) d'une manière forte, imagée.*

l'argument  $y$  n'apparaît pas à la surface.

Toutes les phrases qui concernent le style d'un auteur contiennent deux prédictions:

1° – exprimer (formuler, traduire) ( $x, \wp x', y$ )

( $x$  pour exprimer ses pensées ( $\wp x'$ ) se sert d'un langage  $y$ ;  $x$  formule ses pensées ( $\wp x'$ ) dans un langage  $y$ ;  $x$  traduit ses pensées ( $\wp x'$ ) en un langage  $y$ );

2° – être bon, (original, coloré, imagé, prétentieux, etc.) ( $y$ )

(le langage  $y$  de  $x$  est original, coloré, etc.; le style de  $x$  est bon, original, imagé, etc.).

## Citons quelques exemples:

*Czytałem wszystkie twoje korespondencje, świetnie **piszesz**, z przekonaniem, rzeczowo* → *twoje \***pisanie** jest świetne, twój styl jest świetny, przekazujesz swoje myśli w sposób przekonujący, rzeczowy, językiem przekonującym, rzeczowym.*

*J'ai lu toute ta correspondance, tu **écris** d'une façon magnifique, avec conviction, objectivité* → *ton **style** est magnifique, convaincant, objectif, tu transmets tes pensées d'une façon convaincante, objective, ton langage est convaincant, objectif.*

**Pisał** zajmująco, jasno i pięknie – a chyba trudno o wyższą pochwałę stylu.

*Il **écrivait** d'une façon intéressante, belle et claire – on ne pourrait louer mieux son style.*

*Quelqu'un a dit autrefois qu'il faut **écrire** comme on parle.*

*Ktoś kiedyś powiedział, że **pisać** należy tak jak się mówi. → że **język pisany** powinien być taki jak **język mówiony** (que la **langue écrite** devrait être comme la **langue parlée**).*

*Le secret d'**écrire** aujourd'hui c'est de se méfier des mots dont le sens est usé* → *le secret du **bon style** est ...*

*Tajemnica **pisania** polega dzisiaj na tym, by wystrzegać się słów o wyświechtanym znaczeniu* → *sekret dobrego **stylu** polega na...*

*C'est en **écrivant** que l'écrivain (l'auteur) se forge ses idées sur l'art d'**écrire*** → *se forge ses idées sur l'art de se servir du langage.*

*Dopiero w trakcie **pisania** autor uświadamia sobie na czym polega sztuka **pisarska*** → *uświadamia sobie na czym polega sztuka **posługiwania się językiem**.*

Chacun des emplois de PISAĆ/ÉCRIRE implique un FAIRE. Dans ECRIRE I c'est: TRACER des signes graphiques (pour former des mots). Dans ECRIRE II c'est: ORGANISER(COMPOSER)REDIGER (des énoncés) pour créer un texte. Dans ECRIRE III il s'agit de SE SERVIR des procédés du langage écrit (pour transmettre ses pensées).

Comparons maintenant:

1. *Moje dziecko umie już **pisać**.* }  
} ECRIRE I  
*Mon enfant sait déjà **écrire**.* }

2. *Cet écrivain sait **écrire** = sait bien **écrire**.* }  
} ECRIRE III  
*Ten pisarz potrafi **pisać** = potrafi dobrze **pisać**.* }

On doit observer un certain parallélisme:

1. *Mon enfant sait déjà tracer sur le papier des **signes graphiques** pour exprimer qqch par les **mots**, c'est-à-dire: mon enfant connaît les **signes graphiques**, sait s'en servir.*
2. *Cet écrivain sait se servir de la **langue écrite** (ses **structures**, son **vocabulaire**) pour exprimer ses **pensées**, c'est-à-dire: il connaît les **procédés** de la **langue**, il sait les utiliser.*

Là, où l'on dit que l'enfant a une "belle écriture" (qui possède aussi un certain style), un écrivain possède un "bon style", un langage original.

Citons, pour terminer ces considérations sur PISACÉ/ÉCRIRE III, les exemples suivants:

*Écrire avec aisance, avec facilité.*

*Posiadać łatwość pisania.*

*Avoir la plume facile. une plume légère.*

*Mieć lekkie pióro.*

*Il faut écrire au courant de la pensée, sans chercher les mots.*

*Należy pisać tak, jak biegną myśli, nie szukając słów. →*

*Pisanie (proces pisania) powinien przebiegać równoległe z procesem myślenia (le processus d'écrire devrait être parallèle au processus de penser).*

Les nominalisations possibles **pisanie**, **proces pisania** montrent qu'il ne s'agit point de caractériser le style, la langue d'un auteur. On montre seulement comment s'opère le passage: pensée–langage. *Écrire avec aisance / avec facilité* implique que ce passage s'opère facilement. Cela peut vouloir dire aussi: ne pas avoir de problèmes pour rédiger, composer des ouvrages littéraires ou scientifiques. Quant à l'expression *avoir une plume légère*, il s'agit plutôt de caractériser le style d'un auteur, mais *avoir la plume facile* suggère la facilité de composer, de rédiger, de formuler.

Pour terminer, mentionnons le nom comme celui de **pisarstwo** qui n'est pas toujours le synonyme de **style**. On peut traduire, grosso modo, ce terme comme **art d'écrire propre à une époque, à un auteur**. Le dictionnaire de Szymczak en donne la définition suivante: "création (twórczość) littéraire (literacka, pisarska)" avec des exemples tirés du contexte: „pisarstwo historyczne, pisarstwo epoki Oświecenia” (le style d'écrire propre aux écrits historiques, le style des écrits du Siècle des Lumières), „nowy rodzaj pisarstwa” (la manière, la façon nouvelle d'écrire).

Dans la plupart des cas on se sert de ce nom pour caractériser l'ensemble de la création littéraire d'un auteur ou d'une époque:

*Pisarstwo epoki Oświecenia charakteryzuje się lekkością formy.*

*La manière d'écrire propre au Siècle des Lumières se caractérise par la légèreté de style.*

Il est difficile d'échapper à la tautologie.

Passons, à la fin, à ÉCRIRE IV: "informer, communiquer qqch. par écrit (souvent: par lettres) ou par des textes imprimés; traiter de qqch par écrit". Le *Petit Robert* en donne deux définitions:

- 1) "rédiger (un message destiné à être envoyé à qqn; annoncer par lettre”;
- 2) "exposer (une idée) dans un ouvrage”.

Dans ÉCRIRE IV l'action (FAIRE) c'est **transmettre** un message, ce qui implique évidemment **rédiger** un message (p.ex. écrire une lettre). **Rédiger** un message rappelle ÉCRIRE II – créer, composer un ouvrage. ÉCRIRE IV c'est en fait DIRE. La représentation sémantique en est la suivante:

dire (en écrivant) (x, p)

*Z tego, co piszą, widać, że zanoszą się na wielkie powodzie.  
On voit d'après ce qu'ils écrivent qu'il y aura de grandes inondations.*

*Pani starsza pisała z Paryża, wczoraj list otrzymałam.  
La vieille dame m'a écrit de Paris, j'ai reçu hier sa lettre.*

*Będę wkrótce miał okazję pisać do ciebie.  
J'aurai bientôt l'occasion de t'écrire.*

*Je ne lui ai pas écrit depuis un an. Nie pisałem do niego od roku.*

*Je ne lui ai écrit qu'une fois. Pisałem/napisałem do niego tylko raz.*

*Gazety, dzienniki piszą ... pisze w gazecie, książce / jest napisane w gazecie, książce ...  
Des journaux, des revues écrivent ... il est écrit dans des journaux, dans des livres ...*

*On a écrit bien des inepties sur cette question.  
Napisano na ten temat wiele idiotyzmów.*

*Pisz do mnie o wszystkim/napisz mi o wszystkim  
Ecris-moi tout (dis-moi tout) parle-moi de tout.*

*Pisz do mnie o wszystkim, co ci będzie potrzebne.  
Parle-moi (écris-moi) de tout ce dont tu auras besoin.*

*Je suis très étonné de ce que vous m'écriviez sur ses projets.  
Jestem bardzo zdziwiony tym, co pisze mi pan o jego projektach.*

Après avoir passé en revue les quatre emplois principaux de ECRIRE on constate une hiérarchie des sens:

ECRIRE IV (= COMMUNIQUER UN MESSAGE) implique:

ECRIRE II (= CREER UN MESSAGE) qui, de son côté, implique:

ECRIRE III (= a) – NOTER ses PENSEES; b) – FORMULER ses PENSEES en se SERVANT du CODE) qui, en dernière instance implique ECRIRE I (= TRACER des SIGNES du CODE).

Daniel Fabre

*Université de Toulouse*

## Écritures ordinaires

C'est dans un flux plus ample de travaux sur l'écriture que s'inscrit le projet collectif qui suit, conduit au centre d'Anthropologie des Sociétés Rurales (C.N.R.S., E.H.E.S.S., Toulouse). Comme on le verra, la place de l'autobiographie est ici centrale, mais elle ne prend sens que par relation avec l'acte autographique en général et l'acte d'écriture dans sa globalité. C'est l'une des perspectives qui justifie la qualification – „anthropologique” – de cette démarche. Avant même de prendre cette forme et, bien sûr, chemin faisant, la recherche a suscité voire inventé ses archives et celles-ci ont parfois pris leur autonomie, sont devenues des œuvres à part entière, publiées ou en attente de l'être. D'où le deuxième volet de cet état des lieux provisoire, qui consiste en un inventaire – thématique et bibliographique – des ensembles autographiques mis au jour.

### La prise de l'écriture

L'ethnologie pratiquée en Europe, et en France en particulier, situe ses objets, par définition, hors du monde de l'écriture. D'abord et exclusivement attentifs à l'oralité, les ethnologues n'en sont pas moins confrontés à l'omniprésence d'un écrit qui tient, dans ces sociétés, un rôle essentiel. Très tôt les chercheurs du centre d'Anthropologie des Sociétés Rurales ont dû faire à l'écrit toute sa place. Comment travailler sur la transmission familiale des patrimoines sans tenir compte de la valeur des actes qui l'enregistrent et la garantissent? Comment travailler sur la notion de propriété – commune et privée – sans analyser les signes graphiques qui la manifestent? Enfin comment mettre en lumière les marques irréfutables du pouvoir (politique aussi bien que magique) sans penser son rapport à l'écrit et au livre qui le fondent? Conduisant l'ethnologie de mondes sociaux (Pyrénées de l'Est, Languedoc montagnard, vallées catalanes) où l'alphabétisation fut très tardive – 1890–1910 pour la majorité des hommes – on n'en rencontra que plus vivement l'écrit, non comme une simple intrusion extérieure mais comme une force inégale-

ment répartie. Les hypothèses formulées à cette occasion ont été mises à l'épreuve en d'autres lieux – urbains en particulier – et dans d'autres sociétés de l'Europe méridionale. Trois thèmes transversaux en permettent l'illustration et l'approfondissement.

## 1. Le sens des chiffres

Si les apprentissages de la lecture et de l'écriture ont été l'objet d'analyses fécondes, l'oeil historien qui a tenté de les saisir dans la longue durée a cependant son point aveugle. Les composantes de la **literacy** se trouvent le plus souvent limitées à la capacité à lire et à écrire alors que ce savoir élémentaire est triple: lire, écrire et **compter**. Il y a là matière à réflexion dans la mesure où les manières de compter et la manipulation des chiffres comme signes graphiques échappent au grand partage entre l'oral et l'écrit. Car s'il ne peut y avoir, par définition et sauf abus de langage, une écriture des illettrés, on sait qu'il existe, dans la pratique et dans les représentations, diverses modalités d'une „comptabilité des illettrés”. L'un des buts de la recherche est de mettre à jour la logique de l'émergence et des usages de tels systèmes graphiques au sein d'un monde de l'oral dominé par l'écriture alphabétique et la numération écrite qui l'accompagne. „Calculer” n'apparaît pas réservé aux seuls lettrés. Une attention particulière est donc prêtée aux manières de dire l'intelligence et la dextérité mentale à travers les termes du comptage qui sont perçus, depuis que l'école a imposé à tous son échelle de valeurs, comme le seul bien commun aux lettrés et aux illettrés. D'où les discours réitérés sur la mystérieuse puissance de calcul prêtée à certains personnages qui n'ont jamais franchi les portes de l'école.

Systèmes graphiques autochtones et représentations de l'intelligence calculatrice ne doivent toutefois pas faire oublier la pénétration des chiffres, de leurs formes tout autant que de leur signification, à tous les niveaux des sociétés contemporaines. Les chiffres y apparaissent comme autant de signes à interpréter. Nous trouvons là une écriture de l'intercession qui est interrogée à travers l'analyse d'un objet exemplaire quoique mal connu: l'interprétation des nombres dans les jeux de hasard depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, et tout particulièrement ses liens avec le déchiffrement d'un destin, ici-bas et dans l'au-delà, qui se manifeste de manière énigmatique à travers les aléas du jeu.

## 2. Ecritures de l'intercession

Une anthropologie des sociétés chrétiennes ne peut que rencontrer ce thème: par quel médium passe le rapport avec le surnaturel, quels signes doivent être

émis, quels autres doivent être déchiffrés en retour? Le partage entre l'oral et l'écrit n'est, en ce domaine, ni rigide, ni évident. L'oraison, par exemple, existe dans les deux formes et chacune peut alternativement prendre le pas sur l'autre selon les circonstances, selon le mode d'efficacité symbolique requis. Une première question s'est posée d'emblée: comment une religion fondée sur l'Écriture passe-t-elle à l'oral, quelles règles, explicites ou non, a-t-elle élaboré pour ce faire? La lecture liturgique et la prédication ont fait l'objet d'excellents travaux, nous avons choisi d'analyser un autre cas: le théâtre. Sa présence vivante dans toutes les chrétientés de l'Europe du Sud, sa relation très proche avec les grandes liturgies de Noël et, surtout, de Pâques permettent une observation directe des façons de transposer le texte, d'en faire une „monstration” qui joue sur le silence et la parole. La question des rôles qu'il **faut écrire** – celui de Judas d'abord, dans les **passions** – est l'un des objets de l'enquête qui remonte en amont de ce qui est donné à voir. France du Sud, Campanie et Portugal sont plus particulièrement explorés sous cet angle.

Un deuxième ensemble d'études porte sur l'échange décrit avec le surnaturel. Bien connus dans le christianisme ces modes de lecture et de réécriture persistent lors même que le religieux chrétien leur donnant sens est absent ou explicitement rejeté. Ainsi en va-t-il du spiritisme, très présent en Languedoc au tournant du siècle. Les esprits y sont invités à dicter un texte soigneusement noté dans des cahiers d'écolier. Que leur fait-on écrire? Les récits des défunts à des proches qui délaissent la voix traditionnelle du messenger des âmes pour écouter celle du médium, du moins ce qu'en transcrit la plume du greffier. En second lieu les règles de conduite, morales et politiques, que les membres du cercle, militants socialistes pour beaucoup, reçoivent d'ancêtres prestigieux, de Jeanne d'Arc à Victor Hugo... Des leçons de métaphysique enfin qui, tout en explorant les arcanes de l'au-delà, dictent l'ordre des raisons qui gouvernent le monde. Ainsi se nouent de nouveaux rapports entre voix inspirées et écritures ordonnatrices qui demandent à être explorés dans toute leur complexité.

De leur côté, les recherches sur l'efficacité des cures magiques ont surtout, jusqu'à présent, mis l'accent sur les formes de communication verbale accompagnant les gestes curatifs. L'importance de l'écrit n'a été appréhendée qu'à travers l'usage de formules portées par un malade qui généralement en ignore le contenu. Les enquêtes auprès de guérisseurs contemporains révèlent cependant des usages complexes de l'écriture. Certains d'entre eux établissent un diagnostic d'envoûtement à la lecture de signes dont le répertoire compose un véritable système graphique. L'exorcisme consiste ensuite en la profération de formules que le thérapeute a transcrites sous la dictée de son esprit protecteur au cours d'une épreuve qui l'a opposé au diable. On interroge donc les relations que de tels thérapeutes instaurent entre la capacité à faire apparaître des signes et l'affrontement verbal au cours de la cure.

### 3. L'écriture biographique

La ressource autobiographique alimente cette double enquête sur les chiffres et l'intercession. Autour de la notion de destin la vie se cristallise: on la raconte en lui donnant sens, on tente de décrypter son futur. Tel est l'un des axes inaperçus des autobiographies „populaires” en France et en Italie (D. Blanc, D. Fabre et B. Ciambelli). Par ailleurs considérer l'écriture qui relie les hommes au monde surnaturel a révélé un véritable continent biographique. Dans les cahiers de vœux aujourd'hui remplis dans les sanctuaires s'écrivent des vies en pointillé (M. Albert-Llorca); la maîtrise d'une écriture de l'Écriture dans le théâtre des *Passions* est tout entière orientée vers la juste adéquation du destin personnel et du rôle théâtral et l'on ne peut saisir ce réglage symbolique qu'à travers les vies racontées des acteurs „pris” par leur personnage (Cl. Fabre-Vassas); quant à la position respective de l'oral et de l'écrit dans la cure magique des maux du corps et de l'esprit elle ne peut émerger qu'au travers d'un lent dialogue autobiographique avec le guérisseur qui élabore peu à peu ses recettes efficaces (G. Charuty). Mais dans un troisième volet de la recherche l'autobiographie n'est plus seulement le réceptacle de documents nouveaux ou la forme que prend une expérience, elle occupe le devant de la scène, elle devient le centre d'une interprétation anthropologique dont voici, en ses grandes lignes, le cheminement.

