

**UNIVERSITÉ NATIONALE DE SCIENCE ET
TECHNOLOGIE POLITEHNICA BUCAREST
CENTRE UNIVERSITAIRE DE PITEȘTI**

**FACULTÉ
DE THÉOLOGIE, LETTRES, HISTOIRE ET ARTS**

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

VARIA

Volume 1 / Numéro 35 / 2024

Editura Universității din Pitești

**Mai
2024**

Directeur honorifique

Béatrice BONHOMME, Université de Nice-Sophia Antipolis, France

Rédacteur-en-chef

Diana-Adriana Lefter, UNSTPB, Centre Universitaire 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

Marco Longo, Université de Catania Ragusa, Italie

Luisa Messina, Université de Palerme, Italie

Cătălina Constantinescu, Université de Pitești, Roumanie

Bogdan Cioabă, UNSTPB, Centre Universitaire Pitești, Roumanie

Lavinia Geambe, UNSTPB, Centre Universitaire Pitești

Adela Dumitrescu, UNSTPB, Centre Universitaire Pitești

Secrétaire de rédaction

Ana-Maria Nicolescu, Université Nationale de Science et Technologie POLITEHNICA
Bucarest, Centre Universitaire Pitești

Constantin Barbu, Université Nationale de Science et Technologie POLITEHNICA
Bucarest, Centre Universitaire Pitești

www.romane.philologie.eu

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

Editura Universității din Pitești

Bun de tipar : 20 mai 2024

Tiraj 220 buc

ISSN : 1843-3979

ISSN online: 2344-4851

ISSN-L: 1843-3979

NOS RÉCENSEURS

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 CHAUCHE, 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

ÉTUDES LITTÉRAIRES

Ioan CRISTESCU	7
<i>Gellu Naum. L'avant-gardiste singulier à son propre compte</i>	
Carmen Laura Ileana DIȚU	36
<i>Le personnage Crispin – valet dans la comédie française du XVIIIe siècle. Ascendance et influences</i>	
Bouchra EDDAHBI	50
<i>La mère immigrée ou les fragments d'une mémoire brisée dans La Discretion de Faïza Guène</i>	
Sallem EL AZOUZI	64
<i>La transposition fictionnelle de la photographie dans Parcours Immobile d'Edmond Amran El Mameh</i>	
 COMPTE-RENDUS	
Diana-Adriana LEFTER	80
<i>Tradiționalism și modernism în interbelic. 6 trasee lirice (Traditionalisme et modernisme pendant l'entre-deux-guerres. 6 parcours lyriques) de Lavinia-Ileana Geambei</i>	
Crina Magdalena ZĂRNESCU	83
<i>Théâtre et mythe. Mythe et théâtre de Diana-Adriana Lefter</i>	
Diana-Adriana LEFTER	85
<i>Annotated 20th Century English Literature (Notes sur la littérature anglaise du XXème siècle), de Amalia Mărășescu</i>	

**GELLU NAUM. L'AVANT-GARDISTE SINGULIER À SON
PROPRE COMPTE**

GELLU NAUM. AVANT-GARDE IN HIS OWN RIGHT

GELLU NAUM. VANGUARDISTA POR SU CUENTA

Ioan CRISTESCU¹

Résumé :

*Gellu Naum, considéré par la critique littéraire comme le seul et authentique représentant du surréalisme roumain, y est resté fidèle jusqu'à sa mort, même si ses collègues, adeptes du courant, ont quitté le pays ou trahi ses principes. Il est souvent perçu comme étrange et extravagant mais il est resté attaché à ses propres principes poétiques, consolidant ainsi une position singulière dans le paysage de la littérature roumaine d'après-guerre. Naum a proposé une révolution dans la pensée surréaliste, remettant en question les canons poétiques et moraux traditionnels et en les transformant en anti-canons. Tout au long de sa vie, Naum a été confronté à l'hostilité et à l'échec du mouvement d'avant-garde en Roumanie mais il a préservé sa singularité et son intégrité littéraire. Malgré les adversités du régime totalitaire, Naum a continué d'écrire et a préféré l'isolement dans le village de Comana, où il a continué d'écrire. Il fut un véritable marathonien de la littérature roumaine, un coryphée sans chœur, engagé dans la création d'un univers poétique imprégné d'étrangeté et de sensualité. Naum est poète et dramaturge unique à sa manière et ses œuvres, depuis son poème de début en 1963 *Le Voyageur incendiaire* jusqu'à l'anthologie *L'Autre Face* de 1980, révèlent une personnalité poétique troublante. Son univers poétique est défini par la révolte, l'ironie, les images grotesques et les associations inattendues, reflétant toutes une esthétique authentique et distinctive du surréalisme dans le contexte de la littérature roumaine.*

Mots-clé: Gellu Naum, littérature, discours poétique

¹ cristescu65@gmail.com, Musée National de la Littérature Roumaine, Roumanie.

