

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI
FACULTÉ
DE THÉOLOGIE, LETTRES, HISTOIRE ET ARTS

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

VARIA

Volume 1 / Numéro 32 / 2022

Editura Universității din Pitești
Noiembrie
2022

Directeur honorifique

Béatrice BONHOMME, Université de Nice-Sophia Antipolis, France

Président du comité scientifique

Alexandrina Mustățea, Université de Pitești, Roumanie

Rédacteur-en-chef

Diana-Adriana Lefter, Université de Pitești, Roumanie

Comité éditorial et de rédaction

Anna Jaubert, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Béatrice Bonhomme, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Maria de Jesus Cabral, Université de Lisbonne, Portugal

Francis Claudon, Université Paris Est, France

Bernard Combettes, Université Nancy 2, France

Claude Muller, Université Bordeaux 3, France

António Bárbolo Alves, Université Tras-os-Montes e Alto Douro, Portugal

Arzu Etensel Ildem, Université d'Ankara, Turquie

Mihaela Mitu, Université de Pitești, Roumanie

Silvia-Adriana Apostol, Université de Pitești, Roumanie

Marco Longo, Université de Catania Ragusa, Italie

Luisa Messina, Université de Palerme, Italie

Cătălina Constantinescu, Université de Pitești, Roumanie

Bogdan Cioabă, Université de Pitești, Roumanie

Secrétaire de rédaction

Ana-Maria Nicolescu, Université de Pitești, Roumanie

www.philologie-romane.eu

Bases de données internationales : ERIH PLUS, SCOPUS, CEEOL,
INDEXCOPERNICUS, FABULA, DOAJ

Editura Universității din Pitești

Bun de tipar: 20 iunie 2021

Tiraj 220 buc

ISSN : 1843-3979

ISSN online: 2344-4851

ISSN-L: 1843-3979

NOS RÉCENSEURS

Clara ABRUDEANU, Université de Pitesti, Roumanie, Université de Nice Sophia-Antipolis, France
Irene AGUILA SOLANA, Université de Saragosse, Espagne
Frédéric ALLARD, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand I, France
Laurent ANGARD, Université de Strasbourg, France
Francoise AUBES, Université Paris III, France
Márcio Venício BARBOSA, Université Fédérale Rio Grande do Nor, Brésil
Raphaël BARONI, Université de Genève, Suisse
Maria Cristina BATHALA, Université d'Etat de Rio de Janeiro, Brésil
Thierry BELLEGUIC, Université Laval, Canada
Karine BENAC, Université des Antilles, Guyanne
Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France
Claude BENOIT, Université de Valence, Espagne
Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège, Belgique
Maria Graciete BESSE, Université Paris-Sorbonne/Paris IV, France
Hervé BISMUTH, Université de Bourgogne, France
Aura Marina BOADAS, Université Centrale de Venezuela, Venezuela
Roger BOZZETTO, Université Aix Marseille, France
Claudia BRAGA, Université UFSJ et Unicamp, Brésil, Université Grenoble 3, France
Joan G. BURGUERRA SERRA, Université de Barcelone, Espagne
Maria de Jesus CABRAL, Université de Lisbonne, Portugal
Eveline CADUC, Université de Nice Sophia Antipolis, France
Marta CARAION, Université de Lausanne, Suisse
Gulser CETIN, Université de Ankara, Turquie
Sabine CHAOUACHE, Université Oxford Brookes, Grande Bretagne
Rodica CHIRA, Université de Alba Iulia, Roumanie
Murielle Lucie CLEMENT, Université de Amsterdam, Pays Bas
Mioara CODLEANU, Université de Constanta, Roumanie
Christiane CONNAN-PINTADO, Université Bordeaux IV, France
Fabrice CORRONS, Université Toulouse-le-Mirail, France
Bruno CURATOLO, Université de Besançon, France
Nurmelek DEMIR, Université de Ankara, Turquie
Sylvie DUCAS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, France
Eric FRANCALZA, Université de Bretagne occidentale, France
Claudio GIGANTE, Université Libre de Bruxelles, Belgique
Yvonne GOGA, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Arzu KUNT, Université de Istanbul, Turquie
Massimo LEONE, Université de Turin, Italie

Caroline LEPAGE, Université de Poitiers, France
Martin LEPINE, Université de Sherbrook, Grande Bretagne
Camelia MANOLESCU, Université de Craiova, Roumanie
Xavier PLA, Université de Gironna, Espagne
Michel RENAUD, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, France
Eliane ROBERT MORAES, Université de Sao Paolo, Brésil
François ROSSET, Université de Lausanne, Suisse
Claudia RUIZ GARCIA, Université Nationale Autonome, Mexique
Peter SCHNYDER, Université de Haute Alsace, France
Emma SOPENA BALORDI, Université de Valence, Espagne
Brândusa STEICIUC, Université de Suceava, Roumanie
Gerhardt STENGER, Université de Nantes, France
María Teresa RAMOS GOMEZ, Université de Valladolid, Espagne
Livia TITIENI, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Patrizio TUCCI, Université de Padoue, Italie
Deolinda VILHENA, Université Fédérale de Bahia, Brésil
Liliana VOICULESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine, France
Crina-Magdalena ZĂRNESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Narcis ZĂRNESCU, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

Sommaire

VARIA

Études littéraires

Arabella GOLUMBEANU	7
<i>Le mythe de la Belle et la Bête dans le roman <i>Attentat</i> d'Amélie Nothomb</i>	
Ruxandra HERA	18
<i>Les liens d'Oscar Wilde avec la France</i>	
Diana-Adriana LEFTER	32
<i>Exil et identité. L'aventure parisienne de Gabriel García Márquez</i>	
Viviana ROTARU	43
<i>Repères théoriques dans l'analyse du théâtre contemporain</i>	
Mohammed RIDA ZGANI	58
<i>L'ironie ou l'art de la désertion de l'espace public : le cas de Rachid Mimouni</i>	

**LE MYTHE DE LA BELLE ET LA BÊTE DANS LE ROMAN
ATTENTAT D'AMÉLIE NOTHOMB**

**THE MYTHE OF BEAUTY AND THE BEAST IN THE NOVEL
ATTENTAT BY AMÉLIE NOTHOMB**

**EL MITO DE LA BELLA Y LA BESTIA EN LA NOVELA
ATTENTAT DE AMÉLIE NOTHOMB**

Arabella GOLUMBEANU¹

Résumé

Au centre du roman « Attentat » d'Amélie Nothomb, il y a deux personnages construits en antithèse du point de vue de leur apparence physique qui sont décrits comme le Quasimodo et son Esmeralda. A travers cet article, nous nous proposons d'analyser le roman en tenant compte du mythe de la Belle et la Bête et l'influence que l'œuvre de Jérôme Bosch a sur la construction des personnages et du récit. Nous voulons voir si le mythe est achevé et si, à la fin, la Bête devient le prince charmant à l'aide de l'amour de sa bien-aimée, la Belle.

Mots-clés : mythe, belle et bête, Bosch, apparence physique

Abstract

In the novel "Attentat" by Amélie Nothomb, there are two characters at the center of the story who are constructed in antithesis in terms of their physical appearance, resembling Quasimodo and his Esmeralda. Through this article, we aim to analyze the novel by considering the myth of Beauty and the Beast and the influence of Jérôme Bosch's work on the construction of the characters and the narrative. We want to explore whether the myth is fulfilled and whether, in the end, the Beast transforms into the prince charming with the help of his beloved the Beauty.

Keywords : myth, Beauty and the Beast, Bosch, physical appearance.

¹ arabellagolumbeanu@gmail.com, Université de Pitesti, Roumanie

Resumen

En el centro de la novela "Attentat" de Amélie Nothomb, hay dos personajes contruidos en antítesis desde el punto de vista de su apariencia física, quienes son descritos como Quasimodo y su Esmeralda. A través de este artículo, nos proponemos analizar la novela teniendo en cuenta el mito de La Bella y la Bestia y la influencia que la obra de Jérôme Bosch tiene en la construcción de los personajes y la narrativa. Queremos ver si el mito se cumple y si, al final, la Bestia se convierte en el príncipe encantador con la ayuda del amor de su amada, la Bella.

Palabras clave : mito, bella y bestia, Bosch, apariencia física

Introduction

Amélie Nothomb, une auteure belge talentueuse et prolifique, a conquis les lecteurs du monde entier avec son style littéraire unique et son imagination débordante. Née en 1966 à Kobé, au Japon, elle a passé une grande partie de sa vie à voyager et à découvrir différentes cultures, ce qui a grandement influencé son œuvre.

L'écriture de Nothomb se caractérise par sa concision et sa capacité à captiver le lecteur dès les premières lignes. Ses romans sont souvent empreints d'une ambiance troublante, où des personnages excentriques et complexes évoluent dans des situations extraordinaires. Nothomb explore les thèmes de l'identité, de la beauté et de la laideur avec une perspicacité saisissante.

Parmi ses œuvres les plus célèbres, nous retrouvons des romans tels que *Stupeur et Tremblements*, *Hygiène de l'assassin* et *Premier sang*. Son style unique mêle l'humour noir à la profondeur psychologique, créant ainsi des récits qui remettent en question les normes sociales et les conventions établies. Son succès international réside dans sa capacité à toucher les lecteurs par sa prose incisive et sa capacité à explorer les aspects les plus sombres et les plus complexes de l'âme humaine. Nothomb ne craint pas d'aborder des sujets tabous et de défier les conventions, ce qui lui confère une place particulière dans le paysage littéraire contemporain.

Nothomb continue de publier régulièrement de nouveaux romans, chacun portant sa signature inimitable et suscitant l'engouement des amateurs de littérature du monde entier. Son héritage littéraire est

indéniable, et ses lecteurs attendent avec impatience chaque nouvelle publication qui promet de les emporter dans un monde étrange et fascinant, peuplé de personnages inoubliables et de réflexions profondes sur la condition humaine.

Dans le roman *Attentat*, l'auteure explore, par la construction de ses personnages principaux, des thèmes concernant l'apparence physique, la dualité beauté- laideur et le mythe de la *Belle et la Bête*.

La Belle et la Bête

Dans le mythe intemporel de *La Belle et la Bête*, une histoire captivante se déroule, explorant les thèmes de l'amour, de la compassion et de la transformation. Cette narration évoque la rencontre de deux âmes que tout semble opposer en apparence, mais qui découvrent finalement une profonde connexion au-delà des apparences extérieures. Au cœur de cette histoire, nous trouvons Belle, une jeune femme d'une beauté saisissante, reconnue pour sa sagesse et son esprit indépendant. Sa vie paisible est bouleversée lorsqu'elle se retrouve prisonnière d'une créature redoutable et hideuse, la Bête. Sous son apparence effrayante, la Bête cache une nature blessée et solitaire, condamnée par une malédiction.

Alors que Belle explore les confins sombres et mystérieux du château de la Bête, elle découvre peu à peu la véritable essence de cet être énigmatique. À travers des conversations empreintes d'intelligence et d'émotion, la Bête révèle progressivement son cœur généreux et sa profonde soif d'amour. Les barrières se dissipent, et une amitié inattendue se forme entre ces deux protagonistes en apparence opposés. Au fil du temps, la compassion de Belle et sa capacité à regarder au-delà des apparences permettent à la Bête de s'épanouir et de retrouver sa véritable nature. Finalement, l'amour triomphe des préjugés et des contraintes, brisant le sortilège qui enserrait la Bête et lui rendant sa forme humaine originelle.

Le mythe de *La Belle et la Bête* nous rappelle que la beauté véritable réside dans la bonté d'âme et la générosité du cœur. Il souligne également l'importance de l'amour inconditionnel, capable de

transformer même les êtres les plus monstrueux en créatures empreintes de grâce.

Cette histoire intemporelle nous invite à remettre en question les jugements superficiels et à rechercher la véritable essence des personnes qui nous entourent. Elle nous rappelle que l'amour et la compréhension mutuelle peuvent transcender les apparences et ouvrir la voie à une véritable connexion humaine.

Dans la mythologie littéraire, *La Belle et la Bête* persiste en tant que conte puissant, nous enseignant la leçon intemporelle que l'amour véritable ne se fie pas aux apparences, mais à la beauté intérieure de l'âme.

Dans le roman *Attentat*, l'auteure exploite cette idée et fait une parallèle entre une Bête, Epiphane Otos et sa Belle, Ethel. Elle parle de Quasimodo qui sans Esméralda est impossible à accepter dans la société ou même d'être regardé : « Il y a quelque chose de mal digéré à propos de Quasimodo [...] il est si horrible, on a pitié de lui, c'est la victime née. Quand il s'éprend d'Esméralda, on a envie de crier à la belle : "Aime-le ! Il est désarmant ! Ne t'arrête pas à son aspect extérieur !" »¹

Le personnage d'Epiphane Otos a vécu en marge de la société à cause de son apparence disgracieuse, mais seulement grâce à sa rencontre avec sa bien-aimée, qui incarne son opposé, il a retrouvé la vie.

Ainsi, nous pouvons voir le mythe de La Belle et la Bête réapparaître dans l'œuvre nothombien. Nous allons analyser les principaux traits de ce mythe en partant de ce roman nothombien où il est le plus évident, c'est-à-dire le roman *Attentat*.

Premièrement, il faut parler des personnages principaux. La Belle et la Bête sont les personnages principaux du mythe. Comme nous l'avons mentionné, la Belle est généralement décrite comme étant belle et généreuse, tandis que la Bête est souvent décrite comme étant effrayante et hideuse. Epiphane Otos est l'image du monstre abjecte :

¹ Nothomb, A., *Attentat*, Editions Albin Michel., 1997, p. 12.

Mon visage ressemble à une oreille. Il est concave avec d'absurdes boursouffures de cartilages qui, dans les meilleurs des cas, correspondent à des zones où l'on attend un nez ou une arcade sourcilière, mais qui, le plus souvent, ne correspondent à aucun relief facial connu.

A la place des yeux, je dispose de deux boutonnières flasques qui sont toujours en train de suppurer. Le blanc de mes globes oculaires est injecté de sang, comme ceux des méchants dans la littérature maoïste. Des pupilles grisâtres y flottent, tels des poissons morts.

Ma tignasse évoque ces carpettes en acrylique qui ont l'air sales même quand on vient de les laver.¹

La laideur d'Epiphane Otos devient un élément central qui contribue à définir son personnage et à façonner la perception des autres personnages dans le récit.

Son visage est déformé, avec des traits asymétriques et disgracieux. L'utilisation de métaphores et de comparaisons visuelles crée une image vivante de son visage déformé et repoussant. L'analogie entre son visage concave et une oreille évoque immédiatement une forme inhabituelle et peu attrayante. Les « boursouffures de cartilages »² qui ne correspondent à aucun relief facial connu renforcent l'étrangeté et la laideur de son apparence. La description de ses yeux, avec les boutonnières flasques, le sang injecté dans le blanc des globes oculaires et les pupilles grisâtres flottantes, renforce l'image de ses yeux malades et sans vie. Ces détails grotesques et dérangeants contribuent à créer une image saisissante de la laideur d'Epiphane Otos. Elle est souvent associée à une certaine répulsion chez les autres personnages. Certains sont incapables de détourner le regard de ses traits difformes, tandis que d'autres ressentent une aversion instinctive face à son apparence. Sa laideur physique agit comme une barrière, rendant difficile pour les autres de s'approcher de lui ou de le comprendre pleinement.

¹ *Ibidem*, p. 11

² *Ibidem*, p. 11

Pourtant, malgré sa laideur, Epiphane possède une présence charismatique qui attire l'attention. Son intelligence exceptionnelle et sa capacité à manipuler les autres transcendent son apparence extérieure et suscitent un certain intérêt chez ceux qui le côtoient. Cette contradiction entre sa laideur physique et son pouvoir de séduction crée une tension supplémentaire dans le roman.

Amélie Nothomb utilise la laideur d'Epiphane Otos comme un outil pour explorer les notions de beauté et de superficialité dans la société. Elle remet en question les normes esthétiques conventionnelles.