Un paradoxe surgit dès que l'on approche les usages sociaux de l'écriture en Europe, pour la période moderne et contemporaine. D'une part cette pratique est, par excellence, l'intruse, elle vient d'un autre univers social et culturel, elle porte des textes exactement „inouïs”, elle fonde les plus évidentes hiérarchies. Mais, d'autre part, elle donne forme particulière au local et à l'intime, on peut même affirmer qu'elle amène à l'existence ces niveaux de l'expérience dont on comprend, dans cette perspective, l'apparition simultanée. Sous des formes diverses et mouvantes, en Europe, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, écrire de son lieu de vie sous tous les aspects (naturaliste, historique, ethnographique...) et de sa propre personne, sous l'angle biographique, sont des pratiques qui vont ensemble, naissent et se transforment simultanément. La première question générale est donc: quelle forme et quel statut ont le local et l'intime dans une société où l'oral domine? Comment émergent-ils avec l'écriture? Les terrains d'observation en ce domaine sont les sociétés récemment alphabétisées de l'Europe du Sud. Le groupe de recherche se propose à la fois de relire à la lumière de cette question ses matériaux ethnographiques (sur les Pyrénées, la Catalogne, les Abruzzes) et les quelques études dispersées qui, sans aborder de front ce thème, proposent des cas utilisables.

Ensuite le versant biographique est plus particulièrement exploré. Nous parlons de ces moments que l'écriture solennise, balisant de ses marques l'entrée dans la vie. Il n'est pas indifférent que l'on nomme **actes** ces inscriptions qui attestent de la rencontre entre trajectoire individuelle et collectivité. Cursus religieux et cur-



sus civil s'entretiennent, leurs étapes sont de plus en plus nettement ponctuées par l'écriture: lettres, puis „souvenirs”, de baptême, correspondance requise à l'intérieur de la parenté consanguine et spirituelle, images et écritures de la communication, de la conscription, du service militaire (A. Fine)... Notre hypothèse est que l'écriture ne se contente pas de transcrire ces rites, ou de les enrichir marginalement; elle les transforme, elle remodèle à la fois la personne qui se construit à travers eux et le groupe qui agit ou, du moins, prend forme à son entour. Un moment significatif, à nos yeux, est constitué par l'accès progressif à cette sorte de „je” écrit qu'est la signature individuelle et ses usages de plus en plus nombreux et contraignants (J.-P. Albert). Toutes ces modalités d'**écriture de la personne** culminent et se métamorphosent dans l'autobiographie. Quel regard neuf peut porter l'anthropologie sur ce genre très ubiquiste qui a fait, ces dernières années, l'objet de travaux aussi nombreux que divers? Si nous laissons de côté la définition du genre en nous en tenant au trait le plus général – „écrire de soi” – le débat porte sur les conditions d'émergence et de généralisation à toutes les couches sociales de cette pratique. De bons historiens avancent, à ce sujet, une explication en termes de „changement de mentalité” qui nous paraît insatisfaisante. Si l'on constate en effet, en Europe occidentale, à partir des années 1600, une série convergente d'indices d'une valorisation du privé, du personnel et de l'intime, le rapport avec l'écriture de soi n'est pas vraiment élucidé. Nous avons porté notre attention sur deux points:

1. Une série d'autobiographies – d'abord rurales – des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles a été pensée sans *a priori*; un peu comme le mythologue passe d'un mythe à l'autre sur la piste du sens qu'il construit, nous avons éclairé chaque récit de vie par d'autres qui, sur des points décisifs mais restés inaperçus, lui faisaient écho. La formation des garçons a été le pivot de cette lecture. Des trajets d'apprentissage (voie des oiseaux, relation aux morts, parodie du féminin, chirurgies enfantines, accès au langage amoureux...) se sont dessinés et reliés entre eux. Ils manifestent des normes implicites et stigmatisent des errements voire des folies qui vérifient la force cachée de cette „invisible initiation” à l'oeuvre dans la longue durée de nos cultures. Tel est le „biographique” de l'autobiographie dont l'anthropologie peut dire quelque chose: il ordonne les événements, les expériences socialement légitimes et culturellement „sensées” qui font une vie dans le regard rétrospectif du narrateur qui la reconstruit.

2. Ensuite notre intérêt s'est tourné vers la relation entre l'écriture rituelle, dont nous avons vu qu'elle dessine de plus en plus le cours des rites de passage, et l'écriture biographique dont, à notre avis, elle est une condition de possibilité. Le passage de l'une à l'autre se réalise d'autant mieux dans les univers sociaux où le cursus personnel fait l'objet d'une évidente élaboration symbolique: gens d'église, gens d'armée et, surtout, gens de métier pour qui l'apprentissage constitue, depuis longtemps, un mode d'objectivation de leur vie comme une succession d'événements nécessaires, **comme un récit**. Ajoutons que ce passage nous

semble particulièrement favorisé chez les praticiens professionnels de l'écriture, et, d'abord, chez les compositeurs d'imprimerie dont le rôle pionnier est étudié pour l'Europe occidentale (France, Angleterre, Allemagne, Espagne). L'autobiographie des gens „ordinaires” semble en effet prendre élan chez eux, elle quelques oeuvres marquantes (Restif de la Bretonne, B. Franklin) qui ont, de plus, le mérite d'explicitier avec de subtiles nuances la notion même d'apprentissage, de transmission du savoir et du rôle social; les mots et les gestes de l'imprimeur ne sont-ils pas destinés à reproduire à l'identique des textes **par empreinte**? Cette prééminence historique est d'autant plus suggestive que ce n'est pas simplement l'écriture qui donne existence au récit biographique en général mais bien le **livre** qui est presque toujours l'ambition avouée ou secrète de tous ces „écrivains”. On interroge aussi le sens de cette attente.

La plupart des „primitifs de l'autobiographie” dont nous avons scruté les écrits – certains sont bien connus (Ménétra, Prion, Jamerey-Duval, Contat, Simon. Rivière), d'autres dorment encore dans les archives – illustrent cette première vague de „prise de l'écriture”. Conquête toujours furtive et transgressive de la lettre lue puis tracée, du livre en secret dévoré et enfin du récit de soi où la personne se dessine dans sa singularité sur la trame du „biographique” commun qu'elle exprime en l'infléchissant. Il nous a paru intéressant, pour finir, de confronter cet ensemble avec un groupe d'autobiographies dont le point de départ semble exactement inverse. Dans la culture juive en effet les conditions de possibilité de l'acte autobiographique sont largement partagées. La ritualisation minutieuse dessine un modèle biographique explicite et détaillé – du moins pour les garçons voués au savoir. Par ailleurs l'écriture est constitutive de leur formation, elle est le lieu même où le monde prend forme et sens. Il faut croire que le refoulement de l'écrit personnel était d'autant plus nécessaire: si l'injonction religieuse du souvenir a effacé dans le judaïsme l'histoire comme savoir (Y.H. Yerushalmi) elle a entraîné dans le même opprobre l'écriture de soi tant l'acte de mémoire est lié à la célébration communautaire. L'autobiographie ne peut, dans ces conditions, qu'exprimer une critique radicale du judaïsme traditionnel et de l'ordre que la lettre garantit. l'acte autobiographique devient la manifestation suprême d'une dissidence. C'est ce que vérifient les autobiographies juives marginales des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Elles débutent toutes par une „déprise” de l'écriture, un détournement puis une reconquête qui passe par l'accès à d'autres langues, un autre alphabet, un autre univers textuel. Le paradoxe étant que ces autobiographies en rupture expriment avec une acuité extrême l'ordre „biographique” et l'ordre de la lettre auxquels elles s'efforcent héroïquement d'échapper (D. Fabre).

Partis d'un regard aussi large que possible sur des pratiques d'écritures familiales et banalisées – celles-là même que l'on peut qualifier d'**ordinaires** – nous avons été irrésistiblement conduits à interroger des expériences particulières, exceptionnelles à certains égards. On peut toujours justifier en bonne méthode ce choix en insistant sur ce que ces singularités ont de révélateur, par leur intensité

même, quant à la culture et à la société dont elles sont moins des témoins que des expressions remarquables. Notre tentative de définition du „biographique” qui conjoint le particulier et le collectif va dans ce sens. Mais il y a plus, sans doute. En effet pas un des actes d’écriture analysés au fil de l’enquête – comptabilité, écrits domestiques, écriture des rites et de l’intercession... – qui ne déborde sa fonction explicite pour devenir occasion d’une écriture de soi où l’extraordinaire s’exprime. Tout se passe comme si au-delà et en dépit de sa banalisation, l’écriture préservait intact un pouvoir de dire l’unique.

## Travaux

Les „documents personnels” selon l’expression consacrée n’ont pas fait l’objet d’inventaire préalable; sur chaque thème le corpus est plus le résultat que le point de départ des analyses. C’est donc à l’occasion de celles-ci que des ensembles d’autographies ont été constitués. En voici un aperçu ordonné, au sein duquel le volume *Ecritures ordinaires*, qui résulte d’une enquête récente (1989–1990) et qui doit paraître sous l’égide de la Bibliothèque Publique d’Information (Centre Beaubourg), est détaillé au nom de chaque auteur.

## Etudes

ALBERT, Jean-Pierre

1991 „Ecritures domestiques” [in:] *Ecritures ordinaires*, 70 p. (à partir de 150 questionnaires).

ALBERT-LLORCA, Marlène

1991 „Le courrier du ciel” [in:] *Ecritures ordinaires*, 40 p., (l’écriture votive contemporaine dans deux sanctuaires à Toulouse et Paris).

BLANC, Dominique

1986 „L’Ecole, les rituels et la lettre”. *Ethnologie française*, 4, pp. 97–112.

1987a „Numéros d’hommes. Rituels d’entrée à l’école normale d’instituteurs”, *Terrain*, n°8, avril, pp. 52–62.

1987b „Le chiffre du destin”. *Etudes rurales*, n°105–106, pp. 167–179.

1988 „Les saisonniers de l’écriture”, *Annales E.S.C.*, 4, pp. 867–895.

1991 „Correspondances” [in:] *Ecritures ordinaires*, 35 p. (sur l’écriture des lycéennes).

BRU, Josiane

1991 „Jeux et enjeux autour d’une boîte aux lettres” [in:] *Ecritures ordinaires*, 42 p. (sur une messagerie informatique).

CHARUTY, Giordana

1987 „Guérir la mémoire. L’invention rituelle du pentecôtisme français et italien”, *Social Compass*, XXXIV/4, pp. 437–463.

1990 „De la preuve à l’épreuve”, *Terrain*, 14, pp. 47–59.

1991 „Mal dit, mal écrit” [in:] *Ecritures ordinaires*, 47 p. (sur la cure par écrit des guérisseurs et la cure par la parole des psychanalystes).

FABRE, Daniel

1985 „Le livre et sa magie” [in:] *Pratiques de la lecture* ss. la dir. de R. Chartier, Marseille. Rivages.

1986 „La voie des oiseaux, sur quelques récits d'apprentissage”, *L'Homme*, XXVI-3, pp. 7–34.

1987 „Juvéniles revenants”, *Etudes rurales*, Janvier-Juin, n° 105–106, pp. 9–34.

1991a „En temps et lieux” [in:] *Ecritures ordinaires* (sur le local et l'intime dans l'écriture villageoise).

1991b „La folie de Pierre Rivière”, *Le Débat*, Septembre 1991, à paraître.

1991c „Opérations d'enfance”, *Terrain*, 17, à paraître (avec V. Molinier).

FABRE-VASSAS, Claudine

1989 „Le jeu de la Passion”. *L'Homme*, Juillet-Décembre, n° spécial Littérature et anthropologie, pp. 130–159.

1991 „Ecriture de l'Ecriture” [in:] *Ecritures ordinaires*, 27 p. (sur la rédaction des *Passions*).

FINE, Agnès

1991 „Lettres de naissance” [in:] *Ecritures ordinaires*, 47 p. (sur la vogue récente des Livres de naissance).

LE BAIL, Marie-Laure

1991 „Ecrire à Rivérac” [in:] *Ecritures ordinaires*, 45 p. (Les „écrivains” d'un bourg cévenol).

## Editions

„Les mémoriaux”, collection de textes autobiographiques, éd. GARAE/HESIODE, Carcassonne. Volumes parus:

Azaïs, Jeanne, *Souvenirs*, présenté par Agnès Fine, 1986.

Escholier, Marie, *Journal de guerre, 1914–1919*, 1986.

Existence, *Village*, suivi de „Les regards du peintre” par Claudine Fabre-Vassas, 1986.

Fontane, A., *Les quatre-temps ou la vie d'un mineur cévenol*, présenté par Jean-Noël Peleu, 1987.

„La mémoire de 14–18 en Languedoc”, collection dirigée par Rémy Cazals, 14 témoignages parus à ce jour, diffusés par la Fédération Audoise des oeuvres laïques; certains volumes sont co-édités: ainsi le *Journal de guerre* de Marie Escholier (voir plus haut), ou les *Carnets de guerre* de Louis Barthas, tonnelier (éd. Maspéro-La Découverte).

**Tugrul Inal**

*Université de Hacettepe Ankara*

## Marguerite Duras et l'écriture autobiographique

Une confession de l'auteur de *L'Amant*, dès les premiers jours de sa sortie en librairie: „J'ai découvert que ce livre, c'était moi, le seul sujet du livre, c'est l'écriture. L'écriture, c'est moi. Donc moi, c'est le livre"<sup>1</sup>. Marguerite Duras se révèle au centre de son oeuvre. Bien qu'elle ait souvent consacré une partie considérable de son oeuvre à sa mère, elle lui vole le premier rang: „celle-ci n'est pas le héros principal de mon oeuvre, ni le plus permanent. Non, c'est moi le plus permanent"<sup>2</sup>. „Moi, c'est tout. Moi, c'est Calcutta, c'est La Mendiante, tout, c'est le Mekong [...] Tout Calcutta. Tout le quartier blanc. Toute la colonie. Toute cette poubelle de toutes les colonies, c'est moi"<sup>3</sup>, et de *La vie matérielle*: J'écris sur les femmes pour écrire sur moi, sur moi seule à travers les siècles"<sup>4</sup>.

Elle procède à une mise en scène du „moi”. Cette dernière ne se livrant pas à une forme de culte ou de culture du „moi”, est textuelle. Le „moi” se révèle donc à travers une histoire textuelle, étant donné que celle-ci est le plus sûr moyen de la manifester. Elle peut juger que tout est vrai dans *L'Amant* et que tout y a été inventé. Tout devient vrai parce que la seule vérité est celle de l'écrit. Autrement dit, le texte durassien est espace de transgression du vécu entre fini et infini, la pause et le flux. Ceci dit, le texte est libre pour la création de la vérité autobiographique, sans essayer de saisir sa personne dans un mouvement récapitulatif de synthèse du moi; elle écrit donc „comme il faut écrire”, et „pour rien"<sup>5</sup>. Bien qu'elle parle toujours d'elle-même et de ce qu'elle connaît, elle avoue, dans ses entretiens, dans les articles de journaux, dans l'écriture flottante de la vie matérielle qu'elle dit ce qu'elle pense du monde, de son bruit et de sa fureur. Le texte „autobiographique” de Duras devient une quête, ouverte à tout, même à l'imaginaire. Duras est ainsi amenée à vider de son sens le mot „histoire” qui ne rend compte d'aucune vérité profonde ni dans la vie, ni dans les écrits. „Mon histoire, elle est pulvérisée chaque jour, par le présent de la vie et je n'ai aucune possibilité d'apercevoir clairement ce qu'on appelle ainsi: la vie"<sup>6</sup>. „Ecrire, ce n'est pas raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois"<sup>7</sup>. Le texte „autobiographique” est donc souvent le réceptacle de la réalité ou du vécu dans l'arsenal de l'imaginaire. Plus de place, donc pour

l'histoire. „C'est dans la reprise des temps”, comme elle confie par ailleurs à Hervé Le Masson dans *Le Nouvel Observateur*: „par l'imaginaire que le souffle la vie”. Il n'est pas question de ressusciter le vécu tel qu'il s'est passé, mais de garder une disponibilité, sous la forme de sensations ou de fascinations devant certaines scènes ouvertes à des éléments enfouis dans „l'ombre interne”. Il s'agit, dans le texte, de recréer les traces laissées en soi par le passé transformé par l'écart temporel, et celui-ci, à travers le processus mentalement subjectif, prend une nouvelle dimension „autobiographique”.

Cette conception particulière du texte „autobiographique” envahit l'oeuvre durassienne à partir de *Été 80*, première tentative d'écriture „en direct”. Elle prend une dimension nouvelle avec l'aveu de 1984: „l'histoire de ma vie n'existe pas” tandis que la part „autobiographique” de l'oeuvre devient une évidence: en racontant à la première personne son adolescence indochinoise, l'auteur de *L'Amant* déclare à Gilles Costaz, dans *le Matin*: „J'ai toujours rêvé de ce que j'appelle l'écriture courante, sans jamais l'atteindre vraiment et tout à coup, justement sans le vouloir, sans rien vouloir d'autre que de m'en tenir à la précision de la mémoire, je l'atteignais et je ressentais que je l'atteignais”.

Sans aucun doute, le jeu libre et fantaisiste de la mémoire, en donnant libre cours à la subjectivité créatrice, rend difficile toute transposition directe sur le plan chronologique. Seule la mémoire affective de l'auteur donne accès aux événements sensationnels du passé. Mais celle-ci est très particulière, intégrant le double pouvoir incantatoire des souvenirs et de l'imaginaire. La mémoire constitue depuis 1980 en effet une étape essentielle de l'écriture de Duras, qui s'est mise à étudier son propre passé indochinois avec le recul de la mémoire: „Il fallait un jour entier pour entrer dans l'actualité des faits, de leur promiscuité, retrouver l'air autour. Un troisième jour pour effacer ce qui avait été écrit, écrire”<sup>8</sup>. La mémoire se trouve ainsi vidée de tout souvenir d'ordre chronologique: „Le discours, écrit Michel Foucault, est entièrement... dans la dimension de la mémoire, d'une mémoire qui a été entièrement purifiée de tout souvenir, qui n'est plus qu'une sorte de brouillard, renvoyant perpétuellement à la mémoire, une mémoire sur la mémoire et chaque mémoire effaçant tout souvenir et ceci indéfiniment”<sup>9</sup>. Le discours, produit dans la dimension de la mémoire, incarne une sorte de métaphore de l'autobiographie. La mémoire, grâce à quelques bribes de souvenirs sensationnels ou scéniques devient un des moyens utilisés par Duras qui oscille entre le monde des mots et celui de l'inédit, entre l'imaginaire et le vécu.