Abstract

*Gellu Naum, considered by literary critics to be the only authentic representative of Romanian surrealism, remained faithful to it until his death, even though his colleagues, followers of the movement, left the country or betrayed its principles. He is often perceived as strange and extravagant, but he remained attached to his own poetic principles, consolidating a singular position in the landscape of post-war Romanian literature. Naum proposed a revolution in surrealist thought, challenging traditional poetic and moral canons and turning them into anti-canons. Throughout his life, Naum faced the hostility and failure of the avant-garde movement in Romania, but he preserved his singularity and literary integrity. Despite the adversities of the totalitarian regime, Naum continued to write, preferring isolation in the village of Comana, where he continued to write. He was a true marathon runner in Romanian literature, a coryphaeus without a chorus, committed to creating a poetic universe imbued with strangeness and sensuality. Naum is a unique poet and playwright in his own way, and his works, from his 1963 debut poem *The Incendiary Traveller* to the 1980 anthology *The Other Face*, reveal a disturbing poetic personality. His poetic universe is defined by revolt, irony, grotesque images and unexpected associations, all reflecting an authentic and distinctive aesthetic of surrealism in the context of Romanian literature.*

Key words: Gellu Naum, literature, poetic discourse

Resumen

Gellu Naum, considerado por la crítica literaria como el único representante auténtico del surrealismo rumano, permaneció fiel a él hasta su muerte, a pesar de que sus colegas, seguidores del movimiento, abandonaron el país o traicionaron sus principios. A menudo se le percibe como extraño y extravagante, pero permaneció apegado a sus propios principios poéticos, consolidando una posición singular en el panorama de la literatura rumana de posguerra. Naum propuso una revolución en el pensamiento surrealista, desafiando los cánones poéticos y morales tradicionales y convirtiéndolos en anticánones. A lo largo de su vida, Naum se enfrentó a la hostilidad y el fracaso del movimiento de vanguardia en Rumanía, pero preservó su singularidad e integridad literaria. A pesar de las adversidades del régimen totalitario, Naum siguió escribiendo, prefiriendo el aislamiento en la aldea de Comana, donde continuó escribiendo. Fue un auténtico maratoniano de la literatura rumana, un corifeo sin coro, empeñado en crear un universo poético impregnado de extrañeza y sensualidad. Naum es un poeta y dramaturgo único a su manera, y sus obras, desde su poema debut de

1963 El viajero incendiario hasta la antología de 1980 La otra cara, revelan una inquietante personalidad poética. Su universo poético se define por la revuelta, la ironía, las imágenes grotescas y las asociaciones inesperadas, todo lo cual refleja una estética auténtica y distintiva del surrealismo en el contexto de la literatura rumana.

Palabras clave: Gellu Naum, literatura, discurso poético

Considéré par beaucoup de critiques littéraires comme le seul et authentique représentant du surréalisme roumain, Gellu Naum, un surréaliste resté seul après la dissolution du groupe (Luca, Trost et Păun ont quitté le pays et Virgil Teodorescu a trahi les principes du mouvement), confiné par ses propres principes poétiques mais aussi par son propre pays, souvent regardé comme un poète étrange et extravagant, s'obstine à rester jusqu'à sa mort, surréaliste, ce qui fait que sa situation dans le paysage de la littérature roumaine d'après-guerre reste singulière. On sait d'ailleurs :

Qu'il a été - et qu'il restera - l'un des plus importants poètes roumains du XX^e siècle. Il a eu - cependant - une destinée littéraire contradictoire, connaissant à la fois des consécration spectaculaires, en Roumanie et dans le monde, mais aussi des ingratitude. Même lorsque, au cours de la dernière décennie de sa vie, il a atteint une appréciation plus large, étant considéré comme un grand poète, réédité à plusieurs reprises, il est profondément resté un « marginal » autant par son écriture que par sa manière d'être¹.

Les surréalistes proposent une révolution de la pensée menés par le seul désir de créer une nouvelle coutume (« J'ai rejoint le mot « surréalisme » au mot « révolution » uniquement pour montrer le caractère désintéressé, détaché et même désespéré de cette révolution » - la *Déclaration du 27 janvier 1925*) et posent, pour la première fois, de

¹ Ion Bogdan Lefter, „Marginalitatea unui poet”, en: *5 poeți: Naum, Dimov, Ivănescu, Mugur, Foarță*, Editorial Paralela 45, Pitești, 2005, pp. 58-59

manière radicale, le problème de convertir le canon en un anti-canon, contestant à la fois les vieux principes poétiques et moraux.

Bien que son nom soit mentionné dans toutes les ouvrages universels de spécialités consacrés à ce mouvement (anthologies, dictionnaires, synthèse, etc.), Naum occupe une place à part, du fait que la modernité de son œuvre comporte une esthétique authentique qui le délimite même à l'intérieur du surréalisme et le singularise dans le contexte de la littérature.

L'hostilité qu'il a dû affronter dès le début du mouvement d'avant-garde et l'échec subi dans notre pays l'ont poursuivi toute sa vie mais sa position singulière dans la littérature roumaine est indéniable.

Malgré tout, en dépit des détracteurs et des contestateurs, sympathisants ou opposants, du régime totalitaire ou de la liberté démocratique, des diatribes ou des éloges funèbres, Naum s'obstine à écrire et à demeurer un coryphée « sans chœur » de la littérature roumaine, choisissant de s'isoler dans un espace fabuleux, connu sous le nom de Comana. ...

Tel un marathonien victorieux, il se détache du peloton et continue la course en solitaire, jusqu'à la grande finale. Grâce à la cohérence et la constance dont Gellu Naum (1915-2001) a fait preuve, il est resté un modèle de l'avant-garde surréaliste roumaine, avec ses manifestations théâtrales et explosives qui nous oblige à le reconsidérer, comme j'ai déjà mentionné plutôt, comme un cas singulier aujourd'hui.