Tandis qu'Ethel est la beauté exceptionnelle : « une créature de rêve »¹, « la plus belle d'entre les belles »², « une fée »³ et Epiphane la compare avec « l'ange gardien, la muse et la madone »⁴ de la poésie *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire* de Baudelaire. La poésie décrit un individu seul et perdu, confronté à l'obscurité de la nuit et à l'absence de sens. Le poème dépeint une atmosphère triste et mélancolique, renforcée par les images de solitude, de vide et de nuit. La question répétitive « Que diras-tu ce soir? » accentue la détresse de l'âme solitaire, qui semble être à la recherche d'un peu de réconfort et de signification. Cette métaphore de l'âme solitaire en train de parler à elle-même qui renforce l'idée de solitude et de vide est reprise par Nothomb, mais au moment où Epiphane rencontre Ethel, pour lui la solitude l'aide à devenir obsédé par cette femme.

Ce contraste entre la beauté d'Ethel et la laideur d'Epiphane crée une tension narrative importante dans le roman. Il met en évidence l'impact de l'apparence physique sur la perception des personnages et soulève des questions sur la valeur accordée à la beauté extérieure dans la société.

De plus, en faisant référence à la poésie de Baudelaire, Nothomb ajoute une dimension artistique et romantique à la description d'Ethel.

¹ *Ibidem*, p. 20.

² *Ibidem*, p. 15.

³ *Ibidem*, p. 16.

⁴ *Ibidem*, p. 17.

Ces références poétiques renforcent l'idée que la beauté d'Ethel est digne d'admiration et qu'elle incarne une sorte d'idéal esthétique.

Cependant, il est important de noter que cette valorisation de la beauté extérieure peut également être critiquée pour sa superficialité et son impact sur la perception des individus.

En ce qui concerne l'amour entre la Belle et la Bête, Epiphane tombe amoureux de la belle Ethel en raison de sa beauté et de sa bonté. Au fil de l'histoire, leur relation permet à Épiphane de trouver un travail dans la mode. Grâce à Ethel, dotée d'une beauté extraordinaire rehaussée par ses cornes de taureau¹, il accède à l'agence Prosélyte et utilise son extrême laideur pour se faire remarquer. Rapidement, il devient célèbre sur les podiums aux côtés des top-modèles de l'industrie. Cependant, se retrouver parmi ces femmes qu'il considère comme insipides ne fait qu'augmenter son amour pour Ethel. Mais Ethel ne se plie pas sur les traits du mythe de la Belle et la Bête parce qu'elle tombe amoureuse de Xavier, un jeune peintre prometteur, ce qui est dévastateur pour Epiphane.

Pour échapper à sa situation désespérée, Epiphane accepte de faire partie d'un jury pour l'élection de Miss International au Japon. Pendant ce voyage, il déclare son amour pour Ethel par fax, mais à son retour, elle refuse de le revoir, dégoûtée par cet amour monstrueux. Rejeté, Epiphane tente de lui soutirer un baiser d'adieu, mais cela se termine tragiquement, car il la tue en transperçant ses reins avec le diadème de taureau. Depuis sa cellule de prison, il reconstruit l'histoire de son amour pour Ethel à travers l'écriture.

Alors, en ce qui concerne le mythe de la Belle et la Bête, Epiphane fait d'Ethel « une muse sacrée »², mais les sentiments ne sont pas réciproques. Au lieu de se métamorphoser en un être plus humain grâce à l'amour qu'il éprouve pour Ethel, il devient encore plus

¹ Le narrateur parle de la beauté d'Ethel qui était augmentée dans ses yeux par les cornes d'aurochs : « Les cornes d'aurochs exaltaient sa superbe. » (Nothomb A., *op.cit.*, 1997, p. 16)

² Nothomb A., *op.cit.*, 1997, p. 84

monstrueux en la tuant. Cette interprétation remet en question la croyance traditionnelle selon laquelle l'amour peut vaincre la laideur physique et la monstruosité intérieure.

En dépeignant le personnage d'Epiphane Otos, dont l'apparence est décrite comme exceptionnellement laide et déformée, l'auteur remet en question l'idée romantique selon laquelle l'amour peut transcender les imperfections physiques et les défauts de caractère. Au lieu de cela, le roman explore les conséquences de cette laideur et de cette monstruosité sur les relations interpersonnelles et l'estime de soi. Loin d'être une simple histoire d'amour entre la Belle et la Bête, *Attentat* présente une vision plus réaliste et nuancée de la manière dont l'apparence physique peut influencer les interactions sociales et la perception de soi. Ici le sacrifice de la Belle ne constitue pas un moyen de sauver la Bête parce qu'ici la Bête commet l'acte meurtrier envers sa bien-aimée.

L'influence de l'œuvre de Jérôme Bosch

La fascination d'Amélie Nothomb pour les contrastes est accentuée par les références fréquentes à la peinture de Jérôme Bosch. Les œuvres du peintre sont remplies d'ambiguïté, représentant un monde chaotique et corrompu, tout en présentant des scènes de moralité et inspirées de la Bible. *Le Jardin des délices*, tableau préféré de la romancière, met en évidence l'un des thèmes centraux de son travail : la complexité du rapport au corps.

Ce tableau de Bosch est célèbre pour ses représentations détaillées et fantasques de la nature humaine, explorant les plaisirs, les désirs, les tentations et les conséquences morales qui en découlent.

La référence à la peinture de Bosch permet de mettre en lumière le goût d'Amélie Nothomb pour l'ambiguïté et les paradoxes. Elle utilise les contrastes dans ses romans pour explorer les dualités de l'existence humaine, les conflits intérieurs, et les questions complexes liées à l'identité et au rapport au corps. Ces références à la peinture de Jérôme Bosch ajoutent une dimension artistique et symbolique à l'œuvre d'Amélie Nothomb, en élargissant ses réflexions sur la nature humaine.

Le Jardin des Délices est un tableau célèbre de Jérôme Bosch, peint aux alentours de 1500. Il représente un monde onirique peuplé de créatures fantastiques et d'images érotiques, ainsi que des allusions à la culpabilité, à la peur et à la tentation¹. Le tableau est considéré comme étant l'un des plus complexes et des plus énigmatiques de l'art de sa période et a suscité de nombreuses interprétations au fil des siècles. Il est souvent considéré comme un commentaire sur les vices et la décadence de la société de son époque. Amanieux compare la peinture de Bosch à la représentation des personnages dans l'œuvre d'Amélie Nothomb. Elle parle d'un paysage déroutant, avec une ambivalence évidente entre plaisir sain et péché qui correspond aux visions extrêmes et mystiques des personnages nothombiens.²

Alors, la corporéité des personnages est construite à partir de l'imaginaire de Bosch. Les descriptions des corps sont souvent fantastiques et déformées, reflétant les visions surréalistes du peintre. La représentation de la corporalité dans le roman est liée aux thèmes centraux de la peinture de Bosch, tels que la mort, le châtement, l'enfer et la damnation.

L'utilisation des motifs de Bosch dans la représentation de la corporalité dans les romans de Nothomb est étroitement liée aux thèmes centraux de l'œuvre du peintre. Des thèmes tels que la mort, le châtement, l'enfer et la damnation sont explorés à travers les corps des personnages dans les romans de Nothomb. Les déformations et les représentations fantastiques des corps reflètent cette exploration des aspects sombres et tourmentés de l'existence humaine.

Ces descriptions de la corporéité inspirées par Bosch contribuent à créer une atmosphère d'étrangeté et de mystère dans le roman nothombien. Elles ajoutent également une dimension symbolique et

¹ Boittiaux, I., « *Le Jardin des délices* » de Jérôme Bosch : *fantasmagorie à tous les étages*, Publié le 17 novembre 2020, mis à jour le 21 mars 2023, consulté le 13 juin 2023 sur www.beauxarts.com.

² Amanieux, L., *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, Editions Albin Michel, Paris, 2005, p. 211.

allégorique à l'histoire. Les corps sont souvent déformés pour représenter la souffrance et la peur, renforçant ainsi l'atmosphère de menace qui sous-tend le récit. Les corps déformés et les transformations physiques reflètent les métamorphoses psychiques des personnages, les montrant comme des êtres complexes et changeants, reflétant les thèmes de la complexité de l'existence et de la dualité de la nature humaine.

Et dans le cas du roman *Attentat*, les références fréquentes à la peinture de Bosch, connue pour ses représentations d'un monde chaotique et corrompu, contribuent à créer une atmosphère sombre et oppressante dans le récit.

L'identification de l'extérieur à l'intérieur souligne le lien étroit entre l'apparence physique d'Epiphane et son état mental et émotionnel. Sa laideur extérieure est présentée comme une manifestation visible de sa déchéance intérieure. Cette représentation visuelle renforce l'idée que la beauté superficielle n'est pas nécessairement un indicateur de la bonté ou de la moralité d'une personne.

La conclusion du roman, où Epiphane ne se métamorphose pas en un prince charmant, souligne la persistance de sa laideur et de sa condition misérable. Cela remet en question les attentes conventionnelles de transformation et de rédemption à travers l'amour, mettant en évidence la tragédie et la désillusion qui peuvent découler de la réalité impitoyable de la condition humaine.

L'utilisation des éléments de l'art de Bosch pour accentuer la laideur et la décadence du personnage principal apporte une dimension symbolique et artistique au récit, offrant aux lecteurs une réflexion profonde sur la nature humaine, la dualité de la beauté et de la laideur, ainsi que les limites de l'amour et de la rédemption.

Alors, l'image dépeint par l'influence de Bosch accentue la laideur, la décadence du personnage principal et l'identification de l'extérieur à l'intérieur. A la fin, Epiphane ne se métamorphose pas, il ne devient pas le Prince Charmant des contes, mais il continue sa chute vers l'enfer.

Conclusions

Dans le roman *Attentat* d'Amélie Nothomb, l'auteure exploite le mythe de La Belle et la Bête en faisant un parallèle entre Epiphane Otos, la Bête et Ethel, la Belle. Epiphane, en raison de son apparence disgracieuse, a vécu en marge de la société. Cependant, sa rencontre avec Ethel lui permet de retrouver la vie. Malgré sa laideur physique, Epiphane possède une présence charismatique qui attire l'attention.

Amélie Nothomb utilise la laideur d'Epiphane comme un outil pour remettre en question les normes esthétiques conventionnelles et explorer les notions de beauté et de superficialité dans la société. Le roman met en évidence le contraste entre la beauté d'Ethel et la laideur d'Epiphane, créant ainsi une tension narrative importante.

Le texte souligne également l'influence de Jérôme Bosch dans le roman nothombien. Les références fréquentes à la peinture de Bosch mettent en lumière la fascination de Nothomb pour les contrastes et les dualités de l'existence humaine. Les œuvres de Bosch représentent un monde chaotique, explorant les plaisirs, les désirs, les tentations et les conséquences morales qui en découlent. Ces références ajoutent une dimension artistique et symbolique à l'œuvre nothombienne, élargissant ses réflexions sur la nature humaine, les conflits intérieurs, l'identité et le rapport au corps.

Mais en fin de compte, nous n'observons pas une rédemption de la Bête grâce à l'amour de la Belle. Parce que la Belle ne l'aime pas et alors il devient plus monstrueux en la tuant. Le crime d'amour transforme Epiphane dans un inadapté, un monstre qui est identique à son corps.

Bibliographie

Amanieux, L., *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, Editions Albin Michel, Paris, 2005

Boittiaux, I., « *Le Jardin des délices* » de Jérôme Bosch : *fantasmagorie à tous les étages*

Nothomb, A., *Attentat*, Editions Albin Michel, 1997

LES LIENS D'OSCAR WILDE AVEC LA FRANCE

OSCAR WILDE'S CONNECTIONS WITH FRANCE

LE RELAZIONI DI OSCAR WILDE CON LA FRANCIA

Ruxandra HERA¹

Résumé

L'objet de cet article est d'analyser les liens qu'Oscar Wilde entretenait avec la France et de les opposer à ce qu'on pourrait appeler l'identité culturelle. L'« identité culturelle », chez Wilde, ne renverrait plus aux marques d'identification de l'auteur délimitées par un cadre géographique déterminé par le hasard de la naissance, mais à une identité issue d'une construction littéraire de l'individu fondée sur des référents culturels intimes et arbitraires qu'il cherche à imiter et dont émane sa création artistique. Ainsi, cette identité serait-elle moins le résultat d'un déterminisme topographique que d'une négociation littéraire, dont l'ancrage ne serait pas figé, mais oscillant et rationalisé selon les besoins personnels et les influences littéraires françaises du moi sauvage.

Le but de cette étude n'est pas de retracer la trajectoire biographique de Wilde par rapport à la France, mais de se concentrer spécifiquement sur les aspects qui ont été mis en évidence par ses critiques comme des éléments nécessaires pour établir un lien strict entre l'auteur et les influences des personnages français de son œuvre, mais aussi de mettre en doute l'exclusivité de l'identité nationale qui en découle, en les opposant à l'identité culturelle française. De cette façon, la complémentarité des deux perspectives, nationale et française, sera abordée, inférant un désir de leur réconciliation définitive dans la figure publique et littéraire du dramaturge de l'axe intermédiaire de l'Angleterre, et surtout de Londres, en tant que territoire pour avoir expérimenté Wilde pour la réalisation de sa personnalité dramatique.

Mots clés : personnalité dramatique, influence, discours sauvage, dandy

¹ popovicisruxandra@yahoo.com, Université de Pitesti, Roumanie

Abstract

The purpose of this article is to analyze the links that Oscar Wilde maintained with France and to oppose them to what could be called cultural identity. "Cultural identity", according to Wilde, would no longer refer to the author's identification marks delimited by a geographical framework determined by the chance of birth, but to an identity resulting from a literary construction of the individual founded on intimate and arbitrary cultural referents that he seeks to imitate and from which his artistic creation emanates. Thus, this identity would be less the result of a topographical determinism than of a literary negotiation, the anchoring of which would not be fixed, but oscillating and rationalized according to the personal needs and the French literary influences of the savage self.

The purpose of this study is not to trace Wilde's biographical trajectory in relation to France, but to focus specifically on the aspects that have been highlighted by his critics as necessary elements to establish a strict link between the author and the influences of the French characters in his work, but also to question the exclusivity of the resulting national identity, by contrasting them with French cultural identity. In this way, the complementarity of the two perspectives, national and French, will be approached, inferring a desire for their definitive reconciliation in the public and literary figure of the playwright of the intermediate axis of England, and especially of London, as a territory for experimenting with Wilde for the realization of his dramatic persona.

Keywords : dramatic personality, influence, wild talk, dandy

Riassunto

Lo scopo di questo articolo è quello di analizzare i legami che Oscar Wilde mantenne con la Francia e di contrapporli a quella che potremmo chiamare identità culturale. L'"identità culturale", secondo Wilde, non si riferirebbe più ai segni identificativi dell'autore delimitati da un quadro geografico determinato dal caso di nascita, ma a un'identità risultante da una costruzione letteraria dell'individuo fondata su riferimenti culturali intimi e arbitrari che cerca di imitare e da cui emana la sua creazione artistica. Così, questa identità sarebbe meno il risultato di un determinismo topografico che di una negoziazione letteraria, il cui ancoraggio non sarebbe fisso, ma oscillante e razionalizzato secondo le esigenze personali e le influenze letterarie francesi dell'io selvaggio.

Lo scopo di questo studio non è quello di tracciare la traiettoria biografica di Wilde in relazione alla Francia, ma di concentrarsi specificamente sugli aspetti che sono stati evidenziati dai suoi critici come elementi necessari per stabilire uno stretto legame tra l'autore e le influenze dei personaggi francesi in il suo lavoro, ma anche di

mettere in discussione l'esclusività dell'identità nazionale risultante, contrapponendola all'identità culturale francese. In tal modo si affronterà la complementarità delle due prospettive, nazionale e francese, deducendo nella figura pubblica e letteraria del drammaturgo dell'asse intermedio dell'Inghilterra, e specialmente di Londra, come territorio per aver sperimentato con Wilde per la realizzazione del suo personaggio drammatico.