Par le recours au „je” du présent de l'indicatif, le narrateur de *L'Amant* qui prend la parole, n'est pas explicitement identifié. Dès la première phrase, Duras refuse de mettre des noms, des dates sur les circonstances conduisant à l'écriture de *L'Amant*. „Un jour j'étais âgée déjà” lit-on dans la première phrase, sans référence chiffrée. De même le locuteur, demeurant sans identité dans le livre est celui qui s'approche d'elle dans un lieu public et provoque la mise en route du processus „autobiographique”. Cette absence de noms et de dates nous amène

à penser que l'auteur n'a nullement l'intention de se sacrifier au jeu volontaire des conventions „autobiographiques”. L'imprécision de l'énoncé, maintenu dans l'écriture, place l'aspect „autobiographique” de *L'Amant* dans la lignée d'un monde, seul susceptible d'avoir quelque rapport avec la vérité d'un premier monde d'après où s'installent le narrateur et le locuteur. „La jeune fille” et „l'homme” du *Square*, „la jeune femme de *Savannah Bay* ne sont que vaguement identifiés par des périphrases. L'anonymat dérobe les éléments qui s'ajoutent à l'aspect „autobiographique” considérés comme historiquement sûrs. L'anonymat suscite le désir d'écriture.

A y regarder de plus près, *L'Amant* paraît placé par Duras elle-même sous le signe de l'invérifiable et de la fiction puisque l'on ne distingue pas de frontière précise entre le décrit et le narré mais une sorte de collision, entre les deux, qui fait l'écriture. Dans *L'Amant*, après quelques pages, l'auteur s'écartant de la première personne, préfère parler de „la petite fille”, de „l'enfant”, et de „la jeune fille” partant sur un bateau vers L'Europe. Elle emploie aussi fréquemment les verbes au passé, s'écartant du présent conventionnel des récits à caractères „autobiographiques”.

Cette impression d'anonymat est renforcée par la technique narrative employée par l'auteur, qui constitue l'originalité la plus frappante de *L'Amant* par rapport aux précédents écrits. Amplifiant cette impression de l'anonymat, Duras semble mettre en cause la validité et la part de vérité „autobiographique” que les exégètes peuvent y trouver. Dès la page 14, elle affirme que „l'histoire de sa vie n'existe pas”.

Au symbolisme „métaphysique-humoristique” de cet aveu s'ajoute une question: „Quelle part de réel peut donc être attribuée à ce roman fondé sur l'inexistence?”. Marcelle Marini y répond: „Nous avons un récit qui la construit, l'invente au fur et à mesure”<sup>10</sup>.

En effet, comme le soutient Aliette Armel, „l'emploi du verbe „inventer” manifeste le doute sur l'intrusion possible de l'imaginaire. Mais „invenire” (l'ancêtre français du verbe français: „inventer”), c'est aussi créer, faire venir au jour quelque chose qui n'avait pas, jusqu'à ce moment, la possibilité d'exister au sens étymologique et phénoménologique: Se poser au dehors avec la force de l'être”<sup>11</sup>. Par le recours à la fiction, Duras traverse de biais l'historicité des éléments „autobiographiques”, le temps et l'espace, rendant ces deux derniers relatifs à leur aspect et à leur distance. L'aspect, conformément à l'écriture imaginaire ou humoristique de l'auteur, n'offre pas plus le temps réel que la distance n'offre un espace chronologique.

Il semble que Duras aime isoler ses protagonistes. La fusion de la réalité avec la fiction – filtrée – resurgit dans les propos qu'elle tient sur la naissance et sur le „cycle” – par exemple – de *La Mendiante*: „la véritable apparition de *La Mendiante*, déclare-t-elle, à Luce Perrot en 1988, c'est dans *L'Amant*. Je l'ai déplacée ensuite partout, je l'ai fait aller jusqu'à Calcutta”. Le modèle originel de *La Men-*

diante, a été de longue main travaillé par l'écrivain. Cette affirmation est absolument fautive sur le plan de la chronologie: La Mendiante existe déjà dans *Barrage contre le Pacifique* et dans *Vice-Consul*. La date de la parution de *L'Amant* remonte à l'année 1984. La déclaration en 1988 à Luce Perrot aussi bien que la chronologie établie par elle-même n'ont rien à voir avec la vérité chronologique. Tout est illusoire. Attachée à une donnée autre que celle de la chronologie proprement dite, et ne quittant pas le plan de l'extrême subjectivité, Duras bâtit sur ces données un roman. Selon la formulation d'Aliette Armel, „l'histoire de La Mendiante atteint ici le stade que Duras considère comme ultime sur le plan du travail: „C'est écrit", dit-elle, „pour désigner cette forme d'accomplissement qui permet aux personnages et aux histoires qu'elle porte en elle de prendre une réelle valeur d'existence". Aliette Armel continue: „Or cet achèvement passe par la maîtrise du lien autobiographique entre l'auteur et ses personnages"<sup>12</sup>.

Chronologiquement à une date nettement ultérieure, Duras fait le récit, renforçant la conjonction spatio-temporelle, de ses rencontres avec La Mendiante. C'est d'abord „la folle de Vinhlong" qui court après elle et qui la traumatise.

La peur est telle que je ne peux pas appeler. Je dois avoir huit ans... Dire que cette peur dépasse mon entendement, ma force, c'est peu dire. Ce que l'on peut avancer, c'est le souvenir de cette certitude de l'être tout entier, à savoir que si la femme me touche, même légèrement, de la main, je passerai à mon tour dans un état bien pire que celui de la mort, l'état de la folie... Je suis plusieurs jours ensuite sans pouvoir raconter du tout ce qui m'est arrivé.

Après avoir fait un rapprochement entre le souvenir de celle-ci avec La Mendiante ramenée par sa mère „à l'ombre des pommiers canneliers de la cour de récréation", elle remonte à l'âge de dix-sept ans. Sur le chemin de retour en France, elle voit celle-ci à Calcutta dans un parc proche de L'Ambassade de France. La reprise multiple de cette image est en place, ainsi que les quelques thèmes qu'elle rassemble: la folie, la peur, l'errance. L'effet d'immédiateté de ce présent scénique plein de fascination demeure à jamais dans la vie de l'auteur née en Indochine. Les figures multiples de La Mendiante, dans un ordre achronologique, mettent au jour la réalité d'une existence – antérieure – dont la métaphore est l'inverse du vécu qui voudrait brouiller la piste menant à ses origines.

En somme, au coeur du thème de l'autobiographie, comme au coeur de l'écriture durassienne, domine le désir de la conjonction infinie spatio-temporelle.

On conçoit que Duras „fait fonctionner des fictions", selon les termes de Michel Foucault, „à l'intérieur de la vérité", ce qui fait qu'elle arrive à réaliser un type d'écriture „autobiographique" où la vérité n'est nullement congédiée mais modifiée et qui n'est jamais une rhétorique ordinaire. C'est dans ce contexte qu'il faut penser, dit Pierre Mertens, que Duras „va de masque en masque et qu'elle doit en chercher de plus raffinés. Evidemment le plus beau masque, c'est celui qui colle le plus à la réalité, où la démarcation est la plus mince"<sup>13</sup>. L'écriture durassienne marque des liens entre ce qui a été et ce qui a été écrit – détournements spectaculairement rhétoriques.



<sup>1</sup> *Libération*, 13 Novembre 1984.

<sup>2</sup> M. Bisiaux, C. Jajolet, *A ma mère*, Pierre Horay, 1988, p. 162.

<sup>3</sup> *Oeuvres cinématographiques*. Ed. videographique critique, Ministère des Relations Extérieures, 1984. Livret, p. 22.

<sup>4</sup> *La vie matérielle*, POL, 1987, p. 53.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>8</sup> *L'Été 80*. Minuit, 1980, p. 8.

<sup>9</sup> *Cahiers Renaud-Barrault*, n°89, Oct. 19, 5, p. 10.

<sup>10</sup> *M. Duras, numéro spécial de L'Arc*, n°98, 1985, p. 14.

<sup>11</sup> A. Armel, *M. Duras et L'Autobiographie*, Le Castor Astral, 1990, p. 19.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>13</sup> *L'Arc*, n°98, 1985, p. 9.



Piotr Przewrocki

*L'Ecole Normale Supérieure de Cracovie*

## Eléments cubistes dans la poésie. Réflexions à partir de l'oeuvre de Pierre Reverdy

Il n'est pas douteux que le mouvement cubiste est devenu un des plus importants facteurs qui ont formé l'esthétique du modernisme européen. Or, l'importance du cubisme ne réside pas dans son influence prédominante sur les autres domaines de l'activité artistique et sur toute la création humaine en général. En fait, nous n'avons aujourd'hui ni de musique cubiste, ni d'attitudes, ni même de bâtiments ou d'habits dont la forme serait imposé par l'esthétique cubiste. Une révolution réelle s'est effectuée dans les esprits des représentants de ce mouvement. Les peintres cubistes tenaient beaucoup à connaître la réalité dans toute sa complexité. Ici, la perception visuelle ne suffisait pas. Picasso disait: „Nous étions réalistes, mais dans le sens du dicton chinois: «Je n'imité pas la nature, je travaille comme elle»”<sup>1</sup>. Ces mots expriment parfaitement l'essentiel de la démarche créatrice des artistes qui se concentraient sur la compréhension profonde de la forme complexe du monde. Leurs toiles ne restituent donc pas les objets tels que nous les voyons. La réalité y est décomposée, pour la reconstruire sur des bases qui déforment son extériorité mais qui rendent visible sa structure intérieure.

Presque dès le commencement le cubisme a eu des répercussions sur la création littéraire. La poésie s'est avérée le lieu le plus convenable afin d'y transmettre les principes du mouvement cubiste. Apollinaire, Cendrars, Jacob, Salmon et Reverdy étant en relations avec les peintres cubistes, ont vite accepté la nouvelle esthétique. Bien sûr, chacun s'est servi de ces principes différemment. Apollinaire l'expérimentateur considérait le cubisme comme un des outils dans sa riche création. Celui-ci et Cendrars ont développé un aspect fondamental du cubisme – la simultanéité.

Il semble que Pierre Reverdy (1889–1960) soit resté fidèle dans sa création poétique et critique à l'esthétique du cubisme classique. Théoricien, il a réussi à transférer ses idées dans la poésie. Or, pour lui la notion de „poésie cubiste” est impossible à réaliser. Elle n'existe pas comme il n'existe pas une seule poésie cubiste. Il déclarait que la poésie et les arts plastiques (la peinture, la sculpture) sui-

vaient des chemins parallèles. Et pourtant la querelle qui concerne l'existence de la poésie cubiste n'est pas achevée jusqu'à nos jours. Ses partisans fournissent de nombreux arguments. C'est la création poétique de Pierre Reverdy qui est considérée comme un de ces arguments.

Voici l'extrait du travail qui a en vue de présenter ces éléments de la poésie reverdienne qui la relie non seulement aux idées fondamentales du cubisme mais aussi aux toiles mêmes de Picasso, de Braque et des autres. Nos réflexions abordent ici deux problèmes. Le premier est consacré à la forme simple qui apparaît dans la poésie de Pierre Reverdy et se rapporte à la forme géométrique dans les toiles cubistes. Le deuxième discute la technique de base qui rapproche le plus les deux domaines de la création artistique, c'est-à-dire la simultanéité.

### La forme géométrique et les vers reverdiens

Les peintres cubistes utilisaient des figures géométriques pour construire l'espace dans leurs toiles. Une simple géométrisation concerne la première période du cubisme, qui n'a duré que quelques années. Or, cette technique a provoqué des émotions fortes (le salon des indépendants 1911), aussi bien positives que négatives. Pierre Reverdy, ami des peintres cubistes, presque dix ans après ce salon (en 1917) dans son article intitulé *Du cubisme* (revue „Nord-Sud”)<sup>2</sup> indique l'importance de la forme géométrique dans la peinture. Il défend le cubisme. En effet il exploite dans ses poèmes certaines idées de Gris, Picasso et Braque.

Les poèmes en prose forment une partie importante de sa création. Les premiers ont été rassemblés en 1915, au début de son activité poétique. Parmi tous ces textes il y en a quelques-uns où l'auteur utilise des formes géométriques. Le poème intitulé *Traits et figures (Poèmes en prose)*<sup>3</sup> est un exemple intéressant de la formation de l'imagination cubiste de Reverdy:

Une éclaircie avec du bleu dans le ciel, dans la forêt  
des clairières toutes vertes, mais dans la ville ou le  
dessin nous emprisonne. l'arc de cercle du porche, les  
carrés des fenêtres, les losanges des toits.

Des lignes, rien que des lignes, pour la commodité des bâtisses humaines.

Dans ma tête des lignes rien que des lignes, si je pouvais y mettre un peu d'ordre seulement.

Le titre même de l'ouvrage comporte tous les éléments caractéristiques du poème. Il se compose de deux substantifs qui pourraient être prononcés par un spectateur regardant des toiles modernes. En effet le mot „figures” sémantiquement très large, englobe des volumes, surfaces, lignes et points considérés en eux-mêmes. Reverdy suggère une approche tout à fait nouvelle, qui coïncide avec les idées des peintres cubistes.

Une série d'images forme la première partie du poème. Les images sont construites à partir de phrases courtes et pour la plupart privées de verbes. Grâce à ce procédé le poète conserve la fonction descriptive du texte. Il existe encore un élément, lié à la suppression des formes. Sa réalisation dans le domaine de la poésie est bien difficile, pourrait-on dire impossible. Même ici la lecture du poème provoque une succession d'images. C'est déjà un mouvement. Les images sont créées à l'aide de compléments circonstanciels de lieu: „dans le ciel”, „dans la forêt”, „dans la ville”. Les formes géométriques présentées dans la ville apparaissent sur le fond de ciel et de forêt où le bleu et le vert dominent. Le fragment: „... mais dans la ville où le dessin nous emprisonne, l'arc de cercle du porche, les carrés des fenêtres, les losanges des toits...” est important pour deux raisons: il suggère une liaison forte avec la technique picturale et introduit des formes géométriques (cercle, arc, carré), qui constituent la peinture cubiste. La métaphore „d'un dessin qui emprisonne” donne une idée d'une grande influence du dessin, dont les règles sont stables, limitées et rigoureuses. Or, le poète les accepte et à l'aide de ces règles construit des formes. Ainsi apparaît une vision urbaine qui est l'idée d'une ville. Un porche et puis des fenêtres et des toits représentent fragmentairement cette ville. Les trois métaphores sont construites par des compléments de nom: la métaphore „l'arc de cercle du porche” réduit le concept d'un porche à une simple figure géométrique (l'arc de cercle). De même les fenêtres sont présentées comme des carrées et les toits comme les losanges. C'est une démarche typiquement cubiste. Elle fait penser aux paysages de Braque (Estaque) où les formes sont totalement simplifiées.

La prosodie de la première partie relève la statique et l'harmonie de la description. Cette partie est divisée en quatre séquences:

- 1) une éclaircie /avec du bleu/ dans le ciel
- 2) dans la forêt /des clairières/ toutes vertes
- 3) mais dans la ville /ou le dessin/ nous emprisonne
- 4) l'arc de cercle du porche /les carrés des fenêtres/  
les losanges des toits

Les séquences gardent le même rythme. Chacune se compose de trois mesures divisées en trois coupes qui suivent chaque accent rythmique. La plupart des mesures contiennent quatre syllabes, or, il y en a de trois, de cinq ou même de six dans le cas de la quatrième séquence.

Ce poème est un exemple particulier des analogies qui relient les deux domaines de la création artistique, celle de peinture et de poésie. La deuxième partie contient ces analogies. Afin de les souligner, Reverdy écrit: „...des lignes, rien que des lignes, pour la commodité des bâtisses humaines...”. L'idée exprimée par ce complément circonstanciel de but donne à penser. Elle suggère la commodité de la vie, le confort mais surtout prouve la simplicité des formes et par cela nous renvoie à la première partie du poème.

La ressemblance établie par l'imagination entre ces mots et la peinture cubiste de Braque est frappante. Des lignes brisées forment des figures qui entassées, superposées donnent une idée de bâtiments, ponts, arbres. Dans la poésie de Reverdy la ligne joue aussi un rôle important. Souvent elle contribue à la construction des formes simples (carré, triangle) et compliquées (main, tête). Ainsi l'aveu du poète – „...dans ma tête des lignes, rien que des lignes...” – confirme des émotions qui accompagnent la création de sa poésie plastique. Ses mots prouvent l'existence d'un fait particulier. Les lignes ne sont pas stables. Elles paraissent mobiles ce qui s'oppose d'une façon frappante à l'immobilisation des images précédentes. Les lignes sortent hors de l'image poétique. Elles s'unissent avec les pensées. Tout cela se confond en esprit et en poème à la fois. Cette poésie est vivante. Elle vit vraiment car elle est inventive. Elle est proche ainsi de la peinture cubiste. Le problème de la ligne, un élément fondamental pour la construction des formes, est compliqué. Selon Anna Balakian, Reverdy n'est pas un architecte mais l'interprète des lignes<sup>4</sup>. Le poète est en bon chemin, or sans cesse il cherche, il expérimente. Rien d'étonnant, ce n'est que le début de sa création artistique. En effet il hésite, il doute. „Le désordre des lignes”, dont il parle à la fin de son poème, prouve cet état. Une chose est sûre: le transfert de certains éléments de la forme cubiste en poésie a réussi. Le poète va en profiter.

Nous pouvons fournir de nombreux exemples qui montrent le fonctionnement de la forme. Elle apparaît ça et là au cours de toute la création de Pierre Reverdy. En particulier il s'agit de la première phase d'où viennent *Les poèmes en prose* et *Les ardoises du toit*. Le dernier recueil comporte beaucoup d'accents cubistes. Nous lisons dans le poème *Barre d'azur* (p. 243):

... Il ne reste plus rien  
Les murs et le triangle  
Pourtant  
L'espoir qui nous soutient  
L'objet que l'on tient dans la main  
Il fait jour  
Et l'on marche mieux  
La rue est plafonnée de bleu...