Les manifestes surréalistes des années 1945-1946 que Gellu Naum a publiés avec Virgil Teodorescu et Paul Păun, l'attestent comme un poète complet et un dramaturge singulier dans notre littérature. Et à Mircea Ghițulescu d'affirmer qu'il était également considéré un intrus dans le monde du théâtre. Il semblerait que l'auteur du *Livre d'Apollodore* soit resté fidèle aux principes énoncés en 1945 dans la *Critique de la misère* et qui le différencie de Gherasim Luca ou de Trost :

Le permanent effort d'affranchissement de l'expression humaine sous toutes ses formes, un affranchissement qui ne peut être conçu en dehors de la libération plénière de l'homme. » A ce qu'on on peut remarquer, il y a un noyau existentialiste propre au mouvement qui est présent dans toute l'œuvre de Gellu Naum.

Néanmoins, Gellu Naum est le seul, avec de petites variations, à tendre à devenir « classique ». Les nombreux volumes de poésie, depuis les débuts en 1936 avec *Drumețul incendiar/ Le Voyageur incendiaire*, recueil comprenant trois calques dus à Victor Brauner, où prend forme le noyau de la révolte contre tout emprisonnement de l'élan de vitalité jusqu'à l'anthologie de 1980, *Partea cealaltă/L'Autre Face* où se manifeste l'aspiration de fonder un monde du vécu plénier, dessinent un profil poétique troublant. L'univers qui nous accueille est empreint d'étrangeté et de sensualité. Dans le groupe de l'avant-garde de 1945, Gellu Naum manifestait une « exaspération créatrice » (Eugen Simion), qui n'est pas l'exaspération nihiliste qui empêche l'accès au monde mais celle du créateur indépendant qui perçoit le monde déjà créé mais, insatisfait, le convertit. Devenant implicitement habitant d'un monde second qu'il a créé, il propose aussi le type d'habitants possibles. La révolte en acquiert ainsi un double sens et se manifeste à travers la disjonction, fausse, d'ailleurs, des normes artistiques et des « normes ontologiques ». Mais c'en était le but: d'accepter l'idée d'une séparation apparente, afin de se dévaloriser. La conscience de ce mensonge, - en fait, la certitude de l'impossibilité de surmonter la situation de l'homme de l'intervalle – s'insinue constamment dans toute sa création, engendrant un mécanisme tutélaire : l'IRONIE comme signe d'une agonie continue qui passe inaperçue.

Mais pour en arriver à son théâtre, faisons une incursion dans sa poésie, puisque, comme il écrivait dans une lettre de 1946 à Victor Brauner : « Textes, poèmes, drames, cela m'est égal » ou la plus exacte

argumentation pour la publication aux Editions Cartea Românească que Madame Naum a confiée à Marin Preda : *Dialogues lyriques*.

Paru en 1936, le premier recueil de poèmes, *Drumețul incendia/Le Voyageur incendiaire*, est construit selon la technique de la dictée automatique, sans logique des attributs ou des actions du héros, déclenchée par la révolte contre l'état de la poésie et les hiérarchies sociales parce que « les Poètes ont les trous d'inspiration collés à la gomme arabique et les Messieurs choisissent nos poèmes par des rubans comme des putes. »

La note polémique et l'esprit de fronde sont présents dans tous les poèmes, et l'orientation surréaliste du poète est déclarée dès le début : LE MONDE A COMMENCÉ À POURRIR. Le volume est incendiaire et défiant à partir de l'exergue où Naum cite un autre surréaliste rebelle, Benjamin Péret : « Le Général nous a dit : / Le doigt dans le trou du cul... »

Les renversements impressionnants sont produits par le portrait qui s'écarte ironiquement du langage stéréotypé :

Le voyageur incendiaire aiguise ses lumières/ ses yeux dans les cahiers de statistiques/ il arrange/ sa coiffure en horloges/ (le temps est un peigne délirant pour les cheveux/ des seins virginaux/ il laisse une dent infectée à chaque fenêtre des enseignes / aux petits jardins) (...) arrachez les plumes de tous les oiseaux des Balkans/ écrivons de nouvelles chroniques/ (les plus gros oiseaux les demeures l'ont effacé)/ j'écrirai de vous en lettres grasses. (Le Voyageur incendiaire)

Le poète s'affranchit de toutes les idéologies, vide le mot de son sens et le texte déborde d'innovations imagistes :

[...] il sent les verres pleins du sommeil avec des doigts de connaisseur/il court après les bourgeons qui poussent/dans la rotation rapide des arbres/il connaît les ménageries qui tapissent chaque chapeau. (Le Voyageur incendiaire)

Le discours poétique prend la forme d'un manifeste politico-poétique où, une fois de plus, la révolte sociale se conjugue avec la fronde antipoétique :

Camarades poètes ça suffit/ j'ai assez chatouillé le ventre de la terre / il danse avec la lune nombril/ écoutant les castagnettes des pièces de monnaie/ son sexe de pétasse empeste les eaux de la Méditerranée/ les poux de fer coulent sur les tresses du Pacifique/ les gens disent : Kultur ou faim/ brûlant dans les feux bleus du cerveau de Heine!.../ j'en ai assez senti pudiquement les roses/ portant les bottes en tissu de la poésie classique/ les chansons de notre amour sonnent faux. (Un centaure violant les arbres du poème)