Parole chiavi : personalità drammatica, influenza, discorsi selvaggi, dandy

Aspects biographiques

L'un des outils d'exploration interprétative qui émerge à partir des années 1990 autour de la figure d'Oscar Wilde est l'importance accordée à la présence de l'identité française dans son œuvre. Contrairement à tous ces auteurs qui ont traditionnellement identifié le dramaturge comme l'un des principaux représentants de l'influence française, aux côtés de la soi-disant « Renaissance anglaise » à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, la critique anthropologique et postcoloniale des deux dernières décennies fonde la lecture du travail de Wilde dans ses origines irlandaises. Ces aspects donneraient lieu à une lecture fictive de la vie de Wilde comme un positionnement contre-culturel ambivalent, à la fois en termes de liens de Wilde avec l'Angleterre et la France et de ses racines irlandaises.

En ce sens, l'appareil critique socioculturel, épistémologique et littéraire qui éclaire l'identité fondamentale de l'auteur présent dans ses textes serait inévitablement complété par des références à une identité alternative d'origine française, remarquable non seulement par ses multiples allusions aux pays, mais aussi dans la philosophie compositionnelle de Wilde et dans sa propre fiction. L'intérêt de l'appareil critique appliqué à l'inférence des traits irlandais dans la vie et l'œuvre de Wilde découle de son applicabilité à la présence d'éléments français dans les deux.

L'une des principales interprétations de la présence irlandaise dans l'œuvre de Wilde s'articule autour de l'application de la théorie critique postcoloniale à l'étude de ses origines familiales à Dublin. Le cadre d'une nation colonisée et le sentiment nationaliste constant sont des

éléments qui déterminent une confrontation constante entre l'Irlande et l'Angleterre, présente à la fois dans ses écrits et dans la personnalité protéiforme de Wilde. Selon Edwards (1995), "les années de formation de Wilde en Irlande ont laissé une empreinte significative sur son écriture"¹ Wilde est né dans un pays colonisé pendant des siècles par l'Angleterre, dont la réglementation juridique et administrative venait directement de Londres par l'intermédiaire d'agents de l'État basés à Dublin. Cette confluence a donné lieu à un hybridisme culturel qui était évident dans son éducation. Si, d'une part, Wilde a reçu une éducation éminemment anglaise, tant à la Portora Royal School qu'au Trinity Collège de Dublin, ses plus proches parents ont montré un fort attachement aux racines culturelles irlandaises. D'une part, son père, Sir William Wilde, combinait son travail de chirurgien ophtalmologiste avec celui d'archéologue et de collectionneur d'éléments du folklore irlandais, étant également membre de la Royal Irish Academy. Sa mère, Lady Wilde, a également acquis une énorme réputation littéraire en Irlande grâce à ses écrits dans le journal nationaliste *The Nation*, sous le pseudonyme évocateur « Speranza ». Certes, l'analyse de la biographie de Wilde révèle un penchant profond pour son référent maternel et l'influence qu'il exerça sur lui.

Cependant, si la présence biographique joue un rôle décisif dans l'œuvre ultérieure de Wilde, il n'est pas moins important de rappeler que le dramaturge a quitté l'Irlande très tôt pour s'installer à Oxford, et qu'en Angleterre il a composé la plus grande et la meilleure partie de son œuvre. Travail littéraire. L'un des efforts les plus importants pour retracer la biographie de Wilde, celui entrepris par Richard Ellmann (1987), met en évidence son séjour dans la ville universitaire anglaise comme une rupture avec ses racines irlandaises.² Si Et en effet, car les potentialités

¹ Edwards, Owen Dudley. *Oscar Wilde : L'âme de l'homme sous l'hibernisme*. in « Revue des études irlandaises 11/1995, pp. 7-13.

² Ellmann, Richard, *Quatre Dublinois : Wilde, Yeats, Joyce et Beckett*, Little Brown Paperbacks, Londres, 1987.

inhérentes aux théâtres d'Oxford et plus tard du West End étaient illimitées par rapport au conservatisme irlandais, tout comme la France représenterait plus tard une révolution éthique et esthétique pour l'auteur par rapport aux impositions morales victoriennes.

Les liens directs d'Oscar Wilde avec la France

Si l'hybridité culturelle qui se dégage des textes de Wilde oscille entre le sentiment irlandais et celui britannique, la présence d'auteurs français est également plus que perceptible dès les premières notes biographiques. Lady Wilde était connue pour son nationalisme autant que pour son talent lyrique. Elle a elle-même traduit de nombreux poèmes de Lamartine en anglais, il s'ensuit que le contexte familial a favorisé non seulement une prédisposition à la culture locale, mais aussi une profonde orientation vers les classiques français. Preuve en est l'excellente maîtrise de la langue française du dramaturge, qui révèle une longue période d'étude continue. André Gide lui-même a mis en évidence les capacités linguistiques de Wilde, qui, comme nous le verrons plus loin, étaient souvent liées à la tradition de la culture orale irlandaise. Comme le dit le romancier français : « Il connaissait admirablement la langue française, mais il faisait semblant de chasser un peu les mots qu'il voulait faire attendre. Il n'avait presque pas d'accent, ou du moins seulement celui qu'il aimait garder, et qui pouvait parfois donner aux mots un aspect nouveau et étrange. »¹

Dans la même perspective biographique, les liens directs de Wilde avec la France doivent être soulignés. Tant par des séjours répétés dans ce pays que par ses nombreuses amitiés avec la bohème artistique parisienne, Wilde, dans une sorte de bovarysme donquichottesque, a imprégné sa vie et son style de composition des grands mythes littéraires de ses lectures d'enfance, qu'il est parvenu à les imiter dans une sorte de fictionnalisation de sa propre vie. Dans son étude de l'auteur, Sheridan Morley (1976) met en lumière sa tentative d'imiter non seulement les

¹ Gide, André, *Oscar Wilde : en mémoire* Oscar Wilde: Entretiens et souvenirs Volume 2, 1979, pp. 290-297.

grands romanciers français du XIXe siècle, mais aussi leurs personnages, confondant le régime de la fiction écrite avec celui de la vie, dans une tentative de s'immortaliser. Morley comprend que l'aspiration répétée de l'auteur à conquérir les univers littéraires britannique et français, également assimilable au sentiment d'ascension sociale évident dans les héros des romans de Stendhal, découle de ses lectures de Balzac, et soutient que l'origine de son infatigable aptitude au travail réside dans l'imitation des personnages du roman *La Cousine Bette*¹.

En d'autres termes, deux attitudes radicalement opposées peuvent être perçues chez Wilde s'installant à Oxford et Wilde retournant en Grande-Bretagne après son premier séjour ininterrompu en France. Son image se façonne en adoptant des traits choisis en fonction de ses impressions françaises. Comme le dit Ellmann, « chaque nouveau pays a besoin d'une nouvelle garde-robe »², et le dramaturge choisit celle qui correspond le mieux à son image de la décadence française afin de s'intégrer dans les sociétés littéraires. En réponse à un commentaire de son ami et biographe Robert Sherard concernant le changement radical de son image, des déclarations ont été faites qui ne laissent aucun doute sur son évolution et ses intentions en France : « Tout ce qui a appartenu à Oscar dès la première période. Maintenant, nous avons affaire à Oscar Wilde de la deuxième période, qui n'a absolument rien en commun avec le monsieur qui avait les cheveux longs et portait un tournesol sur Piccadilly »³. En revanche, si, comme le souligne Emilia Taraburca (2019), il est indispensable d'étudier les relations antagonistes entre suprématie impérialiste britannique et irlandaise pour comprendre la complexité de l'œuvre de Wilde.⁴

¹ Morley, Sheridan, *Oscar Wilde*, Holt McDougal Publishing Group, Austin, 1976, p. 49.

² Ellmann, Richard, *Quatre Dublinois : Wilde, Yeats, Joyce et Beckett*, Little Brown Paperbacks, Londres, 1987 p. 209.

³ Ibidem, p. 208.

⁴ Taraburca, Émilie., *La tension « éthique-esthétique » dans l'œuvre d'Oscar Wilde* in « L'intégration par la recherche et l'innovation. Sciences sociales », Vol. 2. 2019.

Il faut également élucider les liens entre la France et l'Angleterre tout au long du XIXe siècle pour en déduire le sens que le pays voisin imprime à la philosophie compositionnelle de Wilde. La mythification du monde de la littérature française devient encore plus prononcée si l'on se penche en particulier sur l'univers théâtral londonien de la seconde moitié du XIXe siècle. Outre les innombrables romans traduits en anglais qui donnent une image de l'originalité littéraire française - A rebours de Huysmans, couronnement de la décadence française, est publié en 1884 -, l'effervescence de la scène sert de stimulus créatif au dramaturge. Durant cette période, la scène londonienne est marquée par la mise en scène constante de traductions, d'adaptations, d'imitations voire de plagiat de pièces françaises, qui sont systématiquement transposées sur les grandes scènes. Labiche, Dumas fils, Feydeau, Scribe, Sardou, Augier, Meilhac et Halévy, parmi des dizaines de dramaturges, ont été tour à tour traduits en anglais. Le succès du drame de boulevard en Angleterre est la conséquence de plusieurs facteurs : la plus grande expertise technique mise au point par la pièce bien faite de Scribe et appliquée également par ses successeurs dans les genres vaudeville et pièce à thèse combinée à un manque de créativité des auteurs et avec le statut social précaire du dramaturge, qui l'oblige à changer la tâche d'auteur en celle d'adaptateur pour survivre. De plus, la transformation progressive de la scène en une industrie commerciale de masse oblige à investir dans les auteurs dramatiques pour assurer la rentabilité, fait confirmé par le succès des publics concentrés presque exclusivement dans les salles programmant une pièce avec un sous-titre tiré "du français".¹ C'est le contexte dramaturgique dans lequel Wilde s'est plongé et dans lequel il faut souligner la profonde empreinte laissée par les acteurs de la Comédie française lors des tournées de la capitale durant les trois dernières décennies du XIXe siècle.

¹ Pantea, Madalina Dumitra, *La réception de l'impressionnisme littéraire en Angleterre* in « Journal d'études littéraires roumaines » no. 08/2016, pp. 479-482.

L'influence des dramaturges français

La dramaturgie sauvage est le résultat de l'assimilation du théâtre français à la Grande-Bretagne, et l'influence des dramaturges français s'exerce non seulement d'un point de vue technico-compositionnel, mais aussi comme un subterfuge destiné à déstabiliser le conventionnalisme moral victorien. La France et la francité constituent un espace utopique dans lequel Wilde peut réaliser et mettre en œuvre son projet dramatique, dans la mesure où il représente la liberté de création annulée sur le sol anglais. Les allusions répétées à la liberté artistique de la presse journalistique, ainsi qu'à l'indépendance absolue de l'artiste vis-à-vis de la critique, sont moins un reflet de la réalité qu'une déformation personnelle par Wilde du mythe auto-créé d'un espace téléologique désirable, dont les valeurs sont mis en évidence moins par eux-mêmes que par contraste avec l'art de l'Angleterre. Comme l'indique Sammells (2014), Wilde a trouvé à Paris « un monde incontesté de la mode et une société qui représentait la tradition et l'élégance », en même temps qu'« une tradition littéraire bohème sans entraves et non touchée par les mains puritaines »¹. Comme perceptible dans tous les régimes de la vie culturelle, Paris fait l'objet d'une mystification particulière de la part des artistes britanniques, qui considèrent la capitale française comme l'image de leur utopie d'épanouissement et de libération artistique. Wilde lui-même la décrit - en français - dans un article publié dans le magazine de théâtre comme « la ville artiste ». Le triomphe à Paris, ville emblématique de la créativité, de la tolérance et de la modernité, représente la consécration de l'artiste. De cette manière, le recours au français est, en même temps, un exercice de travestissement littéraire nécessaire pour réussir par le conflit public. Les théories postcoloniales ont analysé la revendication de la nationalité irlandaise à travers l'ultranationalisme britannique comme un stratagème destiné à influencer le système de l'intérieur.

Noreen Doody voit en Wilde « le premier intellectuel irlandais à se rendre à Londres dans le but de désorganiser l'idéologie impériale au

¹ Sammells, Neil, *Style Wilde : Les pièces et la prose d'Oscar Wilde*, Routledge Publishing, Londres, 2014.

sein de ses propres structures »¹, et Neil Sammells interprète l'usage du double - Bunbury - dans *The Importance of Being Sérieux* comme l'existence d'une identité irlandaise cachée, infiltrée en Grande-Bretagne, ainsi qu'une séparation identitaire de l'auteur². L'identité nationale serait ainsi un exercice capricieux de configuration personnelle qui ferait partie du produit littéraire de Wilde, contrairement au système anglais.

D'ailleurs, on pourrait interpréter ses menaces répétées de naturalisation française comme une conséquence de l'interdiction de sa pièce *Salomé*. La raison du conflit est partie du refus d'une licence pour la représentation de la pièce, dans le contexte de la relative impossibilité en Grande-Bretagne de mettre en scène un contenu biblique. Les menaces ultérieures d'exil et de naturalisation de l'auteur dans le pays voisin ne font que renforcer l'idée d'une identité arbitraire, née d'une nécessité artistique. Wilde est conscient de la nécessité d'affronter le système moral britannique comme base de son triomphe. W. H. Auden reprend ses mots lorsqu'il déclare : « Je dois vivre en Angleterre si je veux redevenir dramaturge. »³ La France est l'espace de la création, mais Wilde a besoin du conflit avec la morale dominante pour la réussite de son drame, réunissant ainsi les contraires du binôme victorien. L'utilisation du français comme langue de composition de la pièce doit être interprétée de la même manière. Son origine linguistique a donné lieu à une multitude d'interprétations de la part des critiques, qui y ont vu d'un hommage aux classiques français qui l'ont inspiré pour établir une identité parallèle avec eux, une quête de défamiliarisation du spectateur proche des aphorismes et des épigrammes qui peuple ses comédies sociales, ainsi qu'un subterfuge destiné à véhiculer un contenu transgressif.

¹ Doody, Noreen, *Oscar Wilde: nation et empire. Palgrave avance dans les études d'Oscar Wilde*, 2004, p. 250.

² Sammells, Neil, *Style Wilde : Les pièces et la prose d'Oscar Wilde*, Routledge Publishing, Londres, 2014.

³ Auden, Wystan Hugh, *L'âge de l'angoisse : une églogue baroque*, Princeton University Press, Princeton, 2011.

Le recours à la langue française, également présent dans le titre d'une de ses dernières œuvres, *La Sainte Courtisane* (1908), impose une lecture de l'identité linguistique fondée sur les travestis. Eagleton interprète l'usage de l'anglais dans un contexte de colonisation, d'ambiguïté et de dissimulation.¹ Pour les deux auteurs, le recours à une langue particulière est une méthode de survie utilisée à plusieurs reprises par les peuples colonisés face aux impositions de la nation colonisatrice, tout comme la transformation de Wilde vers une esthétique dominée par le style anglais est comprise comme une stratégie subversive de dissimulation. , d'intégration de l'étranger dans la société qui le rejette de naissance, mais dans laquelle il parvient à pénétrer grâce à sa nouvelle tenue. Le français de *Salomé* aurait donc une double lecture : d'une part, comme je l'ai montré plus haut, il agirait comme un subterfuge capable de véhiculer l'interdit. Mais d'un autre côté, le français jouerait aussi le rôle d'une langue colonisatrice imposée à la Grande-Bretagne par un peuple culturellement supérieur. Le double avantage est évident dans les affirmations constantes de l'auteur sur l'utilisation de la langue et sa supériorité linguistique.

De plus, *Salomé* met en avant une conception du langage comme jeu, au sens épistémologique du terme. Que ce soit sous forme de blague ou de diversion, l'écriture de *Salomé* est un défi au système de valeurs victorien, démontrant l'impossibilité de limiter sa créativité en contraignant les paramètres conventionnels de la comédie de boulevard, alors que ce genre a apporté le plus de bénéfices. Mais, en plus, le sens ludique de l'œuvre est destiné à développer, comme tout jeu, toute une série de potentialités linguistiques de l'auteur afin d'atteindre la maturité créatrice. Le sens du jeu enfantin dépasse le simple divertissement pour devenir un apprentissage qui permet au joueur d'affronter la réalité.