*L'ombre du mur* (p. 198) nous fournit la vision de deux grandes fenêtres:

...Le paysage hivernal et bleu  
Les doigts tremblent  
Deux grands carrés qui se ressemblent  
Les ombres dansent au milieu...

Les poèmes *Façade* (p. 164), *Matin* (p. 166), *Soleil* (p. 200), *En face* (p. 201) sont des exemples où les fenêtres, murs, toits prennent une forme concrète. Les recueils

postérieurs comportent aussi des motifs géométriques qui remplissent l'espace des poèmes reverdiens – *Les murs des villes* (*Source du vent* 1929, p. 70).

La prépondérance conceptuelle d'une forme simple (carré, cercle) sur un objet concret est évident<sup>6</sup>. Si on parle d'un verre, dans „le champ de notre projection intérieure” apparaît qu'un objet bien déterminé quoique sans traits distinctifs. En effet, l'auteur omet les déterminants (adjectifs) car sa poésie doit être simple: „le verre en cheminée...”. Parfois il détermine ces objets à l'aide de métaphores qui fonctionnent comme de petites images poétiques: „La lampe est un coeur qui se vide”. Il est vrai que c'est un pas vers l'autonomie du lecteur qui réalise sa propre image. Or, toujours il est borné par les formes concrètes des objets qui guident et même captivent son imagination. La forme géométrique rend sa liberté au lecteur. Ainsi, la forme géométrique contribue à la réalisation du postulat de communication entre une oeuvre (littéraire, plastique) et le destinataire. Cette communication doit se baser sur le raisonnement.

### La simultanéité et la technique d'inversement

Le problème de la simultanéité, évoqué au début, sera l'objet de mes analyses suivantes. Il devient pour nous important en tant qu'un des éléments qui prennent part à la création de l'image poétique chez Reverdy. Pourquoi? Cherchons une réponse dans la peinture cubiste. René Schneider écrit un peu ironiquement:

[...] Et puisque la vieille perspective n'est qu'une convention académique à rejeter, les plans se compénétrant au lieu de se masquer, comme dans les cristallisations géologiques. On représente avec leur triple dimension des choses qui sur la toile ne se peuvent regarder que d'un côté. Toutes les surfaces d'un volume à la fois [...]°.

Ces mots caractérisent la simultanéité dans le domaine de l'art plastique. Or, un seul terme n'y apparaît pas (lat. *simul*: en même temps). En effet ce procédé se fonde sur la présentation simultanée, réalisé à travers la transformation du solide en série d'applications, projetées sur le plan. Dans la peinture, la simultanéité est reliée étroitement à la forme. Cela concerne surtout la deuxième phase du cubisme que l'on nomme „analytique”.

Le problème de la simultanéité, très large, englobe plusieurs domaines de la création artistique (musique, cinéma, littérature, aussi bien que peinture et poésie). La littérature présente des événements qui se produisent simultanément, mais dont les lieux sont différents (distants)<sup>7</sup>. La simultanéité, qui apparaît dans la peinture, coïncide avec la technique que Reverdy exploite dans ses poèmes. Ces deux cas relèvent l'aspect stéréométrique (celui des formes et celui des événements). Les analyses suivantes ont pour but principal d'indiquer ces ressemblances.

La simultanéité dans l'image poétique de Reverdy se rejoint souvent à la technique de la présentation par l'inversement, visible dans les toiles des peintres

cubistes. Comme exemple citons le poème *Naissance à l'orage* (*Cravates de chambre* 1922, p. 379) où se dévoile d'ailleurs une simple forme géométrique (discutée avant):

Toute la face ronde  
Au coin sombre du ciel  
l'épée  
la mappemonde  
Sous les rideaux de l'air  
Des paupières plus longues  
Dans la chambre à l'envers  
Un nuage s'effondre  
La nuit sort d'un éclair

Le poème conserve la construction strophique. La régularité de la première strophe est bouleversée par la division du troisième vers. Ainsi le substantif „épée” forme un vers court, dissyllabique qui frappe l'attention du lecteur. Cette démarche influe favorablement sur la dynamique du poème. En effet, tout est soumis au motif central qu'est ici orage. La construction de l'ouvrage correspond en totalité au sujet. Dans les deux strophes qui forment tout le poème, Reverdy utilise des rimes croisées *ABAB*. La régularité par ce procédé et la dynamique font un ensemble spécifique, à la base duquel le problème de la présentation simultanée se dévoile. Il manque de clarté dans la première strophe, à vrai dire nous ne savons pas précisément s'il s'agit de la vision d'un espace extérieur, ouvert, ou si, comme le suggère la présence de certains objets (rideaux, mappemonde), c'est l'image d'une chambre (donc d'un espace fermé). C'est la deuxième strophe qui résout définitivement cette incertitude. Il s'agit surtout d'un vers où apparaît la technique qui nous intéresse: „...Dans la chambre à l'envers...”. Ces mots semblent être le point culminant du poème. Le complément circonstanciel de lieu situe le motif central: l'orage, dans l'espace fermé. Or, la locution adverbiale „à l'envers” change totalement le sens des mots précédents. Les deux parties du vers, „dans la chambre” et „à l'envers” ont leurs équivalents dans le texte du poème: l'épée, les rideaux, la mappemonde donnent l'idée d'une chambre. L'air, un nuage, un éclair, se cachent derrière l'adverbe „envers”. Il semble que la métaphore „les rideaux de l'air” conserve ici un sens double. Elle peut fonctionner comme une métaphore typique. Dans ce cas-là transparence, flottement seront les concepts (sèmes) exemplaires, communs pour deux substantifs composants. Alors la métaphore ajoute un nouvel élément à la vision poétique de l'orage. En même temps les deux mots (rideaux, air) complètent cette ambiguïté qui constitue une image simultanée. Une nouvelle image vient de naître. Deux espaces, intérieur d'une chambre et extérieur s'y infiltrent mutuellement. C'est une image cubiste. Deux éléments le prouvent: une liaison forte avec la forme (discutée déjà) et l'existence des motifs pareils chez Picasso. La peinture réalise la technique du renversement liée souvent à la présentation des silhouettes humaines. Picasso – le chirurgien, déplace des membres anatomi-



ques. Parfois il dégage des organes intérieurs (par exemple *Grand nu au fauteuil rouge* 1929)<sup>8</sup>. Ainsi l'espace du corps humain s'approche de l'espace de la chambre renversée.

.. Dans la chambre à l'envers  
Un nuage s'effondre  
La nuit sort d'un éclair...

Voilà le grand finale d'une petite composition cubiste. C'est une lutte entre la lumière et les ténèbres qui s'infiltrent. L'infiltration mutuelle des espaces et des couleurs concerne aussi la peinture cubiste. Dans le poème de Reverdy la nuit triomphe.

Dans la plupart des cas, la poésie de Pierre Reverdy sépare les deux techniques. Or, le contraire combiné parfois avec la simultanéité n'est qu'un des problèmes que nos réflexions abordent.

### Autres aspects de la simultanéité chez Pierre Reverdy

La simultanéité apparaît aussi dans les poèmes en prose. Ceux qui se rapportent à la mer développent son aspect stéréométrique. Il convient de noter une coexistence des sujets marins (mer, navigation, ports, bateaux, matelots etc.) et des idées d'une recherche éternelle. Il est facile de deviner que seul l'auteur qui ne s'arrête jamais, se cache derrière.

Le poème intitulé *Vieux port (Etoiles peintes* 1921, p. 307) est plein de représentations poétiques liées à la mer:

... Le matelot chante contre le mur, la femme chante.  
Les bateaux se balancent... Le port s'allonge, le bras  
se tend vers un autre climat...

Encore une fois l'auteur utilise des phrases simples, construites sur la base de deux ou trois éléments: sujets, verbes ou sujet, verbe, complément. Elles forment des images poétiques superposées. Cette disposition lui permet de capter quelques événements à la fois. En effet l'auteur met en évidence l'aspect spatial de la simultanéité.

Les bateaux se balancent et en même temps le matelot chante. Ces vers relèvent encore une autre manière de la présentation simultanée. Celle-ci est transportée dans la sphère de l'expérience physique des matelots: „...tous les cadres sont pleins de souvenirs...”. Ces images simples, sereines et vives sont également comblées de nostalgie, des souvenirs règnent. Nous ne connaissons pas leur contenu. Nous pouvons supposer et nos suppositions peuvent être justes. La chanson du matelot, ses pensées, le transportent loin... vers un autre climat où d'ailleurs le port s'oriente. Ajoutons que les verbes de mouvement (se balancer, s'allonger) rendent la présentation dynamique. Elle correspond à la navigation, donc au déplacement

en mer à bord d'un bateau (bien sûr si nous l'acceptons comme le sujet de souvenirs des matelots). Nous découvrons une ambiguïté entre ce qui est „ici” (le port) et „là-bas”, le monde qui vit dans la conscience des matelots. Nous trouvons un procédé analogue dans le *Temps de mer (La belle au bond, 1929, p. 37)*, poème du même cycle mais d'un autre recueil: „...Des matelots chantent en dépliant le soir avec leur voiles...”. Le motif des matelots soude les deux poèmes. Il semble qu'ils forment une unité, sauf que la construction du dernier est développée par des adjectifs:

... Orient étale ses mystères, sur la pierre dure du quai.  
Leurs yeux sont pleins d'images imprécises. Et leurs  
souvenirs dans des sacs bien garnis...

La métaphore des sacs bien garnis, accorde de l'importance aux souvenirs des matelots. „Ici”, dans une ville maritime, tout endroit évoque le voyage, la navigation. On ressent partout le goût de l'aventure. Les mystères de l'Orient sur la pierre du quai, ce sont sûrement des marchandises, présentées admirablement par le poète. Chaque ville qui possède le port en est pleine. La mer (l'océan) c'est une immensité. Or, dans deux poèmes, elle fonctionne plutôt comme un élément qui soude des espaces différents (des terres, des continents). En effet, il semble que l'immensité de la mer importe peu. L'imagination des matelots la néglige. La présentation accumulée de nombreux lieux, jadis visités, se met au premier plan.

... les visions lointaines se rapprochent  
Les pays se mêlent aux climats...

L'aventure attire les matelots. Ce qui va arriver, maintenant devient encore plus mystérieux et en cela séduit les hommes curieux. Pour l'instant les visions lointaines ne sont pas déterminées. Un jour elles s'accompliront. Or, ce qui importe vraiment, se déroule en ce moment. Les matelots sont dans le port. Bien qu'ils ne le quittent pas, leurs pensées les transportent loin. De nombreux lieux apparaissent au moment. En effet, c'est l'espace qui change, mais avec l'espace change le temps. Le passé, le présent, et le futur se mêlent. Ce serait le cas de l'aspect temporel de la simultanéité. Or, celui-ci est possible quand le temps change, mais le lieu reste invariable. La lecture des poèmes ne nous permet pas de déterminer les lieux dont rêvent des matelots. „Ici” le port, où ils se réfugient, constitue un espace de base qui fonctionne comme un lieu réel. C'est le point de départ aussi bien pour eux-mêmes (les matelots quittent le port physiquement) que pour la pensée (les souvenirs des matelots). Le motif du port rejoint les fragments cités ci-dessus. Le port forme un espace physique, évident pour le lecteur, ce que Reverdy, le prosateur souligne en le présentant d'une manière presque documentaire. Nous voyons donc des bateaux qui se balancent, une femme chantant, des voyageurs qui attendent le départ et beaucoup d'autres images liées à la mer. Reverdy introduit dans cet espace un second, celui des souvenirs et des rêves des matelots. C'est une autre

dimension. Elle concerne leur vie psychique, cachée à l'auteur, d'où vient la présence des „visions lointaines”. Ces dernières nous sont déjà connues quoiqu'elles soient indéterminées. Les pays visités et imaginés forment le troisième espace qui se compose de plusieurs lieux sur la terre. Ces trois éléments (espaces) s'infiltrent mutuellement et apparaissent presque simultanément<sup>9</sup>.

Citons quelques vers de *Tard la nuit*:

... La table où ils se sont assis  
Le verre en cheminée  
La lampe est un coeur qui se vide  
C'est une autre année  
Une nouvelle ride  
Y aviez-vous déjà pensé  
La fenêtre déverse un carré bleu...

Regardons le fonctionnement de la „lampe” et de la „fenêtre”. La manière particulière de la présentation distingue les deux objets. La lampe est soulignée par la métaphore du coeur. C'est la réalisation pratique du postulat reverdien qui concerne le rapprochement de deux réalités (images tirées du réel) éloignées. Le résultat dépasse positivement nos désirs. Nous obtenons une vision forte qui influe sur notre imagination: „La lampe est un coeur qui se vide”. La fenêtre est un objet atemporel, accentué de la technique de l'inversement. Les deux sont des motifs plastiques, presque transportés d'une toile (pas forcément cubiste). Cet aspect de la simultanéité est très important pour la poésie de Pierre Reverdy. Il s'agit d'une coexistence des éléments poétiques et plastiques, réalisés dans le cadre d'un poème. Ajoutons que toute l'oeuvre de Reverdy est pleine de motifs pareils souvent inattendus, dont l'imagination et le lyrisme frappent le lecteur. Citons par exemple un vers du poème *La jetée (Les ardoises du toit, p. 196)*: „...La voile est un morceau du port qui se détache...”.

Le poème *Orage (Les ardoises du toit, p. 188)* apporte une autre vision de la fenêtre, encore plus impressionnante:

.. La fenêtre  
Un trou vivant où l'éclair bat  
Plein d'impatience...

Un autre produit de l'imagination de l'artiste vient du poème *Flot berceur (Cravates de chambre, p. 351)*: „...Le phare a glissé ses ciseaux dans les draps du soleil...”.

Et encore un exemple, le début du vers «Jour monotone» où Reverdy réalise son image suggestive:

A cause de l'eau le toit glisse<sup>10</sup>  
A cause de la pluie tout se fond...

Maintenant il est impossible de placer ces fragments dans le contexte de tout poème. D'ailleurs, ce n'est pas nécessaire. Ces images vraiment fortes sont des

noyaux des poèmes. Elles y introduisent des éléments plastiques. Ainsi elles entraînent l'aspect pictural de la simultanéité. Chaque recueil conserve des images pareils. Rien d'étonnant: Reverdy réalise dans ses vers ses réflexions théoriques concernant l'image poétique.

Les analyses confirment la complexité du problème liée à la simultanéité. De nombreux vers reverdiens la conservent. Ainsi, par exemple, le poème intitulé (*Quelques poèmes* 1916, p. 67) grâce aux images quasi surréalistes, mais sélectionnées soigneusement, adapte la technique des papiers collés, propre au cubisme synthétique. C'est presque „le collage poétique”, développé d'ailleurs par Apollinaire. Il faut que nous nous rendions compte, dans le cadre de nos recherches, de différentes espèces de la simultanéité. Cette technique par sa nature dépasse le seul aspect cubiste. La simultanéité n'est qu'un instrument du cubisme, or c'est un instrument indispensable, sans lequel le cubisme n'existe pas. Des références faites à la peinture de Picasso indiquent l'enchaînement du cubisme et de la nouvelle technique. Picasso ou Braque ont profité dans leurs toiles des idées de la simultanéité déjà existantes. Reverdy, qui s'occupait du cubisme aussi bien en théorie que dans ses poèmes, considérait indirectement cette technique en l'utilisant dans ses vers. Nous n'avons pas besoin d'énumérer tous les poèmes où ce procédé se dévoile. En effet, de nombreux vers comportent au moins un des aspects de la simultanéité que nous rassemblons ci-dessus:

- la présence simultanée des éléments plastiques et des images purement poétiques,
- la coexistence de la simultanéité appuyée sur le mouvement et les changements de l'espace,
- les juxtapositions des images „le collage poétique”.

Il est difficile de confronter directement les oeuvres des peintres cubistes et la création poétique de Reverdy. Les analyses des poèmes présentées cherchent à réaliser cette confrontation. L'existence des motifs géométrisant le monde poétique, la construction spécifique des vers simples, souvent privés d'adjectifs où l'objet perd sa valeur symbolique et devient un élément stable, invariable, la synthèse d'images poétiques qui soudes des réalités plus au moins éloignées, finalement le rôle de la typographie qui organise ces images, sont des facteurs qui rapprochent la poésie reverdienne du cubisme.

La lecture de ce travail évoque la question concernant l'existence de la poésie cubiste. Les critiques qui s'occupent du modernisme l'ont posée plusieurs fois. Leurs points de vue sont souvent contradictoires. Aujourd'hui nous sommes sûrs que la poésie cubiste comme équivalent de l'art plastique ne peut pas exister. En effet, il est impossible de relier deux domaines dont les techniques de présentation sont totalement différentes. Nous savons déjà que c'est l'existence des éléments du cubisme dans la poésie qui a provoqué la querelle autour de ce mouvement.

Mon travail indique la forme et la simultanéité. Les deux sont propres aussi bien au cubisme qu'à l'oeuvre de Pierre Reverdy. D'où vient d'ailleurs le rôle du poète dans mes réflexions. Et pourtant la forme géométrique n'était qu'un des éléments qui ont déterminé l'image lyrique de Reverdy. Sa poésie très simple, très suggestive est une poésie de création – dirais-je après l'auteur – pas d'intention, une poésie pure. Ces traits majeurs décident de son caractère plastique. Bien sûr, il existe d'autres aspects (par exemple métaphysiques ou psychologiques) qui distinguent Pierre Reverdy. Quant à eux, ils n'importent pas tellement ici, car le véritable objet de ces réflexions est le cubisme.

## Notes

<sup>1</sup> I.F. Walther, *Pablo Picasso 1881–1973*, Benedict Taschen, Köln, 1992, p. 51.

<sup>2</sup> P. Reverdy, *Nord-Sud. Self Defense et autres écrits sur l'art et la poésie (1917–1926)*, Flammarion, Paris 1968.

<sup>3</sup> P. Reverdy, *Poèmes en prose 1915* [dans:] *Plupart du temps*, Gallimard, Paris 1992, p. 35.

<sup>4</sup> A. Balakian, *Pierre Reverdy et le matério-mysticisme de notre époque. Hommage à Pierre Reverdy*, numéro spécial de revue: „Entretiens sur les lettres et les arts” 1975, p. 37.