Les paroles se construisent à partir d'associations inattendues et bizarres qui font naître un hasard objectif. Naum recourt à l'usage mécanique du parallélisme syntaxique ou de l'anaphore, et l'imaginaire est parfois chaotique, disparate :

[...] désormais chaque doigt est un repas précieux/chaque voix est une liste de suscription /chaque peintre est un sénateur roumain/maintenant chaque prostration est une contraction sexuelle / chaque matin est un linge rouge à l'horizon/ chaque cloche est une invitation à l'obscénité/ maintenant toutes les religieuses aiment le phallus de la solitude/ maintenant les dictionnaires hurlent IL FAUT HURLER. (« Maintenant, les rideaux sont des barbes peignées »)

Ce premier recueil crayonne très clairement le style poétique à caractère programmatique constitué par un arsenal de révoltes qui rendent la poésie fortement engagée socialement et dont les images grotesques composées d'un mélange de burlesque et d'ironie tiennent du surréalisme.

Son irritation est tempérée dans le recueil suivant, *Liberté de dormir sur un front*, la polémique s'adoucit et la note dominante en est

une ironique et ludique. Toute une série de personnages lyriques sont également imaginés dans ce volume : Vasco de Gama et le Major Bleu, que l'on retrouvera également dans les volumes ultérieurs, le Caporal, le Sauveur, etc., des alter egos de l'auteur créés par le hasard des associations absurdes qui défient toute logique :

Le Major bleu lissait sa crinière/ ses ongles étaient fins comme des truites// Le Major bleu allumait sa cigarette comme sous une loupe/ nettoyait son écharpe des déchets des musées/ s'intéressait au Réalisme Social et/ curait délicatement le nez avec une plume d'aluminium. » (La liberté de dormir sur un front) ou bien Ce pustiu/ Quel désert/ « Quel désert, Madame, quel désert /sur le visage de Vasco de Gama s'étend/ un paysage avec des vêtements qui me vont/ ils me vont si bien que je m'étonne moi-même. (Mais sur ces rideaux je demeure moi-même)

L'humour surréaliste troublant est dévié progressivement vers le comique : partant des bonnes intentions moralisatrices et allant jusqu'à l'invocation des forces sacrées, le calambour et l'ironie convergent vers le burlesque onirique¹ :

En avant /En avant/ de chaque côté des verres de glace veillent/ derrière les lorgnettes les yeux découpés de leurs orbites font/ des exercices d'équilibre/ les mains chatouillent l'éther avec leurs pieds/ les bottes se plaignent de l'engourdissement des jambes/ Le Turc sourit comme une bayadère et se croit liane/ En avant les cyclistes avec vos cartes joliment dessinées sur / les jambes d'un rêve / les bons poètes qui confondent bouse et gâteau / En avant mes beaux messieurs sages / En avant demoiselle la surveillante / sur les barricades une tarte aux pommes vous attend bien au chaud / mes braves arbres ne laissez pas pleurer la bière parce que/ L'ange est avec nous, même/ s'il fait maintenant sa toilette intime assis dignement sur le bidet. (« Ces cravates me rendent inhumain »)

¹ Apud Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Cartier, 2017, p. 346

La rhétorique du poème semble être le résultat d'un jeu subversif avec le langage dont la finalité est l'intention polémique déformée et le ton détendu, ironique et ludique, à la fois, ainsi que la gratuité des associations absurdes qui nous rappellent le dadaïsme.

Parfois, comme dans le poème *Où as-tu acheté cette main*, le discours verbal composé d'images exaltées s'installe dans un arbitraire qui ne permet de déchiffrer aucun sens métaphorique éventuellement caché derrière le texte :

*Mais le bon berger mange sa barbe dans chaque viande après
quoi / il enlève sa peau comme une chemise/ les étalons de la chemise se
précipitent/ leurs crinières ondulent leurs poitrines se gonflent
énormément/ les rues droites reculent de peur l'arbre/ coiffe ses cheveux
de ses deux doigts en fredonnant/ mais son cerveau continue de s'allonger
comme un chewing-gum/ la femme double s'amuse à l'étirer/ sur son
épaule le chapeau d'amadou mange les pattes des gazelles passées par le
robinet.*

Le rêve se transforme en miroir qui déforme et caricature l'image, la décompose et la refait dans un *corsi e ricorsi* parodique, comme dans le poème *Ces cravates me rendent inhumain* :

*Avant d'entrer dans la chambre abritée/ les miroirs avancent/ Tu
es tout en tissu/ tu es en velours/ les racines creusent la terre comme des
taupes végétales/ les ailes se détachent des oiseaux/ les commissaires
essayent les moteurs et regardent/ par les lorgnon la tête des soldats /
L'ange est à la proue/ L'ange est devant/ Dans la chambre protégée de
groseilles et de/ prières de soufre et de lierre/ L'ange est avec nous.*

Vasco de Gama, le recueil de 1940, apporte un changement significatif, marqué par les rencontres avec Breton et les surréalistes français. Désormais, les liens imagistes sont de véritables projections oniriques pleines d'angoisse et les références inconscientes du couple Eros – Thanatos apparaissent obsessivement, reflétées dans un langage

surréaliste identifiable dans des vocables comme : les lianes, la mer, les statues, les chevaux, les oiseaux, etc. :

[...] de leur chant il fera une nouvelle statue qui/ avec le sang ravagé sur sa main il/ glissera à travers le tube en chair de la balle/ vers les tables de chevet fatiguées/ vers le chapeau de fer blanc de Vasco de Gama/ vers les jambes bleues de/ la femme au sang incrusté sur lequel/ les fleurs applaudiront la chute des poumons/ comme si on applaudissait la chute d'un matelas/ sur le corps avec lequel tu t'endors la nuit/ Mais les papillons battront les tambours au bord de la rue/ et la femme s'était jetée d'un seul bond/ dans la tête béante de la statue. (Vasco de Gama).