Tout comme l'aspect ludique du discours de Wilde a été interprété comme la réponse des peuples colonisés à l'impérialisme britannique, dans une tentative de démontrer le contrôle linguistique comme expression du contrôle de la possession de l'identité, le français implique

¹ Eagleton, Marie, « *Genre et genre.* » *Relecture de la nouvelle*, 1989.

une défense de l'identité littéraire en adoptant une identité linguistique alternative.¹ L'utilisation de la langue française implique une liberté créative qui n'existe pas dans la sphère limitée du réel, ce qui se perçoit également dans l'importance qu'il accorde à la fantaisie et à l'ingéniosité verbale en anglais. Ainsi, *Salomé* constitue d'une part l'imposition du dogme wildien dans l'Angleterre victorienne et, d'autre part, prédit, l'impossibilité de jouer ses pièces sur le sol anglais ; une prédiction qui se concrétisera plus tard à la fois dans l'interdiction de la pièce et de sa mise en scène à Paris, et dans le silence du nom de l'auteur suite à son incarcération.² Mais le cliché francophone dans la pièce de Wilde ne se limite pas à cette pièce, mais s'insère dans la configuration linguistique du personnage le plus original de sa pièce : le dandy. L'esprit du dandy, composé d'une multitude d'aphorismes, de paradoxes et d'épigrammes ironiques, a été interprété comme une mise à jour de la tradition de la littérature orale irlandaise. En identifiant l'auteur au personnage, Deirdre Toomey désigne Wilde comme le successeur des conteurs irlandais en subordonnant ses textes écrits à la production orale du dramaturge. A cet égard, l'utilisation du plagiat, des emprunts et de la paraphrase, dont Wilde a souvent été accusé, sont des outils essentiels de la tradition orale qui permettent de comprendre le caractère magique de la parole.

S'il est vrai que des liens entre le folklore celtique et la poésie irlandaise primitive peuvent être tracés dans son œuvre, chronologiquement l'émergence d'un Wilde discursivement subversif - certains auteurs l'ont qualifié de « terroriste linguistique » - date du premier séjour ininterrompu sur le sol français. H. Stanley Schwarz, l'un des premiers auteurs à enquêter sur les sources originales des comédies de Wilde, déclare que l'esprit Wildean émerge de cette première visite à Paris en 1883, en disant : « Il est intéressant de noter que le développement de l'esprit à Oscar Wilde date de son premier séjour

¹ Marcovitch, Heather, *La princesse, la personnalité et le désir subjectif: une lecture de Salomé d'Oscar Wilde* in « Papiers sur la langue et la littérature » 40.1/2004, p. 88.

² Lewsadder, Matthieu, *Retirer les voiles : censure, sexualité féminine et Salomé d'Oscar Wilde*. In « Drame moderne » 45.4/ 2002.

prolongé à Paris en 1883. Ses premières tentatives dramatiques, comme *Vera* ou *Les Nihilistes* et *La Duchesse de Padoue* (cette dernière achevée alors que Wilde était à Paris), sont romantiques et mélodramatiques, ses pièces ultérieures, et les quelques tentatives d'esprit qu'elles contiennent sont grotesques, rappelant un peu le type d'humour que Victor Hugo tenta si vainement de montrer dans l'œuvre d'*Hernani*.¹ Schwarz renforce son opinion en citant les changements constatés par Frank Harris, ami et biographe du dramaturge, depuis son passage dans la capitale française : « A partir de 1884, je rencontrai constamment Oscar Wilde. Les fragments de ses monologues que j'attrapais de temps à autre semblaient consister principalement en épigrammes construits presque mécaniquement à partir de proverbes et de dictons familiers tordus. Peut-être le dandy sauvage n'est-il donc qu'une adaptation du raisonneur français présent dans la pièce à thèse de Dumas fils et dans les romans de Balzac, auquel l'auteur aurait été habitué non seulement par ses voyages répétés à Paris, mais aussi en les popularisant en Grande-Bretagne grâce aux nombreuses traductions et adaptations des deux. Il semble que de Pinero et de Dumas le fils, Wilde ait appris tout ce qu'il savait de la mise en scène².

Enfin, l'exil de Wilde en France est notamment l'un des symptômes les plus représentatifs de sa volonté de rompre avec ses origines et d'adopter une nouvelle identité. Les raisons qui l'ont poussé à quitter la Grande-Bretagne le jour même où il a obtenu sa liberté, après deux ans d'emprisonnement et de travaux forcés, sont diverses. Wilde lui-même, dans la longue lettre envoyée de prison à Alfred Douglas en 1897 et publiée plus tard par son ami Robert Ross sous le titre *De Profundis*, décrivait déjà son intention de ne vivre que là où la beauté et la souffrance se rencontrent, afin de retrouver sa créativité perdue. Mais l'exil en France est surtout aussi un symptôme de la prise de conscience par l'auteur de la fin de sa carrière littéraire. Conscient de la nécessité du

¹ Schwarz, H. Stanley, *L'influence de Dumas Fils sur Oscar Wilde* in « La Revue française » 7.1/1933, p. 5.

² Ibidem, pp. 5-7.

conflit pour sa réussite artistique, la retraite en France témoigne de l'intuition de la mort de sa créativité ; un retour à ses origines littéraires dans les dernières étapes de la vie. Oscar Wilde est mort à Paris, comme son personnage le plus réussi, le frère fictif Jack dans *L'Importance d'être constant*, à l'Hôtel d'Alsace le 30 novembre 1900, d'une infection de l'oreille développée en prison, combinée au développement de la syphilis, probablement contracté dans la jeunesse. Ses obsèques ont eu lieu au cimetière de Bagneux, après un office tenu en l'église Saint-Germain des Près, en présence seulement de ses amis les plus proches. En 1909, sa dépouille est transférée au cimetière parisien du Père Lachaise, où elle repose dans une tombe ornée d'une sculpture de Jacob Epstein.

Conclusion

En conclusion, on peut apprécier que le retraçage généralisé de la vie et de l'œuvre d'Oscar Wilde montre la construction progressive de l'identité culturelle française de l'auteur, en opposition à la prédominance anglaise dans laquelle sa dramaturgie et sa personnalité apparaissaient. L'arbitraire avec lequel l'auteur y recourt justifie son propre travail de création orienté vers sa vie, dans un nouvel exemple de l'identification de l'auteur au personnage. Le binôme victorien anglais/irlandais est remplacé par l'irruption d'une composante francophile essentielle, à la fois esthétique et éthique, dans son identité. Une éventuelle lecture de celui-ci du fait de ses origines irlandaises est cependant discutable. C'est pourquoi Wilde, Irlandais de naissance et opposé à l'impérialisme culturel anglais, aurait opté pour l'assimilation culturelle française, dans une nouvelle tentative de saper les fondements de la société britannique en faisant allusion à la seule civilisation artistique la plus développée à l'époque, en sapant ainsi la suprématie de la culture londonienne. Quoi qu'il en soit, le statut de l'auteur en tant que représentant renommé d'une unification irlandaise ou d'une renaissance du dramatique anglais est, comme nous l'avons vu, discutable. La vulnérabilité et la perméabilité de ces deux attributs est donc une preuve de la fragilité de l'attribution de catégories nationales aux littératures, ainsi que de la nécessité de recourir

à des éléments interprétatifs périphériques issus de champs interdisciplinaires disparates dans leur attribution.

Bibliographie

- Auden, Wystan Hugh, *L'âge de l'angoisse : une églogue baroque*, Princeton University Press, Princeton, 2011
- Doody, Noreen, *Oscar Wilde: nation et empire. Palgrave avance dans les études d'Oscar Wilde*, 2004
- Eagleton, Marie, « Genre et genre. » *Relecture de la nouvelle*, 1989
- Edwards, Owen Dudley, *Oscar Wilde : L'âme de l'homme sous l'hibernisme* in « Revue des études irlandaises » 3.11/ 1995
- Elmann, Richard, *Quatre Dublinois : Wilde, Yeats, Joyce et Beckett*, Little Brown Paperbacks, Londres, 1987
- Gide, André, *Oscar Wilde : en mémoire*, Oscar Wilde: Entretiens et souvenirs Volume 2. 1979
- Lewsadder, Matthieu, *Retirer les voiles : censure, sexualité féminine et Salomé d'Oscar Wilde* in « Drame moderne » 45.4, 2002
- Marcovitch, Heather, *La princesse, la personnalité et le désir subjectif: une lecture de Salomé d'Oscar Wilde* in « Papiers sur la langue et la littérature » 40.1, 2004
- McCormack, Jerusha, « *L'Irlandais Wilde : Oscar en tant qu'esthète et anarchiste.* » *Wilde l'Irlandais*, 1998
- Morley, Sheridan, *Oscar Wilde*, Holt McDougal Publishing Group, Austin, 1976
- Pantea, Madalina Dumitra. *La réception de l'impressionnisme littéraire en Angleterre* in « Journal d'études littéraires roumaines » 08, 2016
- Sammels, Neil, *Style Wilde : Les pièces et la prose d'Oscar Wilde*, Routledge Publishing, Londres, 2014
- Schwarz, H. Stanley, *L'influence de Dumas Fils sur Oscar Wilde* in « La Revue française » 7.1, 1933
- Taraburca, Émilie, *La tension « éthique-esthétique » dans l'œuvre d'Oscar Wilde* in « L'intégration par la recherche et l'innovation. Sciences sociales », Vol. 2. 2019
- Toomey, Deirdre, Jerusha McCormack, *Le conteur à la faute. Wilde : L'Irlandais*, 1994

***EXIL ET IDENTITÉS : L'AVENTURE PARISIENNE DE GABRIEL
GARCÍA MÁRQUEZ***

***EXILE AND IDENTITIES : THE PARISIAN ADVENTURE OF
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ***

***EXILIO E IDENTIDADES : LA AVENTURA PARISINA DE
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ***

Diana-Adriana LEFTER¹

Résumé

Notre travail propose une approche de la question identitaire chez Gabriel García Márquez à partir de deux types de textes non-fictionnels : le discours Nobel et quelques textes de presse publiés pendant son exil parisien ou bien sur son exil parisien. Ces textes rendent compte de la double construction et de la double perception de l'identité de l'écrivain : une identité de l'enracinement, associée à l'espace des Amériques et une identité d'exilé lorsqu'il est perçu par rapport à Paris, espace de l'exil. À cela s'ajoute l'identité de l'exotique, qu'il dénonce dans le discours Nobel.

Mots-clés : identité du déracinement, identité de l'exil, identité de l'exotisme, Paris, Gabriel García Márquez

Abstract

Our paper proposes an approach to the question of Gabriel García Márquez's identity, as it results from two types of non-fictional texts: the Nobel speech and some press texts published during his Parisian exile or on his Parisian exile. These texts reflect the double construction and the double perception of the writer's identity: an identity of rootedness, associated with the space of the Americas and an identity of exile when he is perceived in relation to Paris, space of exile. Added to this is the identity of the exotic, which he denounces in the Nobel speech.

¹ diana_lefter@hotmail.com, Université de Pitești, Roumanie.

Keywords : identity of uprooting, identity of exile, identity of exoticism, Paris, Gabriel García Márquez

Resumen

Nuestra ponencia propone un enfoque sobre la cuestión de la identidad de Gabriel García Márquez, a partir de dos tipos de textos de no ficción: el discurso Nobel y algunos textos de prensa publicados durante su exilio parisino o sobre su exilio parisino. Estos textos reflejan la doble construcción y la doble percepción de la identidad del escritor: una identidad de arraigo, asociada al espacio de las Américas y una identidad de exilio cuando se le percibe en relación con París, espacio de exilio. A esto se suma la identidad de lo exótico, que denuncia en el discurso Nobel.

Palabras clave : identidad de desarraigo, identidad de exilio, identidad de exotismo, París, Gabriel García Márquez

Préambule

La frontière entre identité personnelle et identité auctoriale est souvent flue et changeante, s'agissant de deux « territoires » qui s'entrecroisent. Dans le processus de prise de conscience, l'expérience de l'exil, du déracinement peut être à la fois meurtrissante et nourrissante : le reflet dans l'autre et dans la perception de l'autre deviennent voies de la construction de cette identité. Ce que nous nous proposons dans le présent travail, c'est une discussion sur le rôle et le fonctionnement de l'exil parisien dans la construction de l'identité (actoriale) de Gabriel García Márquez. Nous nous proposons d'étudier cet aspect à partir de son discours de réception du Prix Nobel pour la littérature et de quelques textes de presse publiés par l'écrivain pendant l'exil ou à une distance temporelle importante. Nous considérons ces articles de presse reflet textuel d'une identité naissante et creuset des histoires vécues par cette identité naissante.

Les textes qui nous intéressent – le discours Nobel et les différents textes de presse – rendent compte de la double construction et de la double perception de l'identité (auctoriale) de García Márquez : quelle est son identité lorsqu'il est associé à l'espace de ses racines, les Amériques et quelle est son identité lorsqu'il est perçu par rapport à Paris, espace de l'exil.

Gabriel García Márquez n'est pas étranger à la pratique de l'exil. Ses opinions politiques, ses positions anti-gouvernementales, ses amitiés considérées douteuses ont fait que sa vie soit un long parcours d'exils enchaînés : la Suisse, l'Italie, le Cuba, les Etats-Unis, le Mexique surtout l'ont accueilli pendant de différentes périodes. Dans tout cet itinéraire, la France, Paris notamment, lui a été terre d'accueil pendant une période assez courte¹. Toutefois, l'aventure parisienne marque un moment important dans le parcours auctorial de Gabriel García Márquez surtout car il déclenche un processus d'autoidentification, de prise de conscience de soi, comme il témoignera dans quelques articles de presse.

Si

[...] el exilio tiene sin embargo la ventaja que da al escritor, al artista, al intelectual, una cierta distancia, una cierta perspectiva con respecto a su realidad. Le permite entrar en ese trabajo más profundo y sutil de la reflexión sobre lo que constituye la realidad de un país²

Pour García Márquez, le séjour en exil à Paris a engendré quelque chose de plus : un processus de projection, suite auquel l'écrivain reconsidère et reconstruit un soi qu'il ignorait encore :

El exilio parisino es el exilio por excelencia, porque París es un punto cadente en el mito de Europa vista desde América Latina.³

L'écrivain colombien a dû abandonner la Colombie en 1955, lorsqu'il travaillait comme journaliste pour la publication « El Espectador » de Bogotá, où il publie *El diario de un naufrago*. Il s'agit d'une série de textes, présentés comme interview fictionnalisés, mais qui dénonçaient la corruption qui dominait l'armée et le gouvernement

¹ 1955-1957.

² Kohut, Karl, *Escribir en París*, Editorial Hogar del Libro, Barcelona, 1983, pp. 238-239.

³ Koller, Sylvie, *París – exilio en los escritos latinoamericanos* in *Actas del I Encuentro Franco-Aleman de Hispanistas*, Edición de Gruyter, 1991, p. 110.

colombien du dictateur Gustavo Rojas Pinella. Pour le protéger contre les persécutions politiques, la direction du journal l'a envoyé à Genève, comme correspondant. Mais, la clôture du journal, peu de temps après, le fait changer de statut : d'envoyé de presse devient exilé.

Ce changement de statut déclenche un processus de prise de conscience de soi, d'identification dans un contexte tout nouveau : le déraciné. Cela dépasse le seul territoire de l'écriture¹ et va vers le personnel : l'exil prend les dimensions du déracinement et Gabriel García Márquez découvre parfois amusé que la construction de son identité passe soit par se voir dans l'autre, soit par l'attribution d'une fausse identité.

L'écriture du déracinement²

Lors de son exil, Gabriel García Márquez ne pratique pas une littérature de l'exil, caractérisée par la binarité *ici* et *là*, où *ici* reçoive une valeur aliénante, tandis que *là* devienne idéalisé. Ce n'est pas une littérature qui construise une identité du déracinement culturel et linguistique. Au contraire, l'écrivain colombien refuse avec ostentation le déracinement, il ne se dissout pas dans une langue et dans une culture qui ne lui appartiennent pas. Au contraire, il continue à écrire en espagnol et utilise la distance comme moyen d'objectivation. L'Amérique hispanique de ses écrits parisiens n'est pas moins politiquement tourmentée, n'est

¹ Pendant l'exil parisien, Gabriel García Márquez écrit son premier chef d'œuvre, *El coronel ne tiene quien le escriba* et *La mala hora*.