<sup>5</sup> D'après Pierre Reverdy, *Image* [dans:] l'oeuvre collective *Nord-Sud. Self Defense...* Selon Reverdy, le mot rapproche deux réalités. Les adjectifs y ajoutent de l'affection qui provoque le resserrement de l'image, ce qui nuit à sa netteté.

<sup>6</sup> R. Schneider, *L'art français du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris 1930, p. 170.

<sup>7</sup> S. Wyslouch, *Problematyka symultanimu w prozie*, W.N.U. im. A. Mickiewicza, Poznań, 1984, p. 9.

<sup>8</sup> P. Picasso, *Grand nu au fauteuil rouge 1929*, huile sur toile, Musée Picasso, Paris.

<sup>9</sup> Les poèmes marins sont discutés par R. Lubas-Bartoszyńska dans son article intitulé *Jesteśmy twoim obliczem, o Francjo* [dans:] „Poezja” 1988, octobre.

<sup>10</sup> Les exemples cités par M. Żurowski, *Reverdy*, „Przegląd Humanistyczny” 1990, n°6.



Alicja Rychlewska-Delimat

L'Ecole Normale Supérieure de Cracovie

## Le valet contre le seigneur. Le cas de Figaro

La carrière qu'a suivie Figaro, le célèbre valet des comédies de Beaumarchais, place ce personnage au niveau des êtres imaginaires qui se sont durablement installés dans l'histoire du théâtre en France, dans la tradition et la culture du pays, et dont la notoriété dépasse celle de leur inventeur. En fait, on ne peut pas concevoir la comédie française sans Figaro et on imagine difficilement le succès de Beaumarchais s'il n'avait pas inventé ce personnage. Figaro domine dans toute l'oeuvre de Beaumarchais, il en est la figure centrale. L'importance qu'on donne à ce personnage est due non seulement au fait que c'est justement la trilogie „figaresque” (*Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro*, *La Mère coupable*) qui a rendu son auteur célèbre; ce qui est beaucoup plus intéressant c'est que Figaro incarne l'esprit et le caractère de Beaumarchais lui-même, il traduit ses pensées, il est son porte-parole. Figaro est original en tant que personnage et en tant que valet. On s'aperçoit aussitôt qu'il diffère des autres valets de comédie.

Auteur des drames *Eugénie* (1767), *Les Deux Amis* (1770) et de maintes parades, Beaumarchais donne le premier de ses chefs-d'oeuvre, la comédie en cinq actes *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile* le 23 février 1775 à la Comédie Française. La première représentation de la pièce est un échec, mais, aussitôt réduite en quatre actes et remaniée par Beaumarchais, la comédie remporte un vif et durable succès. La suite du *Barbier*, *Le Mariage de Figaro ou la Folle Journée*, qui est l'oeuvre la plus importante de Beaumarchais, a connu encore plus d'infortunes. Depuis janvier 1781, où la pièce a été reçue par la troupe de la Comédie Française, jusqu'au 27 avril 1784, où elle y a été jouée publiquement, de nombreuses interdictions de la censure ainsi qu'une forte opposition royale n'ont fait qu'augmenter la curiosité et l'insistance de l'opinion publique. La pièce est accueillie avec enthousiasme. Quant au drame *La Mère coupable*, la dernière partie de la trilogie représentée en 1792, la pièce est loin d'égaliser les deux précédentes; mais traitée sévèrement par la critique contemporaine, elle a eu pourtant ses admirateurs à l'époque.

Aujourd'hui, si l'on pense à Beaumarchais, on voit en lui avant tout le „père” de Figaro, mais on ne retient de sa trilogie que les deux comédies, en méconnaissant *La Mère coupable*.

Ainsi, seules ces comédies feront l'objet de la présente étude, et le but qu'elle se propose sera de voir le „fonctionnement” de l'univers représenté chez Beaumarchais, les relations réciproques entre ses personnages, surtout la relation maître–valet, qui est, dans ces comédies, toute particulière.

Quand on examine de plus près l'univers des personnages des deux comédies, une chose frappe tout d'abord: la plupart des personnages sont tirés des types conventionnels de comédie, tels par exemple un vieux tuteur ou un docteur (dottore de la commedia dell'arte italienne), des amoureux, un valet, une soubrette; mais les personnages de Beaumarchais sont fidèles non seulement à la convention qui attribue à tel ou tel type – tel ou autre caractère et comportement, ils sont fidèles surtout à leur „âme”, leur morale ou philosophie. Ce ne sont plus des „rôles” de théâtre, des emplois, mais des êtres bien vivants et vrais, dont les caractères sont nuancés.

Aussi, si l'on tente d'appliquer à ces comédies la théorie sémiotique et structurale, qui ne voit dans le personnage que le répertoire des fonctions, on est quelque peu égaré, surtout dans le cas du *Mariage*.

Depuis la *Morphologie du conte* de Vladimir Propp (1928)<sup>1</sup> qui a fait une analyse du conte populaire russe et a donné un inventaire de 31 fonctions, invariables d'un récit à l'autre, la conception fonctionnelle du personnage a été reprise par beaucoup de théoriciens. Les personnages se définissent, d'après eux, par les sphères d'action auxquelles ils participent<sup>2</sup>, et ne sont intéressants que dans la mesure où ils contribuent au déroulement de l'intrigue. Des conceptions pareilles, par exemple de Claude Bremond<sup>3</sup>, d'Algirdas-Julien Greimas qui a proposé le modèle actantiel<sup>4</sup>, ou d'Etienne Souriau qui a appliqué l'analyse fonctionnelle aux oeuvres dramatiques<sup>5</sup>, réduisent le nombre de fonctions et simplifient l'analyse.

Etendue du seul conte populaire à toute oeuvre littéraire, l'analyse fonctionnelle donne l'inventaire des actants tels que: l'Agresseur, le Donateur, l'Auxiliaire, la Princesse, le Mandateur, le Héros, le Faux-Héros<sup>6</sup>. Chacun de ces actants a une fonction bien déterminée dans l'action et il en assure la progression en créant des situations.

Greimas propose six catégories actantielles qui semblent être plus générales, notamment:



Les fonctions dramatiques distinguées par Etienne Souriau sont: la Force thématique orientée, le Représentant du Bien souhaité, l'Obtenteur virtuel de ce Bien, l'Opposant, l'Arbitre, la Rescousse<sup>8</sup>.



Dans ces trois propositions d'analyse, des appellations différentes recouvrent des fonctions similaires<sup>9</sup>. Aussi, pour les besoins de la présente étude, nous nous permettrons d'employer également la terminologie de Propp, de Greimas ou de Souriau, ces termes étant interchangeable, au moins dans la plupart des cas.

Il n'est pas notre dessein d'attribuer, d'une façon arbitraire, les rôles actantiels empruntés aux théoriciens cités dessus, aux personnages de Beaumarchais, ni de faire une analyse détaillée des fonctions dramatiques du point de vue fonctionnel, comme le fait par exemple Maria Woźniakiewicz-Dziadosz, qui étudie les romans de Żmichowska en suivant rigoureusement la méthode de Propp<sup>10</sup>. Il s'agirait plutôt de trouver à ces personnages certaines caractéristiques propres à tel ou tel rôle. La théorie fonctionnelle s'applique bien aux oeuvres où l'on assiste à une quête contrariée d'une valeur ou d'un bien – c'est justement l'essentiel de l'intrigue du *Barbier de Séville* et du *Mariage de Figaro*. On verra donc que les personnages de ces deux comédies peuvent bien se retrouver dans le cadre du conte populaire.

La distribution des rôles dans le *Barbier de Séville* ne présente pas de difficultés, car l'intrigue de cette comédie est simple, voire banale, son schéma ne diffère pas du canevas sur lequel improvisaient les comédiens italiens<sup>11</sup>. C'est donc, d'après le résumé de Beaumarchais: „Un vieillard amoureux (qui) prétend épouser demain sa pupille; un jeune amant plus adroit le prévient, et ce jour même en fait sa femme, à la barbe et dans la maison du tuteur”<sup>12</sup>. Ici, point d'ambiguïté, les partis sont clairs, les forces du bien et du mal distinctes. Ainsi le Comte Almaviva, beau, jeune, noble, représente le Héros en quête de la Princesse (Rosine); Figaro est sans aucun doute l'Auxiliaire (l'Adjuvant, selon la terminologie de Greimas). Le seul obstacle est Bartholo qui figure par conséquent l'Opposant, mais qui peut être perçu en même temps comme le Faux-Héros, car ses prétentions envers la Princesse-Rosine sont mensongères. Cette force opposante est redoublée par le personnage de Bazile, toujours intrigant, pour qui la calomnie est le meilleur moyen de vaincre les ennemis<sup>13</sup>.

Dans *Le Barbier de Séville* une complicité parfaite s'établit entre le Comte et Figaro. Ce dernier s'acquitte bien de son rôle d'Adjuvant: il va user de toute sa ruse et de toute son habileté pour aider le Comte à épouser Rosine. Il a donc d'abord l'idée d'introduire le Comte déguisé en soldat dans la maison du docteur Bartholo (acte II, sc. 12–14). Avant, il devra encore rendre „inoffensifs” deux serviteurs du docteur, pour pouvoir agir librement et il avertira Rosine des sentiments du Comte-Lindor et de ses projets. Quand Figaro et Almaviva auront manqué cette première entreprise, le Comte se présentera chez Bartholo en habit de bachelier et se fera passer pour un élève de Bazile (acte III, sc. 2–4). C'est toujours Figaro qui organise l'entretien des deux amoureux en occupant constamment l'attention de Bartholo et en l'attirant dehors (acte III, sc. 5–12). Figaro enfin arrange la visite nocturne du Comte Almaviva chez Rosine et leur mariage secret (acte IV, sc. 5–8).

Pour Figaro „la difficulté de réussir ne fait qu’ajouter à la nécessité d’entreprendre”, comme il le proclame au premier acte du *Barbier* (sc. 6) et il sert le Comte avec zèle et avec attachement ce qui s’explique aussi bien par son goût de l’aventure que par intérêt („mon intérêt vous répond de moi”, *le Barbier*, acte I, sc. 4). Le Comte ne tardera pas à récompenser Figaro pour son dévouement.

S’il n’est pas difficile d’attribuer à chacun des personnages du *Barbier* une fonction, les mêmes personnages du *Mariage de Figaro* ne sont plus tellement univoques. L’intrigue de cette pièce est l’une des plus complexes, elle n’est pas si schématique que celle du *Barbier*. On peut même y voir deux intrigues parallèles qui ne sont pas sans conséquence l’une pour l’autre, qui s’entrecroisent. L’une, celle sur laquelle insiste Beaumarchais, se résume ainsi: „Un grand seigneur espagnol, amoureux d’une jeune fille qu’il veut séduire, et les efforts que cette fiancée, celui qu’elle doit épouser et la femme du seigneur réunissent pour faire échouer dans son dessein un maître absolu que son rang, sa fortune et sa prodigalité rendent tout puissant pour l’accomplir...”<sup>14</sup>. L’autre, comme le suggère le titre, est le mariage de Figaro avec Susanne, la servante de la Comtesse, le mariage auquel tendent non seulement les deux fiancés.

Les deux intrigues paraissent avoir le même poids, laquelle est donc principale par rapport à l’autre? La distribution des rôles actantiels dépend justement du point de vue qu’on adoptera.

Ainsi, si l’on admet que l’intrigue principale est, comme le veut Beaumarchais, celle du Comte, ce sera celui-ci qui assumera le rôle de Héros et Susanne sera l’Objet de sa quête. Le Comte trouvera ses Opposants dans les personnages de Figaro, de la Comtesse et de Susanne elle-même.

Ce qui est curieux, c’est le fait que le Comte en tant que Héros n’a pas d’Adjuvant, il agit seul. A part Bazile, qui est pourtant un allié fort douteux et un individu équivoque même pour le Comte, personne ne se range volontairement de son côté. Si les desseins des autres, comme par exemple Marceline, sont favorables aux projets du Comte, ce n’est qu’un concours de circonstances. Marceline agit pour son propre compte; voulant épouser Figaro, elle sert son intérêt. Elle n’a pas l’intention d’aider le Comte, elle devient donc sa complice, seulement indirectement.

Il semble que l’intérêt de la comédie se concentre pourtant sur le personnage de Figaro. C’est lui qui est le centre de la pièce et son véritable Héros. Pour Figaro le Bien souhaité ce n’est pas tellement Susanne elle-même, c’est le mariage avec elle et l’exclusivité. Du côté de Figaro se groupent naturellement Susanne, la Comtesse, et le page Chérubin y aura aussi sa mission à accomplir. Les Opposants sont encore plus nombreux. C’est donc premièrement le Comte qui veut la servante pour lui (le Faux-Héros), et son agent Bazile. Ensuite c’est Marceline, secondée du docteur Bartholo. Marceline passera pourtant dans le „camp” de Figaro, dès qu’il se sera avéré qu’elle est sa mère (acte III, sc. 16). Le dernier obstacle enfin c’est le vieux jardinier, Antonio, l’oncle de Susanne, qui s’oppose à ce mariage parce qu’il

ne veut pas donner sa nièce à un „enfant trouvé”, mais il cède quand Figaro retrouve ses parents (acte III, sc. 19). Le Comte, même quand il consent au mariage de Figaro, ne renonce pas à user de l’ancien droit du seigneur et à faire de Susanne sa maîtresse. L’intrigue sera donc menée jusqu’au moment où il devra abandonner définitivement ses projets (acte V, sc. 19).

La relation le Comte–Figaro est ici bien différente de celle du *Barbier*. Au lieu d’être complices, les deux personnages sont rivaux. Si Figaro change tellement son attitude vis-à-vis du Comte, c’est parce que celui-ci n’est pas loyal envers son valet qui l’avait si fidèlement servi. C’est seulement quand il a appris les vraies intentions du Comte que Figaro entreprend sa vengeance, ou plutôt sa défense: „Ah! s’il y avait moyen d’attraper ce grand trompeur, de le faire donner dans un bon piège, et d’empocher son or!” (acte I, sc. 1). Indigné, il conçoit aussitôt le plan d’action: „Attention sur la journée, Monsieur Figaro! D’abord, avancer l’heure de votre petite fête, pour épouser plus sûrement; écarter une Marceline qui de vous est friande en diable: empocher l’or et les présents; donner le change aux petites passions de Monsieur le Comte; étriller rondement Monsieur du Bazile...” (acte I, sc. 2). Tous ses efforts visent à son mariage et le but qu’il se pose est de troubler les desseins de son maître. Ainsi, le billet qu’il fait remettre au Comte et qui révèle à celui-ci le rendez-vous secret de la Comtesse, doit éveiller sa jalousie, l’inquiéter, et, par conséquent, l’empêcher de s’intéresser à Susanne. Tel est le projet de Figaro que celui-ci commente ainsi: „Se venger de ceux qui nuisent à nos projets en renversant les leurs, c’est ce que chacun fait; ce que nous allons faire nous-mêmes...” (acte II, sc. 2). D’autre part il dresse un piège au Comte: il veut notamment envoyer le page à la place de Susanne au rendez-vous que celle-ci accordera au maître, et ainsi prouver à Almaviva son infidélité et démasquer ses intentions malhonnêtes. Ce projet étant trop dangereux pour tous, il devra y renoncer, et l’intrigue qui produira l’effet désiré sera menée à bien sans la participation du valet.

De tous les personnages de Beaumarchais Figaro est incontestablement le plus intéressant. Valet de chambre, il ne ressemble pas du tout aux Arlequin, Crispin, Sganarelle ou un autre valet, dont le prototype était le Zanni de la commedia dell’arte. Figaro n’est pas un valet typique car il est une création originale de Beaumarchais.

Sa relation avec le maître est, elle aussi, toute particulière. Quand on examine cette relation, on est tenté de comparer le couple maître–valet des comédies de Beaumarchais avec un autre couple célèbre de la littérature, celui de Don Juan–Sganarelle, les personnages de Molière.

Sganarelle, tout comme Figaro, est beaucoup plus qu’un simple domestique, il est le confident de son maître, inséparable de lui. Dominé et subjugué par Don Juan, il est dans sa dépendance, et même la personnalité du valet est profondément marquée par le caractère du maître. Il y a un fort lien psychique entre Don Juan et Sganarelle, une sorte de symbiose. Ce sont des personnages d’une certaine façon complémentaires, qui ont constamment besoin l’un de l’autre<sup>15</sup>.

Il n'en est pas de même dans le cas du couple le Comte Almaviva–Figaro. On ne peut pas parler d'un lien psychique entre eux. Figaro est libre et indépendant, il vit pour son propre compte – il est autonome. Mais, il faut bien le noter, Figaro ne fut pas toujours le valet de chambre du Comte Almaviva. Pendant sa vie mouvementée il a connu des fortunes diverses et il a essayé tous les métiers<sup>16</sup>. Au moment où se passe l'intrigue du *Barbier de Séville*, Figaro n'est pas au service du Comte, celui-ci le rencontre par hasard et reconnaît en lui son ancien valet. Aidant le Comte à s'unir à Rosine, il ne le sert pas „officiellement”, il le seconde donc par amitié, ou par intérêt, et non pas par office. Ce n'est pas sa condition de valet, ses devoirs qui l'y obligent, comme c'est le cas de Sganarelle; c'est sa pure bonne volonté et, peut-être encore plus, le goût de l'intrigue et l'esprit aventurier qui l'y poussent. Quand plus tard (*Le Mariage de Figaro*) il passera au service du Comte, il sera un valet rebelle et révolté, prêt à contrarier tous les desseins de son maître, mais, comme on l'a fait remarquer dessus, cette attitude de Figaro n'est qu'une réaction au comportement du Comte Almaviva.

En comparant ces deux couples maître–valet des comédies de Molière et de Beaumarchais, il faut aussi tenir compte du fait que les personnages respectifs n'y jouent pas le même rôle. Sganarelle, de gré ou de force, est complice de Don Juan, son rôle est de l'aider, il peut donc être perçu comme Adjuvant. S'il n'est pas toujours aussi dévoué et aussi prompt, c'est qu'il désapprouve la morale et le mode de vie de son maître. Il agit par peur, contraint par Don Juan de participer à ses entreprises et il joue toujours double jeu.