Des métamorphoses impossibles aux symboles libidinaux s'opèrent désormais dans l'univers poétique :

La femme se frotte contre les arbres/ sa peau flotte comme un mince drapeau/ les alizés et les mains des arbres la traversent/ ils s'y rafraichissent comme un tube de refroidissement. » (Cheval Érotique)

Les significations plastiques, comme la nouvelle hypostase des papillons, ici messagers aux pouvoirs maléfiques, terrifiants par leur étrange immobilité, sont remarquables :

Désormais les papillons sont devenus d'immenses statues immobiles/ les mains se retirent vers l'intérieur comme un dernier salut / sur les ailes immenses les gens endormis se serrent les coudes/ laissant la laine du sommeil s'échapper de leurs bras/ comme une grande eau. (Le Cheval Érotique)

Le concept bretonien de beauté convulsive domine le texte poétique à travers des juxtapositions incompatibles et des transformations inexplicables mais, même dans ce volume, le poète n'abandonne ni le ton ironique ni l'inclination ludique, réalisés à travers un jeu fantaisiste qui associe des termes contrastés. (*Avec ces nouvelles lèvres des dents/ les*

*femmes font l'amour tissent des tapis/ et sourient quand les cartes
tremblent/ jusqu'à ce que les dents se desserrent/ et au lieu de lèvres
surgit une main / une main avec des drapeaux au lieu de doigts/ une main
sur laquelle le navire grimpe lentement).*

Avec le rêve et l'amour comme thèmes centraux, *Le couloir du sommeil*, recueil paru en 1944, se situe comme le titre l'indique, sous le signe de l'onirisme et du surréaliste. Outre les poèmes choisis dans les recueils précédents, des motifs bien connus réapparaissent, tels : papillons, statues, plantes carnivores, méduses, lianes, etc. - placés dans une histoire où rencontres inexplicables, promenades nocturnes ou déguisements étonnants subjugués par l'érotisme sont propres au scénario surréaliste :

*Les bas en verre sont là/ où il y aurait aussi de la place pour
quelques araignées/ les somptueux plateaux de dentelles sont apportés/
les seins dans le bocaux transparents/ et entre les mains des plus belles
femmes/ les méduses dorment comme dans le cratère du volcan le plus
agité// nous serons à temps à ce rendez-vous/ nous traverserons la nuit
comme à travers une boîte de phosphore/ pour ce rendez-vous où nous
attendent/nos ombres comme des chaussures usées. (L'Oiseau violet de la
violence)*

Le thème obsessionnel de la dévoration prend des proportions délirantes et le lien entre l'érotisme et la mort est indissoluble. Une libido exagérée est suggérée par la présence de nombreux réceptacles remplis d'eau ou par des plantes accrochées qui semblent étouffer le texte même :

*[...] liées à tous ces insistants fantômes / de ta somnambulique
promenade à travers moi/ à travers le milieu fendu de la rétine/ à travers
les robes qui mordent avec la plus grande faim / à travers mes valises
pleines d'eau/ à travers le bord d'aluminium de ma bouche// j'étais là et
les ponts me surmontaient / j'étais là et les plantes ne me voyaient pas/ les
plantes qui avaient entouré la place / dans leur incroyable faim
carnivore/ les plantes qui étranglaient les statues et caressaient les*

passants/ ces passants vides comme des verres d'eau/ ces passants comme des lances. (Certitude éruptive)

Dans le poème *J'aime à la façon des loups*, il y a des vers condensés issus d'un sens associatif inspiré qui provoque des ruptures et des coagulations surprenantes d'images :

J'attends toujours un rideau une araignée/un homme vivant ou une blessure/ta langue fend le silence comme un stylet/ les serpents ont inondé les pianos/ avec leur habitude silencieuse de mourir avant le crépuscule.

Bien que la syntaxe soit impeccable, on constate que la logique sémantique du texte est inexistante. Dans le poème *Le Miroir aveugle*, le moi poétique acquiert une image paradoxalement transformée, dans laquelle l'organique interfère avec l'inorganique dans une image fabuleuse et effrayante :

Le fil de sang sortant de ma poche / le fil de laine qui sort de mon œil / le fil de tabac qui sort de mes oreilles / le fil de flammes qui sort de mes narines » - dans un crescendo qui annonce une nuit apocalyptique où s'opère une véritable synesthésie des sens puisque : « Vous pensez peut-être que mes oreilles fument/ mais les gens sont coincés au milieu de la rue/ parce que cette nuit toutes les statues seront peintes en noir/ et ce sera mon insomnie que vous connaîtrez/ une quelconque insomnie de craie et d'argile / une insomnie comme un poêle ou comme une porte/ ou mieux comme l'interstice d'une porte/ et derrière cette porte je veux que nous parlions de la mémoire// je veux que tu me flaire comme si j'étais une fenêtre/ je veux que tu m'entendes comme si j'étais un arbre/ Je veux que tu me palpés comme si j'étais une échelle/Je veux que tu me voies comme si j'étais une tour.