² Il y a plusieurs syntagmes qui ont été utilisés pour nommer la littérature du déracinement, cette littérature produite par des écrivains en condition d'éloignement: littérature de l'exil, littérature de la migration, littérature des locataires (concept lancé par Juan Gabriel Vásquez en *El arte de la distorsión*). Cette dernière, la *literatura de inquilinos*, rend compte d'une condition philosophique ou existentielle de l'écrivain qui implique précarité, instabilité et qui est toujours à la recherche de la certitude. Si les deux premiers critères s'appliquent à la situation de Gabriel García Márquez à Paris, il n'y a aucun signe d'une recherche de la certitude, car cette certitude de son identité est bien figée.

pas moins l'image de l'abus, de la corruption, de la dictature. Encore, elle n'est pas moins terre du *real maravilloso* et du métissage.

Son discours littéraire et journalistique, pendant l'exil parisien n'est pas la verbalisation d'une sensation / perception / jugement immédiat, dans le sens simultané, mais le résultat d'une perception non-médiée, sinon par la mémoire. Ce n'est, non plus, une écriture de la migration, typologie qui construit une poétique de l'errance¹, du déracinement et du métissage culturel, racial ou linguistique.

Il faut rappeler un fait bien connu : la littérature hispanoaméricaine des années '50-'60, la littérature du *boom*, se développe dans deux directions majeures : le réalisme magique et le roman de la dictature. Même pendant son exil parisien, Gabriel García Márquez continue à promouvoir ces deux grandes directions, même dans ses textes de presse.

*[...] me di cuenta de que Europa era un continente viejo, en decadencia, mientras que América y en especial Latinoamérica era lo nuevo, la renovación, lo vivo.*²

Pour nous, la littérature et l'écriture journalistique de pendant le séjour parisien est une littérature du déracinement, d'un écrivain en exil. Il n'abandonne, pendant cette période, ni sa thématique, ni son style, ni sa langue de création. La création de Gabriel García Márquez demeure profondément hispanoaméricaine.

L'identité de sa terre – l'enraciné

En 1982, dans son discours de réception du Prix Nobel pour la littérature, Gabriel García Márquez rappelait, lamentait et dénonçait la solitude dans laquelle les européens avaient fait plonger les Amériques, depuis même les premiers moments de leur arrivée dans le Nouveau Monde.

¹ cf. Mardorossian, Carine, *From Literature of Exile to Migrant Literature in Modern Language Studies*, 32:2, 2002.

² *Exilio y regreso de Gabriel García Márquez* en www.vimeo.com

Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desafortunada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad. [...] Pero muchos dirigentes y pensadores europeos lo han creído, con el infantilismo de los abuelos que olvidaron las locuras fructíferas de su juventud, como si no fuera posible otro destino que vivir a merced de los dos grandes dueños del mundo. Este es, amigos, el tamaño de nuestra soledad.¹

Le discours Nobel verbalise une identité construite dans la terre des racines, vue de deux perspectives : la sienne tout d'abord, un *colombiano errante y nostálgico*. C'est l'identité de qui appartient à sa terre, de qui s'en revendique, de qui se sent partie intégrante d'un territoire où la dictature, l'oppression – interne ou des colonisateurs – sont une constante contre laquelle il se révolte, de qui sait que la mort ou l'exploitation sont des réalités de tous les jours, mais contre lesquelles on lutte. C'est encore l'identité que lui donne la nature luxuriante et généreuse, les croyances hallucinantes, la folie de l'or qui a été pour eux source de vie ou de perdition, que lui donnent encore quelques dirigeants prométhéens qui luttent pour la souveraineté de leurs peuples. Bref, c'est une identité – é qu'il vit, qui le fait vivre, une identité dont l'essence est la vie, la soif de vivre :

Sin embargo, frente a la opresión, el saqueo y el abandono, nuestra respuesta es la vida. Ni los diluvios ni las pestes, ni las hambrunas ni los cataclismos, ni siquiera las guerras eternas a través

¹ García Márquez, Gabriel, *La soledad de América Latina*, en ligne sur <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1982/marquez/25603-gabriel-garcia-marquez-nobel-lecture-spanish/>

de los siglos y los siglos han conseguido reducir la ventaja tenaz de la vida sobre la muerte.¹

Dans le même temps, le discours rend compte de la manière dont cette identité latine est perçue par les autres, par les Européens : une même réalité, mais dans une lecture ethno- et égo-centriques et dont le résultat est la solitude de qui est considéré exotique, donc inférieur.

La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios.²

Cette solitude a été, tour à tour, fruit amer de l'oubli, des intérêts économiques ou politiques, de l'ignorance, bref d'une sorte d'égo-centrisme qui avait poussé les Européens à percevoir et à appréhender les Latins selon une grille inadéquate, euro-centrique. Cet oubli des Européens avait été encore plus difficile à supporter que tout le monde intellectuel de l'Amérique a toujours revendiqué une source culturelle européenne à laquelle les créateurs ont rêvé ou bien fréquentée. Bref, l'Europe a toujours représenté pour les Latins un ailleurs-prochain dont ils ont voulu se faire découvrir.

La solitude³, une solitude faite d'isolement et d'oubli a été le fardeau centenaire porté par les Latins. La question de leur identité se posait alors dans une double perspective : la revendication de leur appartenance aux Amériques (trop souvent vues par les Européens seulement comme terres exotiques) et la permanente conscience de leur

¹ García Márquez, Gabriel, *La soledad de América Latina*, en ligne sur <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1982/marquez/25603-gabriel-garcia-marquez-nobel-lecture-spanish/>

² García Márquez, Gabriel, *La soledad de América Latina*, en ligne sur <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1982/marquez/25603-gabriel-garcia-marquez-nobel-lecture-spanish/>

³ Le discours de réception du Prix Nobel pour la littérature que García Márquez a prononcé en 1982 a comme titre *La soledad de América Latina*.

latinité culturelle européenne. Cette mixité faite des anciennes traditions des Amériques, avec leurs croyances préchrétiennes et la religion et la langue que leur avaient léguées les conquistadors a toujours placé los Latinos à la confluence de deux mondes et dans une permanente attente – parfois même un languissement – d’une Europe-mère lointaine.

L’identité parisienne, l’exotique

Paris est, pour Gabriel García Márquez, la ville qui lui fait apprendre de nouveau le sens de *l’autre* : c’est l’autre monde social et artistique, c’est l’autre culture, mais c’est aussi l’espace qui lui permet d’être pris pour un autre afin d’affirmer son identité :

Lo que más agradezco a esta ciudad, con la cual tengo tantos pleitos viejos y tantos amores todavía más viejos, es que me hubiera dadou na perspectiva nueva y resuelta de Latinoamérica.¹

La ville lumière est l’autre monde artistique, animé par la musique de Georges Brassens², l’autre monde social, où la liberté de l’amour exprimé dans la rue, par des gestes impudiques, frappe le colombien venu d’un monde conservateur. Paris est aussi berceau d’une autre culture, décadente³.

Encore, et peut-être le plus important, Paris est l’espace, parfois halluciné, où Gabriel García Márquez arrive à se découvrir dans un autre, presque une corporisation de son image dans un passant matinal. Dans

¹ García Márquez, Gabriel, *Notes de prensa*, Mondadori, Madrid, 1991, pp. 354.

² *En 1955, cuando era imposible vivir sin las canciones de Brassens, París era distinto.* (Georges Brassens <https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/paris-en-7-articulos-de-gabriel-garcia-marquez>)

³ *El existencialismo había quedado atrás, sepultado en las cuevas para turistas de Saint Germain-des-Pres, y lo único que quedaba de él era lo mejor que tenía: las ansias irreprimibles de vivir.* (Georges Brassens <https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/paris-en-7-articulos-de-gabriel-garcia-marquez>)

Desde París con amor l'écrivain colombien raconte une histoire vécue à l'aube d'un jour brumeux quand, dans le clair-obscur du brouillard matinal, après une nuit d'errance dans la ville, il se voit dans un passant qu'il croise et chez lequel il observe émerveillé son image : le *sans pays* pauvre, affamé, languissant pour sa terre :

Lo vi perfilarse en la niebla, por la misma acera y con el mismo ritmo que yo, y vi muy cerca su chaqueta escocesa de cuadros rojos y negros, y en el instante en que nos cruzamos en medio del puente vi su cabello alborotado, su bigote de turco, su semblante triste de hambres atrasadas y mal dormir, y vi sus ojos anegados de lágrimas. Se me heló el corazón, porque aquel hombre parecía ser yo mismo que ya venía de regreso.¹

Puis, on lui attribue une identité par confusion, il est l'exotique. C'est, en fait, un autre qu'il n'est pas, mais qu'il s'assume cette identité faussée. Il s'agit d'un épisode plein d'ironie amère, que Gabriel García Márquez raconte avec un fin humour : Un soir, lorsqu'il sortait d'un bar d'arabes du Boulevard Saint Michel, il est pris pour Algérien et arrêté par la police, avec d'autres Algériens qui s'y trouvaient. C'était à l'époque de la guerre algérienne et l'écrivain se voit dans la situation de passer la nuit dans le commissariat de police, avec un groupe de révolutionnaires algériens qui le regardaient avec méfiance :

De pronto, la policía bloqueaba la salida de un café o de uno de los bares de árabes del Boulevard Saint Michel y se llevaban a golpes a todo el que no tenía cara de cristiano. Uno de ellos, sin remedio, era yo. No valían explicaciones: no sólo la cara, sino también el acento con que hablábamos el francés, eran motivos de pérdida. [...] Mi situación era todavía más peligrosa, porque, si bien los policías me arrastraban porque me creían argelino, éstos desconfiaban de mí dentro de la jaula cuando se daban cuenta de

¹ García Márquez, Gabriel, *Desde París con amor*, en ligne sur <https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/paris-en-7-articulos-de-gabriel-garcia-marquez>

*que, a pesar de mi cara de vendedor de telas a domicilio, no entendía ni la jota de sus algarabias.*¹

Cet épisode met en action un triple mécanisme de l'identité et de l'altérité, se construisant par rapport à l'espace culturel. Dans un Paris des chrétiens à la peau blanche, le colombien est désigné comme non-européen, par son apparence physique. Son identité est donc *l'autre*. Ensuite, dans l'espace claustral du commissariat de police, dans la cellule où dominants sont les algériens, on lui attribue de nouveau l'identité de *l'autre*, parce qu'il ne partage pas avec eux la marque identitaire, la langue.

Conclusion

La construction identitaire n'est pas une démarche qui implique seulement le sujet de cette construction. Le contexte social, culturel, religieux etc., aussi bien que *les autres* sont les éléments incontournables de cette démarche. Autrement dit, l'identité se construit dans un certain espace, par rapport au territoire et aussi par rapport aux autres. Par conséquent, la construction de l'identité se fait simultanément par rapport à soi – l'image que García Márquez a de soi-même en tant que colombien, représentant des Amériques, mais aussi l'image qu'il avait de soi, avec les préjugés colombiens et qu'il arrive à changer, à Paris – et par rapport aux autres : les policiers français qui le prennent pour un algérien, les Algériens qui le prennent pour un français ou, de manière plus générale, les Européens qui le considèrent un exotique. Il y a donc une identité qu'il s'assume et que l'il perçoit de soi-même et, d'autre part, une identité que les autres lui attribuent.

¹ García Márquez, Gabriel, *Desde París con amor*, en ligne sur <https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/paris-en-7-articulos-de-gabriel-garcia-marquez>

Bibliographie

Cymerman, Claude, *La literatura hispanoamericana y el exilio* in Revista iberoamericana, Pitt Open Library Publishing, Vol. LIX, Núm. 164-165, Julio-Diciembre 1993, pp. 523-551

García Márquez, Gabriel, *Notes de prensa*, Mondadori, Madrid, 1991

García Márquez, Gabriel, *Desde París con amor*, en ligne sur <https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/paris-en-7-articulos-de-gabriel-garcia-marquez>

García Márquez, Gabriel, *Georges Brassens*, en ligne sur <https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/paris-en-7-articulos-de-gabriel-garcia-marquez>

Koller, Sylvie, *París – exilio en los escritos latinoamericanos* in *Actas del I Encuentro Franco-Aleman de Hispanistas*, Edicion de Gruyter, 1991

Mardorossian, Carine, *From Literature of Exile to Migrant Literature* in *Modern Language Studies*, 32:2, 2002

Vásquez, Juan Gabriel, *El arte de la distorsión*, Alfaguara, Madrid, 2009

**REPÈRES THÉORIQUES DANS L'ANALYSE DU THÉÂTRE
CONTEMPORAIN**

THEORETICAL ASPECTS OF THE MODERN THEATRE

ASPECTOS TEÓRICOS DEL TEATRO MODERNO

Viviana ROTARU¹

Résumé

La pratique théâtrale contemporaine recommence à accorder une place privilégiée aux textes dramatiques et à l'édition du théâtre, les dramaturges modernes bénéficiant de nos jours, d'une grande prise au public, qui devient de nouveau curieux envers leurs créations et leur style.

Bien que les réactions personnelles du lecteur soient importantes dans l'analyse d'un texte dramatique, le lecteur et le critique de théâtre doivent aussi tenir compte d'autres aspects que nous nous proposons à présenter dans notre approche. Pour qu'une pièce de théâtre soit bien comprise par le lecteur, celui-ci devrait se rapporter non seulement à l'analyse textuelle, mais aussi aux éléments spécifiques à sa représentation.

Le texte théâtral comprend des pistes à prendre en considération dans la pratique scénique, qui vont élucider les éléments centraux pour sa compréhension comme : l'espace et le temps, les détails qui caractérisent les personnages, le dialogue théâtral et ses composants linguistiques.

En utilisant de différentes ressources critiques et textuelles, nous nous proposons de présenter chacun de ces aspects, en essayant de les simplifier pour que les lecteurs aient une vue d'ensemble sur les concepts dramatiques les plus importants, ainsi facilitant la lecture et la compréhension du texte et du registre dramatique.

Mots-clés : dramaturgie, espace théâtral, action dramatique, temps théâtral, dialogue

Abstract

Contemporary theatrical practice is once again giving its honorable place to dramatic texts and theater publishing, with modern playwrights enjoying a strong

¹ viviana_cristea@yahoo.com, Université de Pitesti, Roumanie.

following among audiences, who are once again becoming curious about their creations and style.

Although the reader's reactions are important when analyzing a dramatic text, there are other aspects to be taken into account by both the reader and the theater critic, which we aim to present in our approach.

For a play to be properly understood by the reader, he or she should refer not only to the textual analysis, but also to the specific elements of its performance.

The theatrical text includes elements to be taken into consideration in stage practice, which will clear elements central to its understanding such as space and time, characterizing details, theatrical dialogue, and its linguistic components.

Using various critical and textual resources, we aim to present each of these aspects, trying to simplify them so that readers have an overview of the most important dramatic concepts, thus facilitating the reading and understanding of the text and the dramatic register.

Keywords: dramaturgy, theatrical space, dramatic action, theatrical time, dialogue.

Resumen

La práctica teatral contemporánea vuelve a dar protagonismo a los textos dramáticos y a la edición teatral, ya que los dramaturgos modernos gozan ahora de un gran atractivo para el público, que vuelve a sentir curiosidad por sus creaciones y su estilo.

Aunque las reacciones personales del lector son importantes en el análisis de un texto dramático, el lector y el crítico teatral también deben tener en cuenta otros aspectos que nos proponemos presentar en nuestro enfoque.

Para que el lector comprenda correctamente una obra teatral, debe remitirse no sólo al análisis textual, sino también a los elementos específicos de su representación.

El texto teatral incluye una serie de elementos a tener en cuenta en la representación, que dilucidarán los elementos centrales para su comprensión, como son: el espacio y el tiempo, los detalles que caracterizan a los personajes, el diálogo teatral y sus componentes lingüísticos.