Chez Molière, Don Juan est le Héros, Sganarelle prend le rôle d'Adjuvant. Dans *Le Mariage de Figaro*, quel que soit le point de vue sur les rôles assumés par le valet et le maître, l'un est Opposant de l'autre, opposant déclaré et conséquent.

La différence la plus frappante entre Figaro et Sganarelle est que Figaro agit. Sganarelle, lui, n'est pas un personnage actif. Au lieu d'agir il subit l'activité des autres, ce sont les volontés des autres, en particulier de Don Juan, qui déterminent son comportement<sup>17</sup>. Cependant Figaro, en général, crée des situations. A la différence du valet moliéresque, Figaro est plein d'initiatives et d'énergie. Intelligent et spirituel, il est le meneur de l'intrigue, le véritable mobile de l'action. Il ne manque pas d'idées car, comme il l'affirme, il „était né pour être courtisan” (*Le Mariage de Figaro*, acte II, sc. X). Figaro triomphe finalement de tous ses adversaires et de toutes les adversités, quoiqu'il ne soit pas toujours le maître de la situation. Son audace et son habileté vainquent non seulement la vigilance et la méfiance du vieux docteur Bartholo, mais aussi la puissance et l'autorité du Comte.

Il convient pourtant d'observer que dans *Le Mariage de Figaro* les actions du valet ne sont plus aussi spectaculaires et aussi efficaces que celles dans le *Barbier*. Il semble que, parfois, Figaro perd le contrôle de la situation, qu'il entame une intrigue, qui après lui échappe. Il se trouve souvent confus, embarrassé devant une situation qui le surprend (par exemple acte II, sc. 20, 21, ou acte IV, sc. 6, 14; acte V, sc. 7). Et souvent c'est le hasard qui le tire d'ennui (acte III, sc. 16): „Le hasard

a mieux fait que nous tous – reconnaît Figaro – [...] on travaille, on projette, on arrange d'un côté; la fortune accomplit de l'autre..." (acte IV, sc. 1).

Il ne faut pas oublier que Figaro reste un valet de chambre, ses possibilités d'agir doivent être donc naturellement limitées, et son comportement est marqué par son statut social. Finalement, comme le fait remarquer Jacques Scherer dans sa *Dramaturgie de Beaumarchais*, „La nature du conflit impose à Figaro une attitude défensive, non offensive”<sup>18</sup>.

Il est vrai que toutes les activités que le valet entreprend ont pour but de défendre son bonheur qui est menacé par les désirs du Comte.

Si dans *Le Mariage de Figaro* le valet paraît ne pas avoir tant d'initiatives, il n'en est pas moins l'auteur de nombreux tours et stratagèmes qui doivent duper le Comte; et si, à un moment, il est un peu mené lui aussi par les femmes, il découvre vite la ruse et joue leur jeu. Le succès final le récompense de ses efforts et de ses ennuis.

L'intérêt que portent toujours les critiques au personnage de Figaro démontre bien qu'il est sorti du rang des valets de comédie, bouffons et grotesques, pour devenir un véritable héros. Figaro est un personnage plein et complexe, qui a une certaine sagesse et une philosophie à lui.

Mais Figaro c'est avant tout un révolté. Sa lutte avec le Comte n'est plus uniquement une lutte personnelle, elle s'élève au niveau idéologique et symbolise le conflit croissant entre la bourgeoisie et la noblesse, le conflit qui aboutira à la Révolution Française. „Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie! [...] Vous vous êtes donné la peine de naître et rien de plus...”, s'indigne Figaro, et il ne tarde pas à porter un jugement aussi sévère sur les institutions, les abus et les vices de la société de son temps (*Le Mariage de Figaro*, acte V, sc. 3).

Toute la critique sociale, toutes les idées exprimées par la bouche de Figaro sont, en réalité, celles de Beaumarchais qui a créé le personnage du valet un peu à l'image de lui-même. Aussi ne faut-il pas s'étonner que les répliques brillantes et pleines d'esprit de Figaro, que ses réflexions profondes ne soient pas toujours compatibles avec son état de valet, elles appartiennent à Beaumarchais.

## Notes

<sup>1</sup> V. Propp, *Morphologie du Conte*, Seuil, Paris 1970.

<sup>2</sup> Ibid., p. 31.

<sup>3</sup> C. Bremond, *Logique du récit*, Seuil, Paris 1977.

<sup>4</sup> A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris 1966.

<sup>5</sup> E. Souriau, *Les 200 000 situations dramatiques*, Flammarion, Paris 1950.

<sup>6</sup> Cf. V. Propp, d'après A.J. Greimas, *op. cit.*, pp. 172–191.

<sup>7</sup> Cf. A.J. Greimas, *ibid.*

<sup>8</sup> Cf. E. Souriau, *op. cit.*

<sup>9</sup> Ainsi le Sujet correspond au Héros et à la Force Thématique, l'Objet – à la Princesse et au Représentant du Bien souhaité, le Destinateur – au Mandateur et à l'Arbitre, le Destinataire – au Héros et à l'Obtenteur du Bien, l'Adjuvant – à l'Auxiliaire (parfois aussi au Donateur) et à la Rescousse, l'Opposant – au Faux-Héros.

<sup>10</sup> M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Między buntem a rezygnacją O powieściach Narcyzy Żmichowskiej*, PIW, Warszawa 1978, pp. 26–29.

<sup>11</sup> Cf. T. Jaroszewska, *Influence de la comédie italienne du XVI<sup>e</sup> s. en France*, Ossolineum, Wrocław 1983, pp. 6–7.

<sup>12</sup> Beaumarchais, *Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville*, dans: *Théâtre de Beaumarchais*, éd. Garnier Frères, Paris 1964, p. 23.

<sup>13</sup> Le personnage de Bazile reste contradictoire, même pour les critiques; cf. J. Scherer, *Dramaturgie de Beaumarchais*, Librairie Nizet, Paris 1954, p. 48; ou M. Pollitzer, *Beaumarchais, le Père de Figaro*, La Colombe, Paris 1957.

<sup>14</sup> Préface de Beaumarchais au *Mariage de Figaro*, dans: *Théâtre de Beaumarchais*, p. 157.

<sup>15</sup> On traite même parfois Sganarelle comme le double de Don Juan; cf. par exemple O. Rank, *Don Juan. Une étude sur le double*, Paris 1932, ou P.J. Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, Fribourg 1942, ou M. Sauvage, *Le cas Don Juan*, Seuil, Paris 1953.

<sup>16</sup> Figaro l'évoque dans la scène 2 du premier acte du *Barbier de Séville*, et dans son fameux monologue du V<sup>e</sup> acte du *Mariage de Figaro* (sc. 3).

<sup>17</sup> J'en ai parlé dans un article consacré au personnage du valet dans le „Don Juan” de Molière (paru dans l'édition de l'Université de Wrocław).

<sup>18</sup> Cf. J. Scherer, *op. cit.*, p. 56.

**Regina Lubas-Bartoszyńska**

*L'Ecole Normale Supérieure de Cracovie*

## Le mythe personnel dans la poésie de Jules Supervielle

Gilbert Durand est le père spirituel de notre séminaire. Parmi les philosophes, les anthropologues, les psychologues et les théoriciens de la littérature qui ont influencé la pensée mythocritique de G. Durand, on ne saurait omettre le nom de Charles Mauron<sup>1</sup>, bien que son interprétation de l'oeuvre littéraire soit toute différente de celle de G. Durand. Pierre Borel écrit que Durand considère l'oeuvre littéraire comme un département du mythe, tandis que Mauron cherche la présence du mythe personnel dans l'oeuvre littéraire<sup>2</sup>.

Mon court enoncé a pour but d'esquisser le processus de la cristallisation du mythe personnel dans la poésie de Jules Supervielle; nous sommes proches alors de la psychocritique. La présence de ce mythe dans l'oeuvre de Supervielle est soulignée par René Etiemble<sup>3</sup>, qui pourtant ne fait aucune référence à la psychocritique et ne la définit pas, ni à la mythocritique non plus.

En appliquant le procédé de la psychocritique à la poésie de Jules Supervielle, il faut d'abord y chercher des images et des métaphores obsédantes. Il n'est pas difficile de les retrouver dans la présentation de l'espace terrestre et cosmique. Claude Roy constate:

Supervielle a besoin d'espace. L'espace est sa nourriture, sa drogue, son aventure. Il a rêvé devant les planches des albums d'astronomie populaire, au bastingage des navires en mer, au galop des chevaux sur la pampa monotone [...] Il s'y installe voluptueusement. Il est l'homme du large infini<sup>4</sup>.

La pampa et la prairie avec les animaux tels que les chevaux, les boeufs, les vaches, les écureuils, les oiseaux, la montagne, l'océan, les ardoises des toits parisiens sont les éléments terrestres les plus présents et obsédants des métaphores et des images superviellennes, confondus avec ceux de la réalité cosmique et imaginaire, comme: les étoiles, le ciel, les galaxies etc. Ils sont toujours en mouvement, ils vivent et se transforment l'un dans l'autre, soumis au corps humain, apprivoisés et rêvés par le poète—créateur.

Citons quelques exemples pour illustrer ce monde des animaux présent dans la poésie de Supervielle:

D'un coup je fis chênes, sapins  
Beaucoup d'écureuils pour les cimes

(*Le premier arbre*, F., p. 39)<sup>5</sup>

Chevaux, quand ferez-vous un clin d'oeil de connivence  
ou un geste de la patte,  
Mais quelle gêne, quelle envie de courir à toutes jambes  
cela produirait dans le monde  
On ne serait plus jamais seul dans la campagne ni en  
forêt.

(*Visages des animaux*, F., p. 118)

Les chevaux galopent soit à travers la pampa, soit à travers le ciel, vers le soleil, vers l'absolu:

Quatre chevaux de front aux oreillers de nuit  
Sortant d'un carrefour de païtraï  
Ils font le tour du monde étoilé.

(*Rencontres*, Gr., p. 161)

J'avais un cheval  
Dans un champs de ciel [...]  
Je me perds de vue  
Dans cette attitude

(*Plein soleil*, ChP., 1939–1949, p. 271–2)

Dans le bestiaire de Supervielle, à part les chevaux, ce sont les animaux qui se dirigent vers le ciel (par exemple l'**Alouette**).

Le motif des animaux est donc omniprésent dans l'oeuvre de Supervielle. Il apparaît dans les descriptions dynamiques, réelles ou demi-réelles (par exemple **La vache de la forêt**); dans d'autres cas, il constitue un élément décoratif présent dans les images terrestres et cosmiques, à moitié réelles et tout à fait fantastiques. Quelquefois le monde des animaux joue un rôle symbolique, comme par exemple dans les poèmes tels que *Les chevaux de nuit*, *Les chevaux sans cavaliers* où les chevaux symbolisent la mort. Le vol des oiseaux vers le ciel et les chevaux au galop symbolisent à leur tour le désir d'absolu.

Les images de l'espace (rarement les descriptions des paysages) terrestre et cosmique sont immenses, gigantesques:

Ici l'univers est à l'abri dans la profonde température  
de l'homme  
Et les étoiles délicates avancent des lueurs pas célestes

(*Corps*, F., p. 99)

Viendront les géants tombés d'autres mondes  
Ils enjamberont les monts, les marées



Et vérifieront si la terre est ronde,  
Par dérision, de leurs grosses mains,  
Ou bien reculant, de leurs yeux sans bords.

(*Descente des Géants*, F., p. 157)

Passons maintenant à la dernière étape du procédé psychocritique, et référons les motifs obsédants et la manière de composer les images poétiques à la biographie de Jules Supervielle. Il est né à Montevideo – le pays de la pampa, des montagnes et des rivières. A l'âge de huit mois il arrive en France avec ses parents et s'installe dans le midi, près des Pyrénées. Privé très tôt de ses parents, il est élevé par sa grand-mère maternelle, il passe beaucoup de temps au sein de la nature, accompagné par les animaux de la prairie pyrénéenne. Ensuite, il retourne à Montevideo, où sous la protection de son oncle il flâne à travers la pampa, en compagnie de ses amis – animaux.

La vie de Supervielle a été partagée entre l'Uruguay et la France, entre Paris et le midi de la France, toujours en mouvement, toujours en route. La distance entre ces deux pays est immense et Supervielle passe des heures et des heures sur un bateau, n'ayant d'autre chose à regarder que l'infini de l'océan et le toit tout proche du ciel étoilé. Il contemple alors le cosmos en y cherchant les ombres de ses parents prématurément décédés. Voici la justification et l'explication parfaite de l'aménagement de l'espace poétique de Supervielle où le terrestre et l'extraterrestre se confondent tour à tour, voilà pourquoi ses métaphores obsédantes sont si immenses, à l'instar de ses souvenirs d'enfance, inséparablement liées à l'infini des vastes espaces de sa pampa et le monde omniprésent des animaux. Ainsi s'explique la présence du thème de la mort, marquant également aussi la poésie de son ami Rilke, qui dans l'oeuvre de Supervielle reste particulièrement lisible et vivant. Ainsi le mythe personnel du berger-orphelin, trouve son explication. Il est facile de retrouver le mythe de Paris avant de rencontrer Hélène. Supervielle, qui dans toute sa poésie fait beaucoup d'allusions aux mythes (par exemple d'Orphée et Euridice, d'Atlas, etc), ensuite aux métamorphoses d'Ovide et enfin à la *Bible*, crée directement les éléments de la fable et le fond qui rappellent l'enfance et la jeunesse de Paris.

Pour caractériser la poésie de Jules Supervielle et le poète lui-même, Claude Roy se sert de l'expression: „Le contrebandier de la création”<sup>6</sup>.

Est-ce que ce mythe du berger-orphelin que l'on rencontre à travers toute l'oeuvre poétique de Jules Supervielle – l'homme occidental, fonctionne de la manière idéologique, accentuée dans sa théorie du mythe de Roland Barthes<sup>7</sup>? Pas forcément. Il ne porte pas de sens politique et social, il ne tue donc aucune idée vivante. Jules Supervielle, cet homme de la culture occidentale, évoque plutôt ces valeurs de la condition humaine qui sont propres à l'espace, à la culture orientale<sup>8</sup>. Ce mythe de l'homme d'espace de l'est fonctionne dans la création de l'homme de l'Occident.

## Notes

<sup>1</sup> Ch. Maurron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Ed. J. Corti, Paris 1963.

<sup>2</sup> P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Puf, Paris 1992, p. 47–48.

<sup>3</sup> R. Etiemble, *Supervielle*, Gallimard, Paris 1960.

<sup>4</sup> C. Roy, *Supervielle. Poètes d'aujourd'hui*, Paris 1970, p. 52.

<sup>5</sup> Les abréviations des livres poétiques de J. Supervielle: F – *Fable du monde*, Paris 1987; G – *Gravitations*, Paris 1925; ChP. – *Choix des poèmes*, Paris 1947.

<sup>6</sup> C. Roy, *op. cit.*, p. 49.

<sup>7</sup> R. Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris 1957.

<sup>8</sup> D. de Rougemont, *L'aventure occidentale de l'homme*, Ed. A. Michel, Paris, p. 44–45.

Elena Ricci

*L'Université D'Annunzio Chieti-Pescara*

## Les problèmes de la traduction poétique: le cas de *L'Infini* de Giacomo Leopardi en langue française

La diffusion et la circulation, au delà des frontières nationales, des patrimoines culturels ont vu surgir dès l'antiquité le problème de leur traduction dans une langue différente de l'originale. Cette opération constitue un des éléments essentiels au développement du système littéraire en général car en transposant des textes d'une langue à l'autre, on véhicule en même temps des exemples, des traces de cultures différentes qui vont avoir des répercussions sur le tissu social, linguistique et littéraire qui le reçoit. Le traducteur n'est donc pas un agent passif, mais il devient, selon l'opinion de Steiner, un interprète de thèmes, d'attitudes, de valeurs, de contenus culturels qui contribuent à l'évolution de l'histoire littéraire, et même à l'intégration profonde des peuples.

Ainsi que les autres formes de communication, la traduction littéraire a été considérée par la linguistique moderne en tant qu'énoncé, contenant un message qui, dans sa globalité, est plus vaste que la somme totale des signes linguistiques du contexte. Ces notions de contexte, de situation, de message oriente les différentes théories qui se sont occupées de l'évaluation et des procédés de la traduction. Les recherches de la linguistique ont cependant permis de mieux spécifier le phénomène, dans une perspective plus large, dans laquelle l'éternelle question de fidélité stylistique-beauté littéraire a été affrontée d'une façon plus pertinente, suivant la démarche jakobsonienne. Mounin, par exemple, affirme que traduire ne signifie pas seulement respecter le contenu lexicale et syntactique du texte, ou bien être conscient des registres de la langue employée, mais surtout comprendre la signification globale du message, son milieu, et si cela est nécessaire, la civilisation d'où ce texte arrive. Chaque texte étant un signal linguistique qui implique, selon l'opinion désormais classique de Nida, un rapport fonctionnel avec les autres éléments du contexte culturel en général.

Auparavant, les réflexions théoriques sur le problème avaient toujours tourné autour du choix entre une fidélité aux mots du texte ou bien à celle de leur signification puisque la qualité (la beauté) n'était possible qu'aux frais d'un éloignement

de la signification; au cours des siècles, on a vu s'alterner les partisans de la version littéraire et ceux de la libre adaptation (la célèbre „belle infidèle”). Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de parcourir maintenant les étapes qui ont marqué l'histoire de ces positions théoriques, en fonction du passage du Moyen Age à la Renaissance, du Classicisme au Romantisme.

Goethe, Dolet, Leconte de Lisle, en syntonie avec les exigences de leur époque, ont indiqué la voie à suivre pour réaliser une traduction qui puisse rendre toute la couleur du texte original: elle devait garder intacte la complexité lexicale, syntaxique, rythmique, ainsi que l'atmosphère linguistique, culturelle du siècle, de la nation et de la civilisation d'origine. Au fond de cette position, il y avait la conviction que tout peut être toujours communiqué, que l'expérience humaine était toujours unitaire, et que les formes de la connaissance étaient universelles.