Les deux volumes de poèmes suivants, *Poème de notre jeunesse (Poem despre tinerețea noastră)* (1960) et *Le Soleil calme (Soarele calme)* (1961), sont écrits sous l'impulsion d'un compromis idéologique

momentané, comme une concession rendu au surréalisme qui a soutenu la cause de la révolution ouvrière depuis le début. Beaucoup de ces poèmes sont conçus sous le signe du réalisme socialiste mais il en reste suffisamment de textes qui portent l’empreinte reconnaissable du style du poète :

Je bouge, certes, avec une lenteur étonnante/ aveugle, / mais j’aime dire à ma bien-aimée :/ ce n’est rien si je suis encore troublé/ par l’empreinte d’une feuille sur la neige, / ce n’est rien si, en plein soleil, on aperçoit mon ombre/ comme un cercueil spacieux : / nous n’aimons pas l’ombre, / nous aimons l’amour vivant/ multiplié à l’infini/ l’amour sûr, sans naufrage,/ l’amour réel, l’éclipse parfaite/ dans lequel nos jours et nos nuits s’embrassent. (Une seule chose)

Athanor est le volume de vers qui ramène le poète aux entrailles du surréalisme. Y sont rassemblés des poèmes de 1940, publiés dans *Vasco de Gama* et *Le Couloir du sommeil* mais des textes originaux aussi, purifiés dans le four alchimique qui donne le titre au recueil. Recherchant de nouveaux domaines poétiques, la parole s’épure, l’expression est supprimée, le ton devient mystérieux, prophétique, visionnaire et les éléments de la poétique surréaliste précédente (les transformations spectaculaires, le fantastique, les paysages terrifiants et les associations inattendues entre les objets) ne sont presque plus utilisés. Les combinaisons entre des règnes et le déplacement à volonté de l’image sont abandonnés au profit des formes fixes, géométriques, dans une symétrie qui revient comme une idée fixe, comme dans les peintures cubistes :

*[...] chaque fois quand il avait froid, il se frottait les mains/
chaque fois quand il mourait/ il mettait ses bas/ chaque fois qu’il se
brossait, il fermait les portes/ chaque fois quand il courait, il se regardait
dans le miroir// quand il regardait dans l’eau, des cercles se formaient/*

quand il enlevait ses bretelles, ses jambes tombaient. (Les secrets du vide et du plein)

Les poèmes deviennent mystérieux et semblent renfermer une énigme que seuls les initiés pourraient déchiffrer, comme dans le poème *Le Mur* :

[...] j'avais un mur/ je le mettais devant mes yeux et il m'aveuglait/ j'y ai collé mon oreille et ça m'assourdissait/ Je m'y appuyais il m'épuisait / si je tendais la main, il me frappait/ si j'essayais de passer, il m'humiliait.

La dictée automatique est oubliée, car les poèmes sont désormais le résultat d'un processus conscient, comparable aux charades ce qui nous amène à donner des interprétations symboliques aux images poétiques. Dans les visions, les humeurs et les rêves du poète, la métaphore est allégorique et le poète est un éternel contemplatif, dans l'imagination duquel la réalité devient surréaliste :

Un oiseau en bois est passé de l'arbre au tôle des maisons/l'arbre attendait un oiseau en tôle / pour moi tout était parfaitement arrangé/ mais j'étais l'oiseau de bois et de fer blanc qui était sur une chaise et regardait la fenêtre// Embrasse-moi, mon soleil humide. Le bâton des yeux s'est égaré. Celui qui dort prête aux arbres la chaux de notre innocence. Dans le fourneau, les mots crépitent légèrement. (Héraclite. I.)

La préférence pour le fantastique ou pour l'association absurde des éléments du réel se justifie par la répulsion du poète envers les objets poétiques qu'il ironise et démystifie :

[...] en août quand le ciel se remplit de taureaux/ un aigle descend dans le quartier/ et m'annonce dès le premier coup de téléphone qu'il vient me voir// Admirable pyromane hanté par les incendies/ avec

*une sérénité noire sur ses plumes/ il vient troublé par la prémonition des
flammes certaines / Aigle cartésien passé par les cours de sévères
collèges // il a du mal à se réconcilier avec mes silences/ mais il sait que
nous portons le même signe sous la paupière/ et sent le même or sur le
genou// Nous homme et oiseau sur deux sièges/ nous parlons longuement/
pendant que ma bien-aimée avec des gestes calmes ressuscite /
réconfortant archétype de la nuit. (Héraclite)*

« Mais Gellu Naum n'est pas du tout l'adepte de la poésie facile, au message univoque, éprouvant constamment le besoin, par le refus constant des clichés, de dérouter systématiquement son lecteur, brisant délibérément l'unité et la cohérence du discours et déviant le sens dans les plus imprévisibles directions, dans un véritable processus de déconstruction »¹, affirme Ovidiu Morar, en argumentant son assertion avec le poème suivant d'*Athanor* :

*La nuit, les coqs avaient des crêtes de cri /le souffle du monde
embuait ma fenêtre/et je l'essuyais avec une serviette propre/ va voir ce
chien/puis une très belle femme me donnait du lait/peut-être qu'elle a
beaucoup de lampes, je ne sais plus/ nous parlions lentement pour ne pas
déchirer sa chemise/ elle me donnait du lait et du pain et s'acheminait
pieds nus sur la route/ vers l'est vers l'ouest vers le sourd vers le mort.*

L'Arbre animal (1971) est un volume représentatif pour la lyrique naumienne puisqu'il opère un autre changement, dans le même registre, typiquement surréaliste, du hasard magique quotidien insufflé par des configurations stylistiques plus relâchées qui annoncent une atmosphère cauchemardesque, ambiguë ou sombre, de certains événements apparemment banals, sans abandonner pour autant le ludique, également créé par les jeux de mots.