Utilizando diversos recursos críticos y textuales, proponemos presentar cada uno de estos aspectos, intentando simplificarlos para que los lectores tengan una visión de conjunto de los conceptos dramáticos más importantes, facilitando así la lectura y comprensión del texto y del registro dramático.

Palabras clave: dramaturgia, espacio teatral, acción dramática, tiempo teatral, diálogo.

Définition et particularités du genre dramatique

Le registre dramatique est bien différent comparé aux autres textes épiques ou poétiques, étant écrit pour pouvoir être représenté sur la scène, sous la forme d'un échange de répliques entre les personnages. Il est divisé en actes ou tableaux, chaque acte comprenant plusieurs scènes, état toujours précédé par les indications scéniques ou didascalies qui vont aider les praticiens de théâtre dans la représentation scénique.

Pierre Larthomas dans son ouvrage critique *Le langage dramatique* donne une définition quasi poétique du texte dramatique en le présentant comme une « alliance de l'écrit et du dit qui fait de lui ce qu'il est, qui détermine sa nature »¹.

Si nous essayons de trouver une définition au langage dramatique, nous devons quand même prendre en considération tous les critères formels de celui-ci, ainsi arrivant à nos propres conclusions.

Anne Ubersfeld le considère un paradoxe, un mélange du texte et de l'art de la représentation, qui implique un travail collectif de la part de l'auteur et des praticiens de théâtre et une actualisation constante pour pouvoir être compris par le spectateur. Elle affirme que : « Le théâtre est un art paradoxal. On peut aller plus loin et y voir l'art même du paradoxe, à la fois production littéraire et représentation concrète : à la fois éternel (indéfiniment reproductible et renouvelable) et instantané (jamais reproductible comme identique à soi) »².

Si nous prenons en considération le style d'écriture de tout auteur dramatique nous arrivons à la conclusion que tout texte théâtral implique « un message troué »³ que le lecteur va être mis dans la situation de le remplir par rapport à sa propre imagination, exigeant « un travail constant d'actualisation de la part du destinataire ».⁴ Ainsi que, nous ne

¹ Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Editions Armand Collin, Paris, 1980, p. 21.

² Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Editions Belin, Paris, 1996, p. 11.

³ Idem, p. 30.

⁴ Eco, Umberto, *Lector in fibula*, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, 1985, p. 70.

devons pas le confondre avec la représentation scénique qui est plus concrète et plus complexe.

Si nous nous rapportons au genre théâtral moderne, nous pouvons observer la tendance à renoncer à la classification stricte entre tragédies et comédies, spécifique à l'époque classique, les auteurs dramatiques contemporains plaidant pour une écriture libre de toute contrainte stylistique, idée que Jean-Pierre Ryngaert débat dans son ouvrage sur le théâtre contemporain, faisant l'affirmation suivante : « Il existe donc, chez des auteurs d'aujourd'hui, une envie de rompre avec une certaine rigidité de la représentation traditionnelle. Cette mise en crise, quand elle commence par l'écriture, opère un dérèglement dans les conventions de la représentation. Elle fait le vide en s'attaquant au savoir-faire dramatique et inévitablement à la fable. »¹

Pour que cela n'arrive pas, quand il s'agit de l'écriture, l'auteur dramatique doit toutefois respecter la règle classique de trois unités pour donner un sens à la fable qui va être construite comme un échange verbal entre les personnages, qui se déploiera sur la scène sous les yeux du spectateur, qui doit être capable de comprendre l'histoire racontée.

L'écriture dramatique moderne imite la vie des gens et leurs actions habituelles, prenant sa source d'inspiration de la réalité immédiate. Le discours théâtral moderne suit l'exemple d'une conversation ordinaire, comprenant des éléments de force stylistiques comme « les bredouilllements, lapsus, tâtonnements, reformulations, phrases inachevées, hésitations ou répétitions et redoublements »², ces éléments d'oralité que Jean-Pierre Ryngaert considère importants pour le mimesis de la vie réelle, représentée sur la scène

En même temps, la mise en scène moderne fait les personnages accomplir des tâches diverses, mettant l'accent sur l'action, qui doit accompagner le discours, que Anne Ubersfeld définit comme : « un ensemble organisé de message dont le producteur est l'auteur de théâtre

¹ Ryngaert, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Editions Dunod, Paris, 1993, p. 5.

² Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse de théâtre*, 3^{ème} Edition, Editions Armand Colin, Paris, 2014, p. 40.

ou comme cet ensemble de signe et de stimuli (verbaux ou non verbaux qui sont produits par la représentation et dont le producteur est pluriel (auteur, metteur en scène praticiens divers, comédiens »¹

De son côté, l'action dramatique va développer et donner du sens ou discours étant une « suite d'événements montrés ou racontés sur une scène et qui permettent de passer de la situation A de départ à une situation B d'arrivée par toute une série de médiations. »²

Les événements racontés se suivent d'un ordre chronologique, dès l'exposition jusqu'au dénouement, étant divisés en journées ou tableaux, en actes et en scènes

Éléments clés de l'œuvre dramatique : dialogue et didascalies

L'œuvre dramatique représente une somme d'interactions entre les personnages par l'intermédiaire de la parole, créant l'effet de réel par rapport aux données extralinguistiques comme le cadre social des individus et un code de relations entre eux. Ainsi, la parole devient très importante pour les auteurs dramatiques modernes, étant toujours suivie par l'action, spécifique à la représentation théâtrale.

Mais, le genre dramatique n'est seulement caractérisé par le dialogue, mais aussi par le monologue, qui est utilisé fréquemment dans les créations modernes. Nous assistons de nos jours au retour du monologue sous toutes ses formes, observant la préférence des auteurs modernes pour l'alternance dialogues monologues, pour les monologues successifs et pour les longs monologues.

Quant au dialogue, les paroles de l'auteur sont assumé par les personnages, qui deviennent à leur tour des émetteurs, mais aussi des interlocuteurs, c'est-à-dire participants au dialogue.

La parole a un double statut, elle constitue un acte de langage donc un élément de l'action, mais, en même temps un instrument, car elle déclenche l'action, les auteurs dramatiques explorant dans leurs œuvres

¹ Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre 1*, Editions Belin, Paris, 1996, p. 186.

² Ubersfeld, Anne, *Les termes clés de l'analyse de théâtre*, Editions du Seuil, Paris, 1996, p. 14.

les oppositions entre les personnages et leurs discours, mais aussi entre la parole et les conditions d'énonciation.

L'auteur dramatique communique non seulement par l'intermédiaire de ses personnages, mais aussi directement par les didascalies ou les indications scéniques, qui sont « destinées au lecteur pour lui permettre de se représenter les choses, mais surtout au metteur en scène, au décorateur et aux acteurs pour que l'œuvre soit montée et jouée convenablement »¹.

Dans le théâtre moderne les didascalies peuvent parfois être prononcées, même si leur but principal était seulement de clarifier qui parlait à qui et pourquoi, en même temps décrivant le cadre de l'action, fait qui permet de formuler des hypothèses de la part de lecteur spectateur.

Comme tout texte dramatique est composé de deux éléments distincts, les indications scéniques et le discours, nous remarquons que le discours, un mélange de texte et de la représentation, peut se faire sous différentes formes d'échanges s'adressant à un récepteur muet, mais d'une importance capitale, le public, qui devient ainsi un interlocuteur indirect, la cible principale de toutes les informations qui surviennent de différents discours.

La communication se fait à deux niveaux, de la part de l'auteur qui dialogue d'une part avec le lecteur ou avec le spectateur et, de l'autre, avec les praticiens de théâtre, et, à un second niveau, où les émetteurs seront les personnages qui vont communiquer les uns avec les autres, leur message ayant un destinataire indirect, le public,

Le rapport au spectateur s'envisage déjà dans l'écriture moderne, ce qui a transformé les techniques scéniques et le jeu de l'auteur, la liberté du spectateur dans sa démarche de réception devenant primordial.

De l'autre côté, la représentation clarifie le texte, le spectateur pouvant remplir les trous textuels, par l'intermédiaire de la dimension visuelle de l'art théâtral.

¹ Larthomas, Pierre, *Technique du théâtre*, Editions Presses Universitaires de France, Paris, 1985, p. 18.

Manières de décodage d'un texte dramatique

Toutefois les premières informations que le lecteur utilise dans le décodage textuel sont celles liées au genre, au titre et à l'organisation textuelle (l'enchaînement textuel, les pauses, la ponctuation, les différents systèmes d'organisations, en tableaux, actes, scènes) et la présence des indications scéniques.

Si nous faisons référence au titre, celui-ci peut annoncer le sujet de la pièce, étant un premier repère pour le lecteur si la pièce porte le nom de son personnage principal comme dans le cas des tragédies classiques ou antiques, il peut être un adjectif de caractère qui annonce le trait dominant de personnalité de l'héros, comme dans le cas des comédies de Molière ou sa condition sociale.

Par contre, le titre peut déjouer les attentes du lecteur, comme dans le cas des auteurs de théâtre de l'absurde comme Ionesco, qui emploie des titres de manière satirique faisant appel à la dimension culturelle et politique de l'époque où vit le lecteur.

Les dramaturges contemporains préfèrent aussi employer des titres métaphoriques, qui attirent l'attention et l'intérêt du lecteur, en même temps appelant à son imagination.

Quant à la structure de l'œuvre, si nous faisons une comparaison entre le système de signes classique et celui moderne, nous pouvons affirmer que le premier divisait le texte en actes et scènes, et même en tableaux à partir du XVIII^e siècle, tandis que l'autre préfère emprunter des termes de l'art du cinéma comme les fragments, les segments, les mouvements, ou les morceaux et les journées.

Ces systèmes d'organisation modernes sont structurés par rapport au principe de la continuité ou par contre, de la discontinuité, que l'auteur choisit à employer dans son esthétique, étant destiné aux lecteurs qui vont organiser leur univers mental, étant ainsi capable de saisir l'action et son ordre temporel.

Le découpage en actes et scènes est important pour la vraisemblance de la représentation scénique, le spectateur doit trouver

dans le texte des éléments suffisants pour pouvoir imaginer une continuité quand le personnage sort de la scène, idée que le critique Jean-Pierre Ryngaert soutient dans son ouvrage critique en faisant l'affirmation suivante : « La vraisemblance décide aussi des liaisons entre les scènes, justifiées comme liaison de présence (sorties ou entrées), liaison de recherche (le personnage qui vient sur le théâtre cherche celui qui en sort), liaison par le bruit (le personnage est attiré par le bruit), liaison par le temps (quand il n'y a pas d'autre justification qu'une nécessité horaire) »¹

En plus le principe des unités de temps et de lieu doit aussi être respecté pour que la compréhension de la pièce soit complète, le lecteur devant payer attention aux marqueurs comme les vides et aux lacunes, au mode d'enchaînement des phrases, à l'enchaînement du récit, et aux choix narratifs de l'auteur.

Quant au matériel textuel, celui dramatique a une organisation typographique bien différente que les autres genres littéraires, premièrement car il est dialogué et présente des blancs qui doivent être remplis par le lecteur au fur et à mesure que la lecture avance, et deuxièmement car il comprend les didascalies ou les indications scéniques, qui contiennent les noms de personnages et autres informations sur le décor et sur le jeu des comédiens.

Formes d'échange du texte dramatique

A part le dialogue, le monologue, l'aparté et la tirade font leur présence dans le texte dramatique, indiquant parfois une inégalité des répliques dans le discours, et dans des cas particuliers le texte peut être construit comme un grand monologue, ou par contre par des monologues alternés.

En essayant de donner une définition à ces formes d'échange nous constatons que le monologue est une forme de discours théâtral qui

¹ Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse de théâtre*, 3^{ème} Edition, Editions Armand Colin, Paris, 2014, p. 34.

suppose l'absence d'un interlocuteur scénique, mais qui est destiné d'être toujours entendu par le public.

De l'autre côté, l'aparté désigne un énoncé ou une série d'énoncés produits par un personnage et destiné théoriquement à soi-même, mais aussi entendu par le public, qui devient un témoin aux frémissements internes du personnage.

La tirade représente une longue réplique de nature informative ou philosophique qui « contient un récit ou développe une thèse, le spectateur entendant non pas seulement l'effet des énoncés, mais aussi leurs sens, leur signification philosophique ou épique »¹

Ces formes d'échange sont destinées à créer de tension dramatique, d'induire de l'émotion au public, clarifiant en même temps l'action dramatique pour que le spectateur soit finalement capable de remplir les trous textuels.

En conclusion l'oeuvre dramatique comprend d'une part, le texte destiné à être prononcé par les personnages, et de l'autre, une sorte de méta-texte, c'est-à-dire un message à l'intérieur d'un autre message, qui dans ce cas, comprend les didascalies fournies par l'écrivain, parfois distinguées d'une certaine typographie.

Originellement, les didascalies étaient destinées aux comédiens, qui s'informaient ainsi de la manière à jouer le texte sur la scène. De nos jours, les didascalies ont évolué, devenant des indications scéniques classifiées en deux catégories : celles qui tiennent de la conduite du récit et que le lecteur s'appuie pour pouvoir comprendre et imaginer l'action et les personnages, et celles strictement scéniques qui sont aussi utiles au metteur en scène et aux comédiens dans la représentation.

Ce dernier type d'indications scéniques peut être absent de la pièce, car l'auteur veut laisser champ libre à l'imagination du lecteur, en décidant à n'offrir aucune piste supplémentaire que celles trouvées dans le dialogue des personnages. Il souligne ainsi l'importance donnée aux

¹ Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre III Le dialogue de théâtre*, Editions Belin, Paris, 1996, page 49

paroles et crée une sorte d'ambiguïté, qui permet plusieurs interprétations de l'action présentée.

De l'autre côté, quand même, le dramaturge peut accorder une place importante aux didascalies qui tiennent de la représentation, considérant que celle-ci peut être construite seulement après une interprétation bien définie par le cadre où l'action va être jouée.

Dans le théâtre moderne on observe une tendance à abolir cette différence entre le dialogue théâtral et les indications scéniques, les dernières devenant une partie du texte attribué au personnage, des descriptions objectives ou subjectives y pouvant être trouvées.

Soit moderne ou classique, toute oeuvre de théâtre est écrite dans la manière où elle peut être parlée ou dialoguée, ayant un certain rythme qui tient à l'oralité, à la musicalité du texte donné par les pauses, les silences, les lacunes dans le discours d'un certain personnage, l'emploi des adjectifs et des métaphores, les répliques brèves, le texte troué et les dialectes ou l'argot employé.

Une autre particularité du texte dramatique moderne est le manque de la ponctuation, les auteurs de nos jours se limitant à l'usage des points d'interrogation et d'exclamation. Ainsi, les comédiens peuvent donner des interprétations tout à fait originelles, en renouvelant le texte avec chaque représentation scénique. Ils vont s'aider dans le jeu d'une ponctuation orale offerte par le timbre de leur voix, de leurs propres rythmes qui vont offrir une continuité à l'action dramatique.

L'action dramatique

L'action dramatique représente la somme des actions et des événements destinés à être joués sur la scène, supposant à la fois le récit destiné à être joué et les indications pour sa représentation scénique.

Ce récit peut être énoncé d'une manière neutre, employant le passé (plus-que-parfait, passé simple, imparfait), qui marque une distinction nette entre la situation établie et les événements suivants, en même temps évitant tout effet de style et organisant l'action d'un ordre chronologique. Mais, l'action développée dans la représentation scénique

rarement correspond à l'ordre de l'action proposée par le texte à cause de la durée et le temps qui les séparent et du contexte socio-historique où le lecteur se trouve.

Cette neutralité se trouve plus difficile à maintenir, car dans la perception du récit dramatique va intervenir toujours la subjectivité du lecteur, qui a la tendance d'interpréter le texte de sa propre manière, ajoutant ainsi ses sentiments au progrès de l'action et qui finit par raconter le récit de son point de vue.

Cette opposition objectivité subjectivité crée la tension dramatique que tout dramaturge s'appuie, entre la lecture du texte et les choix nécessaires pour son décodage, qui finalement fait la compréhension globale possible.