La linguistique moderne (Martinet enseigne) a souligné entre autres qu'à chaque langue correspond une organisation particulière des données de l'expérience puisque chaque langue organise sa propre vision de l'univers. Et la traduction des différences soutend l'existence de deux systèmes homologues qui ont cependant en commun une convergence culturelle: l'écrivain et le lecteur – au delà des frontières nationales et historiques – sont conscients d'appartenir à une même communauté qui possède des valeurs, des sentiments, des représentations symboliques homogènes.

Après les découvertes de l'anthropologie culturelle, de l'ethnologie, des secteurs spécialisés de la linguistique, des cultures et des civilisations profondément différentes dont les langues expriment une vision du monde tout à fait particulière peuvent désormais être traduites par des langues différentes. La traduction devient alors une opération linguistiquement mobile puisqu'elle dépend du rapport dialectique entre langue et vision du monde, entre langue et langue. Cela dit, comme il n'existe pas deux langues parfaitement correspondantes dans leurs caractéristiques sociales, leurs systèmes lexicaux, grammaticaux et phonétiques, chaque traduction pour autant qu'elle soit théoriquement et méthodologiquement irréprochable, ne correspondra à l'original que dans son ensemble. De plus, le traducteur, même le plus objectif et le plus impersonnel, ne pourra jamais annuler complètement sa propre personnalité et sensibilité. Il s'agit là des données qui existent mais elles n'empêchent pas qu'il soit possible d'obtenir des traductions littéraires avec des standards acceptables, d'autant plus si celles-ci portent sur deux langues très proches entre elles d'un point de vue culturelle et linguistique. Les difficultés pour le traducteur seront inférieurs mais toujours en fonction de l'expression d'une diversité.

Quand on passe de la traduction d'un texte narratif, où prédomine la fonction communicative du langage, à **un texte de poésie** il est évident qu'il faut affronter d'autres difficultés d'ordre stylistique puisqu'il y a les effets sonores, rythmiques, métriques, apparemment intraduisibles dans un système différent. Mounin souligne justement alors que rester fidèle au texte poétique et aux moyens expressifs de la

langue de départ, ne signifie pas en traduire automatiquement tous les éléments sémantiques, grammaticaux ou phonétiques mais „sentir et identifier la poésie autant dans les buts que dans les moyens”. Dans le cas contraire, écrit Valéry, la fidélité limitée à la signification devient une trahison. Pour Malberg le traducteur doit avant tout saisir l’essentiel du contenu poétique, en comprendre toutes les valeurs, les connotations, les vibrations et ensuite chercher une expression qui suscite le même effet que l’original: pour Malberg donc le traducteur doit devenir lui-même un poète. Celui qui traduit est finalement au service de la „parole d’autrui” – selon les mots de Starobinski – mais, en même temps, il donne une épaisseur à un nouveau langage, cohérent et poétique. A ce propos il faut rappeler la position d’Etkind pour qui la traduction d’une poésie apparemment intraduisible est possible seulement à condition de la recréer, suivant d’autres lois et à l’intérieur d’un différent système linguistique et esthétique. Le but en effet n’est pas celui de faire une copie, mais de découvrir des équivalences également valables dans la langue d’arrivée.

Pour illustrer cette problématique de la traduction poétique, nous avons choisi de comparer les traductions en langue française d’une poésie italienne de Giacomo Leopardi, *L’Infini*, très célèbre dans toutes ses traductions en langues étrangères. Ce qu’il faut souligner, par rapport à notre choix de travailler sur *L’Infini*, c’est que ce bref poème concentre en lui les principaux problèmes que doit affronter tout traducteur et particulièrement le traducteur français. Ces problèmes dépendent bien évidemment du fait qu’il s’agit de poésie, mais ils dépendent surtout d’une part des réflexions que Leopardi lui-même a élaborées sur la langue poétique, et d’autre part du rapport anachronique que l’italien entretient avec le français. Leopardi part du principe que la langue poétique doit être „différente”, doit „s’éloigner” des automatismes aveugles de la langue quotidienne, le fondement de la langue poétique étant l’écart stylistique par rapport à l’usage. En outre, Leopardi éprouvait une véritable haine envers le français, langue essentiellement antipoétique, sans élégance. Il affirmait qu’elle n’était pas une langue faite pour la poésie, n’ayant pas un langage différant du langage quotidien, et donc elle ne pouvait pas exprimer l’indéfini, but essentiel pour lui de la poésie. Ainsi, condamnait-il la tendance du français à trop se conformer à l’usage. D’autre part, la langue poétique italienne du XIX<sup>e</sup> siècle est encore ancrée dans une langue littéraire qui cherche sa voie et subit encore la fascination des modèles soutenus, rares et archaïques que le langage des poèmes français de la même époque a déjà abandonnés et n’arrive donc pas à traduire dans le même esprit.

En ce qui concerne *L’Infini*, Leopardi puise ses choix linguistiques et stylistiques dans l’italien littéraire de son temps, en particulier dans la tradition savante et archaïsante; et cet italien, en outre, est transfiguré et rendu atemporel grâce à un emploi particulier et très personnel des constructions syntactiques et morphologiques. Déjà Valéry Larbaud reconnaissait l’extrême difficulté de traduire en langue étrangère cette poésie qui se constitue, dans sa propre langue, comme ten-

sion interne à la parole, comme conflit permanent de la parole à l'intérieur de chaque poème, tendue en permanence vers l'énigme de la présence. Francesco Flora – à ce propos – souligne comment la poésie de Leopardi semble absorber avec une pureté absolue tout ce qu'on a l'habitude d'appeler la langue poétique de la tradition italienne... tout en la transformant dans une voix unique et presque insaisissable.

Avant d'aborder l'analyse des aspects lexicaux et morphologiques des 4 traductions françaises que nous avons choisies de *L'Infiniti*, rappelons brièvement qui est Leopardi et quelles sont les particularités de sa poésie. Plus de deux siècles s'étaient écoulés depuis la mort de Tasse, au cours desquels la répétition incessante de clichés et de formules poétiques usées jusqu'à la corde, dans un langage de plus en plus artificiel, aurait pu laisser croire que tout avait été dit. Pourtant, en un peu plus de vingt ans, alors que le romantisme s'était un peu partout affirmé en Europe, Leopardi, qui, pour sa part, s'était défini comme un adversaire résolu des romantiques, rédigea, dès la fin de son adolescence, sur un rythme haletant, une oeuvre énorme et multiforme, dont les poèmes sont non pas le résumé, mais l'aboutissement le plus achevé, et qui renoue avec la plus haute tradition italienne, celle qui remonte à Dante et à Petrarque.

Il y a beaucoup de choses surprenantes dans cette brève existence d'un hobereau né sur les Etats du Pape, en 1798, dans une très petite ville des Marches, Recanati, qu'il n'a cessé de définir comme une étouffante prison. Mais Recanati n'était pas seulement loin de tout, hors des routes et de toute circulation d'idées; la famille de Leopardi, de plus, incarnait sans doute ce qu'on pouvait imaginer de plus obtus, de plus rétrograde à ce moment-là dans la péninsule. Le père se présentait comme le dernier gentilhomme d'Italie, non pas sot d'ailleurs, mais au contraire – frotté de belles-lettres, haïssant indistinctement les idées nouvelles, la philosophie des lumières, les voyages et les envahisseurs français. Sa mère était bornée, froide, bigote, acharnée avant tout à reconstituer le patrimoine familial naguère dilapidé par son époux. Giacomo Leopardi passa donc les 25 premières années de sa brève existence (il mourut à 39 ans) dans le palais familial et dans la bibliothèque, remarquablement riche.

Il fut un enfant d'une exceptionnelle précocité intellectuelle: il avait appris à peu près seul le latin, puis le grec, l'hébreu, le français, l'anglais et dès son adolescence se plongea dans d'immenses lectures, principalement historiques et philologiques. Célèbre à l'âge de 15 ans, il entretenait de doctes correspondances avec des érudits italiens ou même étrangers. En revanche, il y laissa sa santé. Déjà bossu, malingre, atteint de toutes sortes d'affections, ses yeux devinrent rapidement très très fragiles et sa vie ne fut bientôt plus qu'une succession de souffrances incessantes, qu'il savait incurables. Lorsqu'il eut enfin réussi à s'arracher à Recanati, Leopardi mena une vie errante en Italie, principalement à Florence et à Naples, où il mourut en 1837.

Cette jeunesse recluse, ce travail forcené Leopardi les a lui même expliqués comme désir de gloire. Et il aspirait à cette gloire puisque c'était le seul moyen qu'il avait entrevu afin d'échapper à l'étouffante et mesquine réalité quotidienne de Recanati. Il n'imaginait pas d'autre médiation avec le réel que celle des livres, de l'écrit. Son rêve à lui c'était la création d'une nouvelle littérature, grande et noble, étrangère aux préciosités des pseudo-classiques, de même qu'aux enflures des romantiques; il voulait une nouvelle langue, souple et vigoureuse, aussi éloignée des innovations barbares que du pédant rigorisme. Après des traductions de textes poétiques latins et grecs, Leopardi commence donc à exprimer plus directement ses émotions par le détour de l'éloquence patriotique. Et, derrière les attitudes conventionnelles et les recettes de la rhétorique, on voit peu à peu apparaître un ton nouveau chez lui, beaucoup plus direct et plus personnel. Il s'affranchit progressivement des contraintes des formes fixes; il emploie de façon très souple les rimes, et souvent les abandonne; il manifeste un sens de la musique et des coupes qui épouse fidèlement le rythme de la pensée. Il était d'ailleurs parfaitement conscient de cette évolution qui se produisait en lui: ses lettres, son journal en donnent de nombreux témoignages. Dans le *Zibaldone*, on peut repérer les éléments essentiels de sa poétique, en particulier sa réflexion sur le choix des mots et des images à employer en fonction de leur valeur poétique ou bien son insistance sur les notions de vague, d'indéfini, d'indéterminé – termes étant pour lui intimement liés à la découverte du monde dans l'enfance et aux émotions causées par une réalité sentie avant d'être véritablement connue. En même temps, la réflexion profonde sur la destinée de l'homme s'exprime par la conscience aiguë de sa réalité fondamentale et inévitable: la maladie, la souffrance, la mort.

Leopardi est bien un poète et un philosophe qui d'ailleurs intéressa beaucoup Nietzsche et il n'est pas sans préfigurer quelque peu Kierkegaard. S'il ressentait „l'insoutenable pesanteur de vivre”, affecté par ce qu'il appelait „la puissance destructive de la nature”, il n'était pas aussi inexorablement pessimiste qu'on le prétend, et il lui arrivait de traduire „le bonheur inaccessible en images de liberté: tels les oiseaux, une voix de femme chantant à sa fenêtre, la transparence de l'air et surtout la lune”. Toute sa vie durant, Leopardi est donc partagé entre le sentiment et la raison, entre l'inspiration et l'analyse. C'est le sentiment qui le fait vibrer, crier, espérer, désespérer, qui l'entraîne aux hautes cimes de la création. Et c'est la raison, froide et implacable, qui le ramène sans cesse vers la réalité, vers le „mystère terrible et effrayant de la vie universelle”.

Ses plus beaux poèmes apparaissent comme des méditations nocturnes ponctuées par les sonorités voilées ou imprécises d'un univers qui n'est connu qu'à distance, à travers l'écran des souvenirs ou la barrière des portes et des fenêtres closes. Pourtant, il ne se contente pas de traduire les voix du silence et les échos qui s'éveillent dans une très lointaine mémoire affective. Nous retrouverons toujours les signes d'une poétique de la mémoire qui, dans sa formulation même, évoque à l'avance celle de Proust, et dans laquelle Leopardi privilégie tout particulièrement

rement les images ou les sensations liées à l'ouïe, puisqu'elles laissent une plus grande liberté à l'imagination. Mais il est aussi, et délibérément, un poète de la pensée, passant du monologue solitaire à une méditation qui investit la condition même de l'homme, jouet d'une absurde et aveugle nature. C'est la poésie et la philosophie, dans leur commun enracinement dans l'imagination et la mémoire qui permettent à Leopardi d'entrer en relation avec le fond obscur de la Nature et de penser le Néant comme constitutif de l'Être. Sa poésie est d'autant plus pensante lorsque, au lieu d'habiller des idées et des concepts, elle se laisse traverser et questionner par la pensée, par l'écoute, dans la parole de l'écho de l'Être. En 1927, Ungaretti dit: „Je crois que l'unique tâche du poète est de trouver dans les paroles un écho de l'Être”. Cette suggestion d'Ungaretti est profondément léopardienne, et elle montre le voisinage d'une des voix majeures de la poésie de notre siècle avec la poésie de Leopardi et le lien, à l'intérieur de la pensée et de la poésie italienne depuis Vico, autour de la question de l'accès à la vérité de l'Être. Toute une série de poèmes comme: *A la lune*, *Le soir du jour de fête*, *La vie solitaire*, *Le repos après la tempête*, *Le samedi du village*, *Le passereau solitaire*, illustrent cette poétique et font partie de ce qu'on a appelé la saison léopardienne des *Idylles* qui sera suivie par la saison des grands poèmes philosophiques comme *Le chant nocturne*, *Le Genet*, qui traduisent un renouvellement complet de la poésie de Leopardi dans son esprit comme dans sa forme. Ces poèmes sont publiés dans le recueil *Canti (Chants)*, un mince recueil qui constitue l'un des jalons essentiels de la poésie italienne et où la première place est occupée par *L'Infiniti*, texte écrit en 1819, à l'âge de 21 ans. *L'Infiniti* représente en effet l'exemple le plus achevé d'une forme d'expression purement lyrique et totalement décantée de toute référence ou allusion personnelle, dont le rythme unique caractérise la dialectique entre fini et indéfini, en la chargeant d'une signification métaphysique universelle et atemporelle.

Abordons maintenant l'analyse des traductions de Vivier en 1960, Jacottet en 1964, Orcel en 1982, et Estève en 1990 en ce qui concerne essentiellement certains mots-clés du poème dans lesquels nous retrouvons toute l'épaisseur des thèmes de l'imagination et de la philosophie de Leopardi. Cette analyse se fonde sur l'évaluation de l'exactitude des mots traduits en français, en fonction de leur connotation récurrente dans l'organisation thématique et linguistique de Leopardi. Les 4 traductions se heurtent en effet toutes dès l'abord au rapport complexe qui existe entre la fidélité sémantique et l'adhésion aux choix stylistiques du texte original dans les expressions suivantes:

Sempre caro mi fu quest'ermo colle  
 e questa siepe  
 io nel pensier mi fingo  
 il cor non si spaura  
 odo stormir  
 vo comparando



e mi sovvien l'eterno  
il suon di lei  
il naufragar m'è dolce in questo mare

*Toujours*: l'idylle s'ouvre sur une sollicitation de la mémoire devenue songe, d'un songe qui efface les limites spatiales et temporelles; mais il ne peut les effacer que dans le passé, dans ce qui a disparu, dans ce qui n'est rien, seul champ de la parole de l'évocation (Ungaretti). Le début *Sempre caro mi fu* exprime donc en italien une grande puissance affective qui cependant est affaiblie en français par le simple verbe *aimer* et par la construction syntaxique qui oblige à l'emploi du sujet. Le verbe *aimer*, dont l'emploi sémantique français est plus ample que l'italien *amare*, dilue et banalise la valeur prégnante de l'expression leopardienne. Seul Orcel la traduit littéralement (*me fut chère*), il garde ainsi en français le ton intime et introduit en même temps une nuance de raffinement contenu dans le mot *ermo*. Ce mot *ermo* représente le premier cas du choix d'un lexique raffiné (de tradition pétrarchiste), enveloppé d'une aura hautaine, flanqué d'un terme tout à fait commun comme *colle*, qui dénote une réalité concrète et définie. La proximité de ces deux mots crée un effet straniante, de dépaysement de grande force poétique.

Il faut souligner l'importance de l'adjectif *ermo*, un de ces mots que Leopardi appelle „pellegrini”, rares, en raison de son étrange sonorité qui le rend sourd et comme intérieur. Ce genre de mots apparaissent très souvent dans l'ensemble des *Chants* pour désigner d'une part les thèmes de l'indéfini, du vague, de l'incertain; d'autre part la poétique du primitif qui fait appel à une situation archaïque, originelle de l'humanité dans laquelle la poésie était le langage de la nature. A ce réseau sémantique se réfèrent les idées de parte—quiete—voce—colle.

Vivier et Estève traduisent l'expression par *ce coteau solitaire* où l'adjectif *solitaire* par rapport à *ermo* s'étend sur un champ sémantique plus vaste qui se réfère tant à la position géographique de la colline qu'à la condition existentielle du poète par rapport à ses semblables, du poète dans le monde. Il est évident que le mot *solitaire* ne fait pas partie du registre recherché de la langue comme par contre l'est *ermo*, cependant ils essaient de reproduire le même effet leopardien en traduisant *colle* par coteau, là où le français *coteau* se charge d'une valeur particulière qui rappelle l'ancien français *petite colline*.

Jacottet par contre opte pour *cette hauteur déserte* qui met en évidence le relief de l'endroit: élevé et inhabité, malheureusement le choix de *hauteur* même dans sa connotation littéraire, au lieu de *coteau*, *colline*... est maladroit. De plus, le fait de traduire *ermo* par *déserte* est la conséquence d'une simple identification de la qualité de l'espace géographique, mais ne tient pas compte des multiples valeurs symboliques du mot *ermo* dans l'ensemble de la poétique de Leopardi.

Orcel aussi opère une simplification lorsqu'il traduit *colle* par *colline*, mais il essaie de reproduire le caractère métaphorique de l'image en traduisant *ermo* par *isolée*.

L'image de la *siepe* qui sert d'obstacle matériel au regard du poète mais qui stimule en même temps sa capacité imaginative est traduite par le mot *haie* sauf Vivier qui emploie le mot *broussailles*, imaginant une végétation inculte et sauvage qui n'existe pas dans l'idée de *siepe-haie*, simple obstacle naturel qui limite.