¹ Ovidiu Morar, *Avatarurile surrealismului romanesc*, Editorial Univers, București, 2003, p. 245

Dès le titre nous sommes avertis par l'association de deux termes appartenant à des règnes différents qui réunissent, par leur osmose, des qualités différentes, de la naissance d'une espèce intermédiaire.

L'esquisse d'une histoire, plutôt suggérée, amorcée que narrée et la tendance à la mise en scène sont les traits définitoires de ces textes :

Ils s'apprêtaient à partir avec leur ferry-boat/ils ont dit : prenez vos costumes, nous les paierons. / ils disaient quelque chose de plaisant, quelque chose de sérieux/ ils réjouissaient de l'enfer de tristesse// Plus loin nous étions accroupis/ sous l'oiseau avec cette moelle/ avec cette veuve molle (même pas)/ avec la veuve de la colonne vertébrale sur l'épine dorsale/ Quel festin dis-je se prépare/ sur leurs seins et sur leur terrasse/ allez venez me chanter l'air avec 2x2 ou 3x3// autant qu'il y avait encore des paroles.

Le poème introductif annonce le détachement des milieux communs et la préférence pour d'autres lieux porteurs de révélations. L'élément ludique met toute rhétorique sous le signe du relatif par le caractère précaire de l'expression ou par l'insuffisance des mots. Des éléments quelque peu oniriques aux valeurs symboliques y sont introduits (« nous étions accroupis sous l'oiseau »). Les jeux de mots portent une touche d'ironie et des connotations érotiques.

Dans un article suggestivement intitulé *Le cercle au centre dissipé*, Ion Caraion observe dans *l'Arbre Animal* la manière dont Gellu Naum orchestre ses poèmes ainsi que la maîtrise savante de la panique, du rêve, de la négligence et de la simulation, notant aussi de « la musique de leitmotivs », qu'il assimile aux « vases communicants ».

« Sans rien », le poème qui inclut l'expression syntagmatique « arbre-animal », quand celui-ci naît pour la septième fois, est dominé du motif de l'existence comme foire de vanités et s'articule sous le signe de la convention et de la répétition :

Avec rien avoir et nulle part j'avais aimé quelques choses de dérisoire / quand je suis né il a mis sa main sur mon front/ un Apollonius de Thyane Nous avons pénétré ensemble/ des abîmes concrets Un récépissé était délivré/ on notait le nom Pas un mot/ de ces échos-là Tout le monde le savait et l'oubliait/ J'aurais aimé être un astronome populaire aux cheveux épais/ m'asseoir sur le boulevard et leur montrer payant quelque chose à travers la longue-vue/ quelque chose d'insignifiant un bouton une mouche un mégot / les faire s'asseoir dans un océan pour leur montrer payant une goutte d'eau / on entendait les klaxons du Grand Dérisoire, les échos des débris.

Ironiquement sous-titré « pohème », *Mon père fatigué*, de 1972, compose à la façon d'un vitrail, le « mégapoème » initiatique qui clôt ce recueil. Il n'est pas aisé de saisir la structure libre et fragmentée dans un tableau d'ensemble ce que l'auteur annonce dès l'exergue pris dans Héraclite: ... *voilà une eau très pure et très impure* - paradoxe qui suggère le désordre, les disparités, les ruptures.

Poète des recherches toujours inédites, des territoires situés à la frontière du rêve et de la réalité, Naum nous propose une incursion autobiographique, une série de confessions-programme d'un esprit corseté soit par le milieu familial (*Tandis que mes parents d'un air satisfait réunis en cercle/se félicitaient pour leur langage partiellement articulé*) soit par la société (*je voyageais à travers un jardin symétrique Près du jet d'eau/ au centre il y avait un pendule et une chaise De là/, je regardais le paysage et je me disais / J'ai l'impression d'être déjà passé par ici mais la couleur m'empêche de reconnaître les lieux*).

La révolte et le désir de briser toute sorte de contraintes des années de la jeunesse sont remplacés par un aveu apparemment détaché de l'hérédité et des conventions sociales :

J'avais construit quelques taudis autour de mon père c'est /pourquoi il me considérait comme son bien le plus précieux et/ se comportait gentiment avec moi ou bien J'étais devenu indifférent depuis longtemps// J'entrais dans l'ascenseur ouvert avec l'expression d'un

homme convaincu /qu'il faisait une erreur J'étais vite ancré, on m'accrochait et/ les autres se mettaient à tirer// J'avais identifié comme accessoire un curieux crise de conscience paternelle/ que seule l'auto-ironie démasque: J'étais engagé dans un travail herculéen// Si un cas de force majeure m'empêchait d'être/ présent aux délibérations, je devais voter par correspondance// J'avais un immense champ d'observations et un sentiment/ pratiquement illimité/ À la lettre P je redevais « poète » Je faisais la queue/ en ordre alphabétique et j'attendais// A la lettre N je disais Naissez-moi en paix// A cette occasion j'ai commencé à me préparer/ pour une vie sédentaire et j'ai creusé un canal d'irrigation.