Cette tension dramatique est principalement générée par l'intrigue de la pièce, qui doit être construite de manière à « capter l'intérêt du spectateur et le conserver jusqu'au dénouement »¹. L'intrigue aide à la construction de la pièce car elle implique des conflits ou des obstacles que les personnages doivent surpasser pour arriver au dénouement.

Nous repérons l'intrigue en examinant comment les personnages sortent des situations conflictuelles, éveillant la curiosité, ou « engendrant des effets attendus : la curiosité, l'inquiétude, l'attente, la suspension d'esprit qui culmine au nœud et se résout au dénouement »² donnant au spectateur une confiance dans son acte de décodage de l'action, ou, par contre, le porter dans un état de surprise.

A part l'intrigue, dans le décodage de l'action nous considérons aussi importants l'espace et le temps, deux catégories abstraites très importantes dans la représentation, qui donnent le rythme de la pièce et la structure de point de vue esthétique, organisant le récit dramatique par rapport aux principes classiques de l'unité et de la vraisemblance.

Ainsi que, l'organisation du récit peut se faire chronologiquement par des procédés d'enchaînement, le temps de l'histoire étant un temps

¹ Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse de théâtre*, 3^{ème} Edition, Editions Armand Colin, Paris, 2014, p. 52.

² Idem, p. 54.

fictionnel, une métaphore qui va être interprétée ou décodée par le spectateur d'un côté, et par les comédiens, de l'autre.

La particularité de genre dramatique est représentée par le fait que l'auteur écrit un texte avec l'unique but de pouvoir être représenté sur la scène, donc ici intervient le temps de la représentation, un temps réel, avec son propre rythme, ancré dans la réalité quotidienne et basé soit sur le principe de la continuité ou par contre, de la discontinuité, par les ellipses ou les retours en arrière.

L'espace dramatique

Quant à l'analyse des structures spatiales, celles-ci représentent des indications précises concernant l'espace pour que le jeu puisse se dérouler sur la scène. Le laconisme des indications spatiales, caractéristique aux classiques, est remplacé par une prédilection pour une esthétique de l'espace plus précise et détaillée chez les dramaturges contemporains, qui considèrent que le langage facilite une relation à l'espace, tandis que, l'action lui donne de sens.

Les marques spatiales révèlent aussi des tensions, dynamisent l'action et révèlent les enjeux des personnages, pouvant être considérées des métaphores qui donnent de l'originalité à l'œuvre. Elles sont représentées par les adverbes de lieu, les verbes de mouvement, par un lexique de l'espace qui crée des images par l'intermédiaire des figures de style comme les métaphores, les épithètes, les comparaisons.

Nous pouvons trouver des indications spatiales dans les didascalies, mais aussi dans le dialogue des personnages où les récurrences des termes, la complexité des métaphores et les origines des répliques dévoilent des réseaux de sens qui nous font avancer la compréhension textuelle.

Le temps théâtral

Le temps intervient aussi dans la compréhension textuelle à plusieurs niveaux. Il établit une chronologie au niveau du récit, contribue au déroulement des événements, à leur succession, à leur développement.

A ce niveau, le temps s'inscrit dans une durée réelle, celle de l'histoire, celle qu'on peut mesurer par rapport à notre présent.

Au second niveau, le temps offre une dimension métaphorique aux événements car il peut exister un temps propre à chaque personnage qui dévoile leurs préoccupations et leur subjectivité à l'égard de l'action théâtrale. Celui-ci structure l'œuvre, en lui donnant de sens et créant l'état d'attente au niveau du lecteur.

Un troisième niveau temporel s'impose dans la représentation où les marques sont plus diluées que dans le texte mais assez suffisantes pour donner un rythme au spectacle, en justifiant d'une manière cohérente les espaces entre les actes et les vides au niveau de l'action.

Le théâtre contemporain préfère employer un grand nombre d'ellipses, en renvoyant au spectateur ou au lecteur la tâche de faire occuper mentalement ce temps, ainsi préparant le terrain de l'imagination.

Le personnage : sujet et objet de l'action

Les sujets du dialogue sont aussi importants pouvant être repérés par le lecteur ou par le spectateur à condition que celui-ci aille une connaissance globale de la pièce pour pouvoir aussi séparer les contenus et découvrir les relations établis sur la scène.

Les règles conversationnelles élémentaires doivent aussi être respectées, pour que le dialogue soit efficace, l'auteur dramatique respectant le code social imposé par la réalité historique de son temps et le code relationnel entre les personnages. Leurs discours se fondent sur un implicite dont l'auteur tire des conséquences qu'il fait partager au lecteur.

Le personnage peut assumer de rôles différents d'une réplique à l'autre. Si nous procédons à la caractérisation des personnages, un repère important sera la dynamique des échanges conversationnelles et la position occupée par rapport aux autres personnages et à la réalité socio-historique.

Au niveau de la représentation le comédien doit construire le personnage, c'est-à-dire entrer dans sa peau en lui prêtant son corps, ses traits psychiques et sa voix, l'effet d'imitation étant inévitable. De son côté, l'auteur, par l'intermédiaire de ses personnages, pense à son propre rôle et le récepteur, le public, s'appuie sur le personnage pour entrer dans la fiction.

Conclusions

En conclusion, le personnage devient de plus en plus important, se construisant progressivement dans notre esprit par rapport à ce qui est repérable dans le texte. Les auteurs de théâtre contemporain préfèrent les personnages ouverts, inachevée, mais qui se dévoilent sur la scène, par l'intermédiaire d'un acteur en cher et en os : « Nous parlons aujourd'hui de personnages de plus en plus ouverts, laissant des zones d'ombre dans leur construction, incomplets de point de vue de la fiction, alternativement incarnés et mis à distance par l'acteur »¹.

Pour la meilleure interprétation possible de son personnage, le comédien doit tenir compte de plusieurs aspects : les indications scéniques concernant les personnages comme par exemple leurs noms qui puissent être chargés de connotations, le discours qu'ils prononcent les uns sur les autres et qui constitue la première trace d'identité, leur propre caractérisation, leurs actions accomplies ou celles qu'ils disent vouloir accomplir à l'intérieur du récit, le contexte global de la pièce, les oppositions et les ressemblances repérées à l'intérieur du système des personnages.

Il est en même temps sujet du discours et de l'action et objet du discours, les échanges avec les autres personnages en lui conférant une grande complexité. Son individualité ressort de l'étude détaillée de ses actions qui sont son moteur principal.

Enfin, nous concluons que l'analyse d'une pièce de théâtre doit se baser sur les éléments constitutifs que nous y avons présentés et que le

¹ Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse de théâtre*, 3^{ème} Edition, Editions Armand Colin, Paris, 2014, p. 110.

lecteur doit découvrir par sa propre interprétation, en développant ses propres hypothèses et s'exposant ainsi, lui-même, au texte dramatique.

Bibliographie

- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, 1985
Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Editions Armand Collin, Paris, 1980
Larthomas, Pierre, *Technique du théâtre*, Editions Presses Universitaires de France, Paris, 1985
Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse de théâtre*, 3^{ème} Edition, Editions Armand Colin, Paris, 2014
Ryngaert, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Editions Dunod, Paris, 1993, page
Ubersfeld, Anne, *Les termes clés de l'analyse de théâtre*, Editions du Seuil, Paris, 1996
Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Editions Belin, Paris, 1996
Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre III Le dialogue de théâtre*, Editions Belin, Paris, 1996

**L'IRONIE OU L'ART DE LA DÉSEPTION DE L'ESPACE
PUBLIC : LE CAS DE RACHID MIMOUNI**

**THE IRONY OR THE ART OF THE DESERTION OF PUBLIC
SPACE : CASE OF RACHID MIMOUNI**

**LA IRONÍA O EL ARTE DE LA DESERCIÓN DEL ESPACIO
PÚBLICO : EL CASO DE RACHID MIMOUNI**

Mohammed Rida ZGANI¹

Résumé

La ceinture de l'Ogresse est une œuvre qui concentre la vision politique et esthétique de Rachid Mimouni. L'auteur y exprime, sur le mode ironique, un réquisitoire cinglant contre toutes les formes d'autorités qui ont condamné l'Algérie à végéter dans les ténèbres d'un système politique moyenâgeux insensible aux changements qui ont affecté le monde depuis les siècles des Lumières. Ainsi la révolte dans l'univers de Mimouni ne devient possible que par la désertion de l'espace public, condamnant l'artiste à une solitude morale et esthétique. Le présent article tente de montrer comment l'auteur déconstruit, par le moyen d'une ironie dialectique, le mythe révolutionnaire qui a accompagné la lutte algérienne pour l'indépendance en montrant qu'il y a eu rapt des idéaux révolutionnaires au profit d'une nomenclatura qui dirige, par la répression, le pays.

Mots-clefs : Ceinture de l'Ogresse, Rachid Mimouni, Algérie, Lumières, esthétique.

Abstract

La ceinture de l'Ogresse is a work that concentrates the political and aesthetic vision of Rachid Mimouni. The author expresses there, in an ironic mode, a scathing indictment against all the forms of authorities which have condemned Algeria to vegetate in the darkness of a medieval political system insensitive to the changes which have affected the world since the centuries of the Lights. This the revolt in the universe

¹ zgani.reda@gmail.com, Université Chouaïb Doukkali, Maroc. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines - El Jadida.

of Mimouni becomes possible only by the desertion of the public space, condemning the artist to a moral and aesthetic solitude. This article attempts to show how the author deconstructs, by means of dialectical irony, the revolutionary myth that accompanied the Algerian struggle for independence by showing that there was a kidnapping of revolutionary ideals in favor of a nomenklatura which directs the country through repression.

Keywords : *La ceinture de l'Ogresse*, Rachid Mimouni, Algeria, Enlightenment, aesthetics.

Resumen

La ceinture de l'Ogresse es una obra que concentra la visión política y estética de Rachid Mimouni. El autor expresa irónicamente una mordaz acusación contra todo tipo de autoridades que han condenado a Argelia a vegetar en la oscuridad de un sistema político medieval insensible a los cambios que han afectado al mundo desde los siglos de la Ilustración. Así, la rebelión en el universo de Mimouni sólo es posible por la deserción del espacio público, condenando al artista a la soledad moral y estética. Este artículo intenta mostrar cómo el autor deconstruye, a través de la ironía dialéctica, el mito revolucionario que acompañó la lucha por la independencia de Argelia al mostrar que hubo un desvío de los ideales revolucionarios a favor de una nomenklatura que gobierna el país a través de la represión.

Palabras clave: *Cinturón de la Ogresse*, Rachid Mimouni, Argelia, Ilustración, estética.

Le présent article se propose d'analyser le problème esthétique de l'ironie, non dans le sens où l'entend la rhétorique qui voit en lui ce procédé qui consiste à dire le contraire de ce que l'on veut faire entendre, mais celui qui vit le jour avec la conscience romantique à partir de Schlegel. Il s'agit de révéler, à travers l'ironie, les relativités, les ambiguïtés et les contradictions, bref le chaos du monde.

Une telle conception de l'ironie a vu le jour en Allemagne à la suite d'une grande industrialisation qui a vécu la montée en puissance de la bourgeoisie et l'entrée en plain-pied de l'Allemagne dans la modernité. Notre hypothèse de lecture de *La ceinture de l'Ogresse*¹ de Rachid

¹ Cette œuvre représentera désormais la clé de voûte de notre article. C'est dire qu'à chaque fois que nous aurons l'occasion d'y revenir, nous nous contenterons simplement

Mimouni part du fait que l'Algérie d'après la guerre de libération a vécu les mêmes conditions que l'Allemagne de Schlegel. Le régime algérien, et après l'avènement de Boumediene, a fait basculer l'Algérie dans la modernité, en instaurant un régime dictatorial qui opta pour une industrialisation forcée de l'Algérie. Ce qui généra un certain chaos au sein de ce pays. *Le Gardien*, nouvelle du recueil de Rachid Mimouni, permet au personnage central, grâce à une vision esthétique, de mettre à nu les contradictions de la société algérienne, en révélant des situations cocasses qui confinent au tragique historique. La confrontation entre le regard artiste du gardien et les réalités historiques permet de pointer du doigt la dimension chaotique d'une politique qui fait du grotesque un art de gouvernement.

Le Gardien est une nouvelle qui brosse l'histoire d'un jardinier qui, dans sa volonté d'entretenir un jardin public dont il est le gardien, obtient de son directeur l'autorisation de le réserver uniquement aux admirateurs de la nature et aux amoureux. Il n'en reste pas moins que son projet va être contré par un inconnu qui va tenter de défigurer la statue d'Aphrodite située dans son jardin comme pour mettre fin à son projet esthétique. Le gardien du parc nettoie la statue, mais l'inconnu recommence son crime. Comme ce jardinier tenait tant à sa statue de l'Aphrodite noire, il a fini par cesser toutes ses activités pour se transformer en son garde du corps.

Nous verrons comment est-ce que cette situation sera diversement perçue par le directeur du Parc, figure de l'autorité algérienne qui participe à l'oppression exercée par le pouvoir étatique, et par le gardien-jardinier, figure de l'esthète qui résiste à cette oppression et qui préfère se rebeller en se transformant en une sentinelle en vue de protéger son œuvre d'art (la statue d'Aphrodite).

Disons que la vision de l'auteur, son imaginaire et les techniques de son écriture ne peuvent être saisis sans la présence à l'esprit du lecteur de la dimension engagée qui sous-tend la nouvelle en question. Rachid

de mentionner le numéro de la page (entre parenthèse à côté de la citation), tiré de l'édition suivante : Rachid Mimouni, *La ceinture de l'Ogresse*, Stock, 1999.

Mimouni nous esquisse un personnage qui prend naturellement ses distances avec le monde de la politique et celui de la rhétorique sociale et qui se cantonne dans son monde intime :

Je ne comprends rien à ce qui m'arrive. Est-ce que quelqu'un chercherait à me nuire ? Je ne me connais pourtant aucun ennemi. Si je limite mes rapports avec mes voisins d'immeuble, c'est parce que je suis naturellement réservé, et, connaissant la familiarité proverbiale de mes compatriotes, je ne tiens pas à voir mon intimité troublée par des sans-gêne. » (p.28)

L'ironie prend ici la dimension d'un retrait et d'une prise de distance avec le réel de manière à le discréditer. Le jardinier s'interroge naïvement sur l'absurdité de sa condition face à une société qui cherche à lui causer des ennuis même quand il s'en éloigne. Il est à l'image du promeneur solitaire de Rousseau qui n'a besoin que de lui-même pour être heureux, « seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que [lui-même]¹ ». C'est un « gardien de parc » qui « ne cherche à aucun moment à provoquer des remous politiques » (Ibid.). C'est un connaisseur de la botanique. Son père, ancien gardien du même parc dont il devient le successeur, lui a enseigné « le nom de chaque variété d'arbre et de fleur ainsi que sa provenance » (Ibid.). Cette connaissance des plantes et de la nature lui a permis à la fois de nourrir une appréciation esthétique du monde et de cultiver son intériorité. Et c'est cette intériorité même, ou ce qu'il appelle « [son] intimité », qui lui sert de refuge pour fuir la mondanité. En plus de l'art de la botanique, son père lui a enseigné l'art de la sculpture en lui faisant « découvrir les charmes de l'Aphrodite noire » (Ibid.), cette statue qui, de par sa beauté et le grand passé qu'elle conserve, réenchante son jardin. C'est donc une statue dont il tombe amoureux et dont il devient le gardien.

En tant que posture adoptée par l'auteur, l'ironie naît de l'opposition entre les préoccupations du gardien et celles qui justifient les

¹ Rousseau, Jean-Jacques *Les rêveries du promeneur solitaire*, Les classiques de poche, Paris, 2001, p. 10.

comportements d'une figure en laquelle se concentrent tous les défauts du régime politique algérien. Il s'agit du directeur du parc. Le regard esthète du premier amplifie, jusqu'à la caricature, les défauts du second. Le directeur du parc, homme d'affaire, et au lieu de s'occuper de la maintenance du jardin public dont il est responsable et les problèmes qui mettent en péril sa verdure, ne cesse de réfléchir à ériger son projet personnel qui est celui d'introduire « des bananes dans le désert » (p.30). Mimouni pointe du doigt le caractère grotesque de ce projet, car la culture du bananier nécessite beaucoup d'eau. L'auteur présente ce directeur à l'image d'un technocrate chez qui la quantité prime sur la qualité. Car, au lieu de veiller sur la bonne maintenance du jardin dont il est le directeur, il préfère plutôt investir son capital dans un « hectare de sable » en vue de faire « faire beaucoup et moins cher¹ » comme dit Giono.