Le deuxième hémistiche du second vers s'enjambe sur le vers suivant dans le lien qui s'établit entre *tanta parte* et *ultimo orizzonte*. Il engendre ici la dialectique entre le fini et l'infini, entre l'horizon fermé et l'horizon ouvert qui est l'axe fondamental de toute cette poésie que Jacottet comprend et valorise lorsqu'il emploie *une telle étendue*, expression qui insiste sur l'aspect concret de l'ampleur indéterminé de l'espace. Vivier également fait pareil en traduisant par le simple adverbe *tant*. Orcel et Estève par contre avec *un pan* et *de vastes pans* pour traduire *tanta parte* opèrent un choix plus dénotatif qu'évocatif.

En ce qui concerne *ultimo orizzonte*, seul Vivier s'éloigne du terme *horizon* et choisit *ligne d'espace*, que marque un éloignement sémantique superflu du texte. Le ton soutenu de l'expression *il guardo esclude* marque non seulement la façon dont la haie empêche apparemment au regard de s'élancer vers l'infini, l'enfermant dans un espace délimité, mais insiste aussi sur le sens d'exclusion qui est métaphore de la condition du poète. Ungaretti affirme à ce propos qu'il s'agit d'une cécité atteinte après quelque résistance puisque voulant dire „enfermer dehors”, Leopardi emploie *esclude* qui est un vocable d'une certaine violence. Donc la haie n'aurait pu aider à la solitude, à la beauté et au caractère absolu de la colline solitaire, ni produire ainsi une illusion, si le savoir ne lui avait opposé une résistance et n'avait, pour finir, cédé. Cette polysémie est aplatie si non annulée dans les traductions françaises qui suivent la direction univoque convoqué dans le texte par le mot „haie”, simple obstacle au regard. Cette image et cet effet linguistique qui apparaissent en italien par la juxtaposition de deux termes appartenant à deux registres différents, fondement de la polysémie des choix léopardiennes, subissent en français le même sort que *ermo colle*. Tous se limitent à traduire: *cache au regard* (Jacottet) ou bien *dérobe au regard* (Orcel et Estève) ou, pire encore, *cachent aux yeux* (Vivier) qui ne réussissent ni à rendre la solennité du mot *guardo*, ni le concept fortement connoté d'exclusion auquel toutefois Orcel et Estève se rapprochent avec le verbe *dérober*, plus recherché.

A partir du vers 4, l'enchaînement des pensées du poète est exprimé par la contemplation et l'observation qui caractérisent la nature sentimentale et méditative de la poésie. Cette atmosphère est rendue assez facilement en français qui traduit par *contempler*, *tranquillité*, *paix* les mots clés de l'attitude de Leopardi face à la contemplation et aux silences des espaces. Il faut cependant rappeler que le verbe „contempler” indique que le poète regarde avec un regard qui se fait intérieur, redevenant, de rêve qu'il était, mémoire. Au moment où son sentiment se

dissout presque insensiblement, le poète est déjà emporté par ses divagations sur l'infini; ou mieux – dit Ungaretti – il est déjà sur le point d'être pris dans la conscience du souvenir. En effet le mot *fut* du début, profondeur de toute pensée, est le pivot de toutes les alternances, entre songe et mémoires, des évocations du passé.

La nature du style littéraire soutenu de l'expression *io nel pensier mi fingo* – noyau crucial des thèmes de Leopardi – pleine de valeurs symboliques et idéaux, est traduite de 4 façons différentes qui s'efforcent de reproduire la charge émotive, intrinsèque. Dans ce cas également on constate combien l'extrême précision de la langue française dans la terminologie de la tradition poétique après Malherbe, rend très difficile la recherche d'un terme équivalent au mot italien érudit et suggestif  *fingere*. Vivier traduit *j'imagine* et explicite de façon univoque la nuance et la polysémie de *mi fingo*. Jacottet préfère *j'invente* qui toutefois fait trop appel à une activité rationnel plutôt qu'à une activité sensible. Orcel par contre emploie *je forme* et évite ainsi tout approfondissement sur le genre d'activité de l'esprit; son choix bien trop général même dans son acception littéraire, obtient d'ailleurs un effet inapproprié dans la mesure où il est en rapport aux espaces illimités et aux silences qui difficilement sont formés par quelqu'un. Estève pour sa part non seulement respecte l'ordre du syntagme *io nel pensier mi fingo*, en traduisant: *en pensée me crée* mais elle a aussi gardé la forme pronominale du verbe qui possède des connotations sémantiques plus cohérentes avec le texte.

Le mot italien archaïque *cor* – sujet de l'expression recherchée et antique *non si spaura* – souligne une tension vers l'égaré provoqué par la profondeur de la pensée qui est à la fois cœur et âme. Cela a été interprété par le critique Marchese comme le signe d'une progression intellectuelle qui dépasse le moi contingent en le poussant vers un absolu étranger à l'ordre de la nature. Pour Orcel, Estève et Jacottet il n'y a d'autres solutions que le mot *cœur*, étant donné l'absence d'une tradition littéraire équivalente dans le domaine sémantique français, car en italien c'est dans le langage quotidien qu'on emploie *cuore*, mais dans la langue poétique la tradition exige l'emploi de *cor*. Dans ce cas nous avons un exemple évident de la notion poétique d'écart linguistique que Leopardi réclamait et qui est presque impossible à reproduire en français. Cependant Orcel et Estève ne tiennent pas compte de la valeur attribué par Leopardi à l'égaré, au bouleversement spirituel qu'exprime le verbe *si spaura*, puisqu'ils traduisent par *s'épouvante* ou *s'effraie*, qui se réfèrent surtout au sentiment qui naît de la peur incontrôlée, de la terreur et de l'épouvante. Jacottet, par contre, opère un choix – selon moi – plus heureux en traduisant par *se troubler* qui fait appel plus explicitement à la sphère des sentiments, à l'émotion suscitée dans l'esprit par un événement surprenant et bouleversant, par un état d'âme d'incertitude profonde qui engendre l'angoisse plutôt que la terreur. Vivier non seulement renverse complètement la structure syntaxique de la phrase, mais il interprète à sa façon la situation métaphorique en

introduisant dans le texte la notion de *frisson*, se reliant ainsi par analogie au *stormir* des plantes du vers suivant.

Le bruissement des plantes, le frémissement du vent qui rappellent le poète à la réalité ainsi que l'emploi voulu de l'alternance des adjectifs *questo* et *quello* qui expriment le flottement de son esprit entre cette réalité et l'immensité, tout cela trouve des interprétations différentes mais au fond bien appropriées dans la connotation du verbe *stormir*. En effet Vivier et Orcel traduisent par *frémir* riche d'effets onomatopéiques retentissant le mouvement léger et confus du vent dans les feuilles. Estève avec le mot *bruire* introduit une nuance plus recherchée, vu l'origine littéraire de son emploi. Jacottet constitue un cas à part puisqu'il emploie le participe présent *percevant* suivi du *vent qui passe* qui banalise l'image de Leopardi, en dispersant le contraste entre la sonorité du léger murmure et le silence infini.

La structure périphrastique *vo comparando* contient un gérondif d'une très grande intensité, dans lequel le choix du verbe *comparare* de la part de Leopardi assume une valeur lexicale particulière très recherchée puisqu'il ne le prend pas dans le sens de comparer ou souligner les différences mais bien dans l'acception italienne d'origine latine d'unir, de coupler, de mettre ensemble; ainsi accorde-t-il sa voix au silence de l'infini. Placé comme il l'est à coté de l'oxyton affirmatif *vo*, le vers assume un rythme très suggestif. Dans leur traduction, Jacottet et Orcel n'ont pas d'autres choix que d'utiliser le verbe courant *comparer*. Vivier n'hésite pas à s'exprimer par le verbe plus direct *je confronte*. Estève a fait l'effort de chercher un terme moins usuel comme *mesurant*, dans lequel le sens figuré dépasse le sens propre et plus courant.

Si l'infini spatial avait été donné par la réminiscence d'une sensation visuelle, maintenant l'infini temporel est donné par une sensation auditive, fuyante et dans l'épaisseur évocatoire de l'expression *e mi sovvien l'eterno*, nous pouvons sentir la double signification que Leopardi attribue à la capacité de remémorer qui rend à nouveau vivante la sensation. Le verbe *sovvenire* (se souvenir, se rappeler, etc.) est employé d'habitude pour les choses du passé, mais dans ce cas de poésie rêvée les yeux ouverts, le présent aussi surgit en tant que souvenir (Vossler). Jacottet, pour indiquer le flux de la mémoire, emploie le simple verbe correspondant *se souvenir de*, mais il réussit à mettre en évidence l'évocation intense et passionnelle d'une expérience que le poète n'a jamais vraiment oubliée. Orcel désigne par *me reviennent* le surgissement inattendu, bien qu'involontaire d'un souvenir ou d'une image dans une âme: il souligne ainsi une distance temporelle entre le passé et le présent qui pour Leopardi étaient au contraire écoulement continu du flux de la mémoire. Estève conjugue dans l'expression *en moi l'éternité advient* l'immédiateté de l'effet avec la causalité de l'événement même. Elle arrive en effet à passer du champ sémantique du souvenir où il n'y a plus de limites entre réalité définie et infini indistinct, à celui de l'avènement d'un produit de l'imagination qui n'a plus rien à voir avec la mémoire. Avec le substantif *eterno*, Leopardi passe de l'espace illimité à la dimension infinie du temps et se trouve confronté avec l'éternité où les

événements du passé se superposent au présent. Seule Estève traduit *l'eterno* par *l'éternité* resserrant la notion à une simple durée tandis que les autres emploient *l'éternel* qui reproduit la même situation grammaticale et la même valeur conceptuelle que le mot italien. Cependant Vivier bouleverse complètement la construction des vers 11 à 13 car il choisit la forme active *je songe à l'éternel* qui fait disparaître la valeur de la mémoire. En outre par *j'écoute en moi / des saisons sans échos / à quoi répondent / la présente et son bruit*, il propose un champ sémantique dominé par la sonorité qui met peut-être en évidence l'opposition entre le silence et la voix du présent, mais qui fait disparaître le contraste entre les adjectifs italiens *morte e viva*, sacrifiant la fidélité textuelle à l'interprétation personnelle.

Au vers 13 nous trouvons l'expression *Il suon di lei*, qui se réfère au son de la vie présente, vivante. La solution de *rumeur* trouvée par les traducteurs (sauf Vivier) respecte la fidélité sémantique de l'indéterminé qui règne dans tout le poème mais laisse perplexe parce que son sens premier est celui de bruit confus produit par des gens ou bien provenant d'un lieu déterminé, qui n'a rien à voir avec les saisons dont parle Leopardi.

La métaphore finale que l'on retrouve aux vers 14 et 15 *s'annega il pensiero mio / e il naufragar m'è dolce in questo mare* exprime la fusion du moi avec le monde à travers l'aboutissement à une autre forme de connaissance globale et mystérieuse, où l'infini spatial et l'infini temporel se réunissent et s'annulent dans l'oubli du néant. La pensée qui se noie – reprenant l'idée de naufrage et de mer – synthétise tout le discours poétique mené jusqu'ici par Leopardi qui puise dans le registre symbolique, figuratif et émotif, car ici on fait naufrage dans la mer infinie de la mort. Les traducteurs ont dû donc affronter le problème du choix lexical que ces deux verbes impliquent, tout en tenant compte de l'importance de la forme pronominale italienne et de l'infinitif substantivé. Jacottet et Orcel emploient pour *s'annega* le verbe *sombre* qui en français possède un sens plus spécifique (même au figuré) pour indiquer l'action de s'enfoncer dans la mer ou dans ses propres pensées. Le terme équivalent et plus recherché *s'abîme* (qui cependant fait appel à l'image du gouffre) est employé par Jacottet pour traduire *naufragar*, tandis qu'Estève l'emploie pour *s'annega* suivi de *naufrager*. Ce dernier est peut être phonétiquement plus proche du terme italien, mais dans le lexique français il n'a que son sens littéral. Orcel transforme le verbe en substantif *le naufrage*, qui possède un champ sémantique plus vaste que celui du verbe, et qui permet à Orcel de récupérer la métaphore leopardienne de la pensée qui se noie. Vivier de nouveau interprète à sa façon et traduit en s'éloignant du texte original sans aucune raison, comme par exemple dans le cas de *mare* par *océan*.

Il semblerait que parmi toutes les traductions proposées celle de Vivier soit la moins proche de l'original, mais il a lui même déclaré dans sa préface au recueil de traductions de poèmes d'auteurs différents, que son but était de conserver les relations et l'effet général de l'oeuvre primitive. Ses affirmations cependant ne justi-

fient par certains choix lexicaux et surtout le bouleversement de texte italien opéré en fonction des rimes qu'il veut former là où Leopardi n'en voulait pas.

En guise de conclusion on ne peut pas prendre totalement parti pour l'une ou l'autre des traductions qui présentent souvent des solutions pertinentes, qui sont des bonnes équivalences (dans le sens donné par Etkind à ce mot), sans toutefois garder la même logique et la même cohérence jusqu'au bout. Nous avons simplement voulu mettre en évidence certains noeuds qui sont à priori problématiques pour tout traducteur de ce poème apparemment intraduisible.

Tout ceci, en ce qui concerne Leopardi en français. Cependant, bien que je ne connaisse pas le polonais, je me suis quand même renseignée sur le genre de traductions qui ont permis de faire connaître les oeuvres de Leopardi en Pologne. Une spécialiste dans ce domaine, madame Joanna Ugniewska relève – dans un article publié en 1990 en Italie, dans une monographie entièrement dédiée à Leopardi et à son rapport avec les langues étrangères – que les traductions de l'oeuvre de Leopardi jusque dans les années '80, malgré quelques appréciations positives, n'ont pas permis de comprendre profondément la portée universelle et encore moderne de la réflexion philosophique de Leopardi. Par exemple, son pessimisme n'est expliqué que dans ses racines biographiques ou bien en tant qu'expression particulière du *mal du siècle* romantique. Par ailleurs, les traductions polonaises ont surtout privilégié les éléments qui rapprochaient la poésie de Leopardi des modèles de la poésie romantique polonaise. Plus particulièrement, en ce qui concerne *L'Infini*, madame Ugniewska considère que la traduction de M. Porębowicz – en 1887, première traduction de l'oeuvre de Leopardi en polonais – entre quelques autres plus récentes, n'a été qu'une adaptation, une interprétation qui élimine par exemple la dialectique entre l'infini de l'espace et l'éternité du temps; d'ailleurs cette traduction n'arrive même pas à rendre les opérations fondamentales du „moi” poétique leopardien: c'est-à-dire l'imagination et la mémoire dans leur alternance et complémentarité. Madame Ugniewska considère donc que cette première traduction en polonais présente les défauts classiques de toute traduction de poésie, tels que par exemple la schématisation du contexte culturel, la réduction de la polysémie du texte, son interprétation en fonction des conventions littéraires de sa propre nation, tout en se limitant à ne reproduire que son signifié.

En guise de conclusion, je voudrais vous soumettre une toute nouvelle traduction de *L'Infini* par Mazurkiewicz – publiée dans un petit ouvrage intitulé *L'Infini dans le monde* pour stimuler votre curiosité.

## Bibliographie

- BLASUCCI L., *Leopardi e i segnali dell'Infinito*, Il Mulino, 1985.  
DE ROBERTIS G., *Saggio sul Leopardi*, Vallecchi, 1960.  
DELLA VOLVE G., *La critica del gusto*, Feltrinelli, 1964.

- DI GIROLAMO C., *Teoria e prassi della versificazione*. Il Mulino, 1983.
- ETKIND E., *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, L'Age d'homme, 1982.
- FERRUCCI F., *Lo specchio dell'Infinito*. Strumenti critici n°12, giugno 1970.
- FLORA F., *La poesia leopardiana* in: G. LEOPARDI, *Canti*, Nuova Accademia Editrice, 1962.
- FUBINI F., *Metrica e poesia*, Feltrinelli, 1972.
- Leopardi e l'Ottocento*, Atti del II° Convegno internaz. Di studi leopardiani, Olschki, 1970.
- Leopardi e la cultura europea*, Leuven University Press, Bulzoni, 1989.
- MOUNIN G., *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paryž 1963.
- MOUNIN G., *Traduction et traducteurs*, Seuil, Paryž 1964.
- ORCEL M., *Note du traducteur* in: G. LEOPARDI, *Canti*, L'Age d'Homme, 1982.
- SAMONA G.P., *L'Onegin tradotto da Giudici: riflessioni di metodo sulla traduzione di poesia*,  
Ricerche slavistiche vol. XXIV–XXVI, 1977–1979.
- VIVIER R., *Traditore...*, Académie Royale de Langue et Littérature Française, Bruxelles 1960.

## Table des matières

<b>Ryszard Siwek</b> <i>En quête littéraire de l'être – en marge de la lecture de Guy Vaes</i> . . . . .	5
<b>Maria Gubińska</b> <i>Oublier le roman colonial: Le Sang des Races de Louis Bertrand</i> . . . . .	17
<b>Stanislaw Jasionowicz</b> <i>Lecture sans interprétation? Réception des poèmes haïku comme modèle de la „lecture idéale”</i> . . . . .	27
<b>Barbara Wydro</b> <i>Le verbe ECRIRE</i> . . . . .	35
<b>Daniel Fabre</b> <i>Écritures ordinaires</i> . . . . .	43
<b>Tugrul Inal</b> <i>Marguerite Duras et l'écriture autobiographique</i> . . . . .	51
<b>Piotr Przewrocki</b> <i>Éléments cubistes dans la poésie. Réflexions à partir de l'oeuvre de Pierre Reverdy.</i> . . . .	57
<b>Alicja Rychlewska-Delimat</b> <i>Le valet contre le seigneur. Le cas de Figaro</i> . .	69
<b>Regina Lubas-Bartoszyńska</b> <i>Le mythe personnel dans la poésie de Jules Supervielle</i> . . . . .	77
<b>Elena Ricci</b> <i>Les problèmes de la traduction poétique: le cas de L'Infini de Giacomo Leopardi en langue française.</i> . . . .	81









ISSN 0239-6556  
ISBN 83-86841-74-5