Conscient du problème de la pénurie d'eau qui menace le jardin, le directeur n'en éprouve aucune crainte : « Tu as pu constater que chaque matin, devant chaque source, s'étire une interminable queue de porteurs de seaux. L'apparition d'un camion-citerne provoquerait une émeute. Je ne veux pas de ça » (p.28), avance le directeur du parc au gardien. Au souci de préserver le jardin, le directeur préfère cacher le dysfonctionnement d'un régime politique incapable de subvenir aux besoins élémentaires de la population. Le souci sécuritaire prime sur le bien-être. En effet, Rachid Mimouni mobilise l'art de la nouvelle pour mettre le doigt sur des problématiques d'ordre social et politique qui se dédoublent en d'autres d'ordre esthétique. D'un côté, il expose la mauvaise gestion du problème de la pénurie d'eau dont souffre l'Algérie des années quatre-vingts et par là même il met le doigt sur la situation précaire du citoyen algérien qui sombre dans des problèmes de pauvreté et d'alcoolisme : « Mais si nos concitoyens, continua-t-il, ne peuvent boire à satiété, pas même les ivrognes vu le prix de la bière, ils semblent en revanche atteints d'une effarante boulimie » (p.30). Aussi, Mimouni brosse le paysage d'une société qui souffre de la saleté des rues et du

¹ Jean Giono, *Les vraies richesses*, Grasset, Paris, 2002.

manque d'hygiène : « On peut en juger par les montagnes de détritiques qui encombrant les trottoirs. Ce que voyant, le maire, qui n'est pas un idiot, a reconverti tous les camions citernes en camions à ordures. [avance le directeur du parc] » (Ibid.) Par un tel témoignage, l'auteur exprime sur le mode ironique un réquisitoire cinglant contre toutes les formes d'autorités qui ont condamné l'Algérie à végéter dans les ténèbres d'un système politique moyenâgeux insensible aux changements qui ont affecté le monde depuis les siècles des Lumières, à entendre comme la volonté de faire le bonheur de l'homme ici et maintenant.

D'un autre côté, le dialogue entretenu entre le directeur et le jardinier signale un problème relatif à l'appréciation des œuvres d'art. Mimouni nous présente le directeur du parc comme une figure qui témoigne d'une insensibilité à l'égard des réalités esthétiques. Sa vision du monde est motivée uniquement par les finalités politiques et financières. Le directeur y prend la figure métaphorique de toutes les autorités oppressantes qui refusent l'épanouissement de l'individu par les vertus de l'art. En témoigne le point de vue du directeur du parc qui ne voit en les jardiniers de la ville que des coloristes dont l'unique tâche est de teindre à la chaux les troncs d'arbre :

Ce que voyant, moi qui le suis encore moins, j'ai reconverti tous mes jardiniers en peintres. Armés de pinceaux, ils sont désormais chargés de teindre en blanc tous les troncs de tous les arbres de la ville. Ça fait pimpant. Le maire est ravi. Veux-tu que j'envoie une escouade de ces blanchisseurs dans ton parc ? (p.28)

Dans une Algérie qui se revendique socialiste, l'art doit servir un projet social, sinon il est hérésie. C'est pour cela que, pour remédier au problème de la pénurie d'eau, le directeur du parc se contente de transformer les jardiniers en des peintres dont l'unique tâche est de teindre les troncs d'arbres. Il préfère ainsi la beauté artificielle à la beauté naturelle, d'autant plus que son souci ultime est de nature sécuritaire : « Je ne veux pas de conflit avec la masse laborieuse » (Ibid), avance le directeur au jardinier. L'artiste devient un simple instrument dont se servent les autorités pour feindre la résolution des problèmes sociaux et

politiques. Et il en est d'un jardinier comme d'un peintre du moment qu'ils sont tous les deux réductibles à leurs forces de travail, autrement dit à de simples ouvriers capables de remplir n'importe quelle fonction. Cela veut dire qu'il n'y a nulle possibilité de se distinguer dans une réalité marquée par de telles pratiques politiques. L'espace public devient tellement restreint que l'artiste ne trouve plus de lieu où exprimer sa singularité, ce qui donne lieu à une société massifiée. Et si l'auteur mobilise l'art de la nouvelle, c'est parce qu'il y voit l'un des rares espaces qui lui reste pour exprimer l'essentiel de son intériorité.

Notons que l'écriture de Rachid Mimouni est celle de l'engagement. Il est hanté par l'histoire de son pays. Cette nouvelle exprime l'expérience de sa rupture avec l'Algérie et non celle de la réconciliation avec celle-ci. Il y analyse le basculement de l'Algérie dans la modernité sans pour autant que les structures politiques ne suivent le mouvement. Cela explique ce décalage quichottesque entre une jeunesse qui a été à l'école française et un régime qui ne peut répondre à ses aspirations. De là le rôle de l'écrivain engagé qui se retrouve sommé par les conditions historiques à prendre en charge les revendications du peuple. Ainsi Rachid Mimouni devient le double de ce Jardinier, personnage principal, qui exprime l'image de l'artiste engagé qui résiste à toutes les formes de l'oppression pour protéger son œuvre d'art qui prend la forme du « jardin ». Puisque, même quand ses « voisins d'immeuble réveillés se hâtaient de remplir tout ustensile creux, [le jardinier] dévalai[t] les escaliers en courant et [se] précipitai[t] vers le parc pour arroser [ses] arbres rarissimes et [ses] fleurs qui commençaient à se faner. » (p.29) Le jardinier préfère maintenir la verdure de son jardin pendant que tout le monde cherche à réserver de l'eau pour calmer sa soif. C'est en ce sens qu'il « *crée plus haut que lui-même*¹ » comme dit Nietzsche, autrement dit, c'est de cette manière qu'il transmue ses besoins instinctuels en une perception esthétique du monde. Cette perception lui permet effectivement de s'élever à l'image de l'albatros au-dessus de la société dans laquelle il vit, et qu'il considère comme

¹ Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Librairie française, Paris, 1983, p. 24.

encline au principe de travail, comme il nous l'atteste lui-même : « jamais ces gens au temps précieux n'eurent le moindre regard pour mes rosiers épanouis ou le charmant Cupidon qui espérait leur admiration. » (p.29) L'auteur laisse ainsi percevoir une société dont les membres sont pliés principe de réalité qui réduit chez eux la sensation du plaisir, qui naît de la contemplation. Il s'agit selon Marcuse, d'une surrépression instinctuelle :

Il y a ainsi dans le passage de l'état naturel à l'état de civilisation une inversion qui apparaît entre le principe de plaisir et le principe de réalité (...) Le plaisir est reporté et dévié dans des formes sociales. Cette déviation peut se traduire en sublimation des pulsions instinctuelles et érotiques. En un mot, le progrès se montre relatif à la canalisation de l'énergie érotique primitive au nom d'exigences collectives.¹

Rachid Mimouni nous met face à un citoyen algérien soumis à la répression instinctuelle qui prend la figure de la dépréciation de la libido, puisque « [ses] concitoyens vivent leur sexualité comme un péché ». (p.29) L'auteur plaint la condition d'une société algérienne assujettie aux exigences du principe de réalité qui somme les individus de réprimer leurs plaisirs, considérant ceux-ci tantôt « inutiles » tantôt « immoraux ». Et si plaisir il leur reste, c'est celui qui ne dépasse pas les considérations alimentaires qui sont selon Freud en rapport avec le principe de réalité : « Les habitants de cette ville ne se préoccupent que de leur ventre. On ne voit fleurir que les fast-foods et les pâtisseries. Pour le prix d'une rose à contempler ils préféreront alourdir leur estomac d'une tarte. » (Ibid) Rachid Mimouni nous brosse, sur le mode métaphorique, une société où les habitants se focalisent sur la satisfaction des besoins élémentaires et n'éprouvent aucune volonté de surmonter leur aliénation, à la différence de ce jardinier-artiste qui a choisi de se détourner de la prose du monde pour le simple plaisir de façonner son jardin à son image, le réservant ainsi aux amoureux et aux esthètes.

¹ Herbert Marcuse, *Héros et civilisation*, Édition de minuit, Paris, 1963, p. 42

Ce jardiner se veut le créateur d'un jardin à l'image d'une société où les gens seront libres et ne subiront le poids d'aucune contrainte sociale ou d'une exigence morale. Le monde que le jardinier nous propose est régi par l'unique loi de l'amour. Car il pense « que les gens qui s'aiment possèdent une prescience qui les aide à déceler les lieux accueillants. (...) [son] parc se mit à bruire de baisers furtifs, de rires, de serments murmurés, de promesses attendries. » (p.30) Le monde dont rêve le jardinier est entièrement dédié au principe de plaisir¹. Ce monde nous rappelle quelque part le monde de Jean Giraudoux. Car, de la même manière que Suzanne jouit des plaisirs esthétiques et sensuels sur son île déserte du Pacifique², les visiteurs du jardin de Rachid Mimouni « s'enivr[ent] de tendresse et d'odeur de jasmin, se pench[ent] sur les œillets épanouis, [et] caress[ent] du regard la déesse qui, du haut de son socle, semblait veiller sur leur concorde.» (p.28) L'auteur nous invite à une réalité où la sensualité prime sur la rationalité qui caractérise les systèmes politiques modernes. Le jardin de Rachid Mimouni représente cette vie rêvée qui contrecarre les exigences des sociétés dite modernes. Est-ce à dire que l'auteur, tout engagé qu'il est, envisage la réalisation d'une société mue par l'impératif esthétique ?

Tout compte fait, cette réalité utopique s'annihile sitôt que le directeur accuse le jardinier d'avoir transformé le jardin en un lieu de dépravation et d'idolâtrie : « Il ne faut pas oublier que notre religion interdit l'idolâtrie. [avance le directeur du parc] Elle affirme qu'il n'y a de Dieu que Dieu, et ta déesse païenne chutera du haut de son piédestal. » (p.29) C'est là où l'appareil de l'État se sert de l'un de ses instruments les plus sournois, laisse entendre Rachid Mimouni, à savoir le discours religieux. Ce dernier sert à contrôler et à culpabiliser (surveiller et punir comme dit Foucault), mais aussi à réduire l'écart entre la vie publique et la vie privée des individus. La disparition des frontières entre la vie privée, centrée sur l'adéquation de l'individu avec lui-même, et la vie publique, focalisée sur l'action politique, est la marque de fabrique des

¹ Freud, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Édition Payot et rivages, Paris, 2010.

² Giroudoux, Jean, *Suzanne et le pacifique*, Grasset, Paris, 1967.

sociétés totalitaire selon Hannah Arendt. Le discours religieux sert ainsi à fabriquer l'imaginaire collectif, sous-entend l'auteur, et permet aux autorités algériennes par là même de brider le champ de la créativité intellectuelle et/ou artistique.

L'auteur s'appuie sur l'art de la nouvelle pour nous renseigner sur la situation de l'artiste dans un Etat totalitaire qui prend la figure oppressive d'une bureaucratie outrancière qui rappelle celle du Procès de Kafka¹. En témoigne ce jardinier qui ne va pas échapper aux oppressions sournoises des autorités algériennes qui vont s'attaquer à son jardin, et précisément à la statue d'Aphrodite dont il est amoureux, puisque « un matin, en entrant dans [son] parc, [il] eu[t] la plus désagréable surprise de [sa] carrière. La tête d'Aphrodite était badigeonnée de peinture blanche. Quelle horreur ! Son masque laqué la rendait repoussante de laideur. » (p. 30) Comme le jardinier devient une figure redoutable aux yeux des autorités, celles-ci vont chercher à limiter son activité artistique en défigurant son œuvre d'art. Ainsi ils se servent d'un inconnu pour couvrir sa statue d'Aphrodite d'une substance salissante comme pour avorter son projet esthétique. Le jardinier y résiste et nettoie la statue, mais l'inconnu n'hésite pas à recommencer son crime, car il paraît que le jardin devient un espace qui accueille une élite qui échappe aux restrictions des autorités, et qui pourrait donc mettre en danger l'ordre établi. En atteste le directeur du parc qui, au lieu de solliciter l'attention des autorités à propos de ce problème, déconseille au jardinier le recours à la police. Car il lui dit que :

Les policiers te renverraient à ta verdure. Ils ont trop à faire avec les victimes de chair pour se consacrer à celles de marbre. Tu sais bien que nos intolérants bigots ne cessent pas d'agresser les femmes dans les rues, prétextant leurs tenues osées. Quelle serait leur réaction s'ils s'apercevaient que ton Aphrodite n'a aucune tenue ? Même de marbre, ses charmes, impudiquement exposés, provoqueraient leur fureur. Non, crois-moi, son cas est indéfendable. (p. 30)

¹ Kafka, Franz, *Le Procès*, Gallimard, Paris, 1987.

Mimouni stigmatise la montée en puissance du Front du Salut Public qui fit basculer l'Algérie dans des violences sans commune mesure. Une telle réaction de la part du directeur du jardin nous renseigne sur la place qu'occupait l'art et les artistes au sein de la société algérienne des années quatre-vingt. L'auteur y montre qu'il n'y a nulle possibilité de liberté dans une société marquée par la répression et les pratiques politiques totalitaires.

Sauf que Mimouni nous présente le jardinier à l'image de l'artiste qui lutte pour ses principes tout en résistant au totalitarisme de l'État. Pour lui, il n'y a de vie que par l'art et dans l'art. Ainsi il se transforme en sentinelle pour protéger sa statue d'Aphrodite et « décid[e] de ne plus quitter [son] poste. Privés d'eau, les arbres se sont étiolés. Les fleurs sont mortes. Le rideau de jasmin s'est desséché. [ses] amoureux, qui avaient perdu leur havre discret, ont déserté le lieu. » (p.30) Le jardinier décide donc de vivre en dissidence, étant travaillé par le désir de protéger son œuvre d'art qui est dès lors la finalité et la concrétisation de sa vie. Serait-ce une manière pour l'auteur de signifier la nécessaire rupture entre l'articulation éthique et esthétique, puisqu'il s'agit d'un artiste qui décide de rompre les amarres avec la société dans laquelle il vit pour mener une vie solitaire avec sa statue ? Le moins qu'on puisse dire c'est que Rachid Mimouni mobilise l'art de la nouvelle pour mettre le doigt sur la dimension engagée de l'artiste, soucieux de protéger les œuvres de la culture des aléas destructeurs de l'histoire. Car, et comme l'atteste Heidegger dans *Chemin qui ne mènent nulle part* : « Les gardiens appartiennent aussi essentiellement à l'être-créé de l'œuvre que les créateurs. Car c'est l'œuvre qui rend possibles, en leur essence, les créateurs ; c'est l'œuvre qui, de par son essence, a besoin des gardiens.¹ » Et si le jardinier éprouve le désir d'être l'ultime gardien de la statue d'Aphrodite, c'est parce qu'il veut participer à son tour de la sauvegarde des œuvres de la culture, car c'est ainsi qu'il deviendra lui-même créateur. Sauf que cela n'advient que par la désertion de l'espace public,

¹ Heidegger, Martin, *Chemins qui en mènent nulle part*, Gallimard, 1962, p. 74.

condamnant ainsi l'artiste à une solitude morale et esthétique. L'art devient l'antithèse de la société.

Bibliographie

- 2010
Freud, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Édition Payot et rivages, Paris,
Giono, Jean, *Les vraies richesses*, Grasset, Paris, 2002
Giroudoux, Jean, *Suzanne et le pacifique*, Grasset, Paris, 1967
Kafka, Franz, *Le Procès*, Gallimard, Paris, 1987
Marcuse, Herbert, *Héros et civilisation*, Édition de minuit, 1963
Mimouni, Rachid, *La ceinture de l'Ogresse*, Stock, 1999
Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Librairie française, Paris, 1983
Rousseau, Jean Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Les classiques de poche, Paris, 2001