Le texte combine aux éléments logiques le langage de la rupture, de la préfiguration allégorique, de la pensée conceptuelle tandis que le caractère équivoque transforme le discours poétique en un discours polysémantique :

Des signes constants nous avertissaient d'autres/ significations parfois accessibles// Nous avons écouté comment l'exaltation que je /connaissais si bien mais qui s'arrêtait tout court/se réveillée paraît-il elle et elle posait sa main sur le côté du bateau sur/ma main// Ce qui rendait difficile la compréhension, c'était la requête constante/ de l'équivoque.

Bien qu'il ne propose pas une nouvelle modalité poétique (après *Athanor* qui fait fusionner impeccablement la vision poétique et après *L'Arbre Animal* où le mouvement de déstructuration-restructuration est extrêmement complexe), comme le dit aussi Ion Pop dans *Poezia contra literaturii*, l'originalité du style est indéniable¹.

La Description de la tour de 1975 est constituée d'un cycle de poèmes : le premier porte le titre du volume, les deux suivants, « La Mélancolie du Développement » et « L'Avantage des Vertèbres » sont repris dans le recueil *L'Arbre Animal* et le cycle s'achève par le poème original « Matins avec la Demoiselle Poisson ». Le volume fixe le topo

¹ Ion Pop, *Poezia contra literaturii*, Editorial Casa Cărții de Știință, Cluj, 2001, p. 94

de la poésie naumienne et authentifie la manière d'écrire de l'auteur, réaffirmant le lien indissociable avec le style et la poétique antérieurs.

On a affirmé que Naum pratiquait dans sa création un onirisme aux yeux ouverts, un onirisme sarcastique ou, au moins, bouffon... qui rappelle l'oralité d'une séquence tirée de Caragiale¹, ou qu'il avait une manière détachée et énergique de s'exprimer, parsemée des familiarités et sarcasmes jaillis les uns après les autres, pour parler de l'expérience de la solitude et de la relation, de tout ce qui nous arrive d'y oublier, un discours articulé selon toutes les normes d'une oralité passionnée, sachant néanmoins de respecter les imprévus et les spontanités absurdes, rebondissant de tous leur sens et charmes, d'une parole quotidienne improvisée, dirait-on, indifférente au sens logique, parvenant en réalité à capter les voix d'une profonde intériorité, ce qui se confond avec ceux d'une conscience critique extrêmement aiguë, tout cela singularise le poème actuel de Gellu Naum².

La poésie, débarrassée de toute obligation extérieure, nous invite dans un espace personnalisé, dans une zone fortement intériorisée, qui, grâce à la communication, se révèle pleinement espace où se déroule l'étrange jeu de nos zones de déviation.

Parfois le regret de certains actes se révèle (*Description de la tour*), comme une articulation imaginaire de l'existence fermée par un cercle aussitôt abandonné :

Dessinait la forme d'un ciel dans les airs/ Je faisais aussi le geste de le jeter dans le vide, il y a place aux reproches, en quelque sorte menaçants, faits aux autres (mais ne m'obligez pas à raconter ici mes rêves les plus sales/les plus sales / ne m'obligez pas à dire comment Mademoiselle Lola m'aimait/ par conviction/ Comment elle m'emmenait aux universités alors que je me serais enterré/ dans le sable du désert pour soutenir que la théorie/ perd l'humanité)... tandis que le poète aurait

¹ Cornel Regman, „Poemele lui Gellu Naum, în: *Viața romanescă*, nr. 12, 1975, p. 76

² Lucian Raicu, „Forțele imaginăției”, în: *România literară*, nr. 9, 1976, p. 11

souhaité être aveugle, sans ouïe, sans vue, sans odorat, sans goût ni sens tactile (sens qui peuvent provoquer une grande peur) - mais libre (ne me rappelez pas comment j'aurais voulu être/au moins un aveugle là sur des eaux libres/un réfugié dans les cinq grandes formes de peur).

Les grands stéréotypes de l'existence – l'amour par conviction, la formation académique, la forme théorique, la théorie (et non pas la chapardise) qui détruisent le sentiment poétique, le pèlerinage/la connaissance des traditions consacrées (*ne commencez pas la description de tout ce que j'ai vu pendant/mon long pèlerinage*) encerclent le tout, couverture imaginaire abandonnée ; annoncés dès le début, la désobéissance, le non-conformisme pareils aux cérémonies acharnées (formes d'exaltation intense), éphémères qui veulent se prolonger infiniment (*à côté se déroulaient de féroces cérémonies Vu qu'à cette époque il n'y avait pas trop de joies qui durent chacune une semaine*)¹.

« La femme est l'Age persistante et dominante, l'axe ordonnateur de l'imaginaire dans tout le volume »², tantôt symbole de la maternité, tantôt bien-aimé ou concept (*Parmi mes exodes/ il y avait aussi une Zénobie surnommée le refus des fausses consciences*).

Parfois les clichés du discours amoureux sont ironisés et la femme, idole de la lyrique romantique, est la projection du conformisme bourgeois (*Elle me regardait de l'eau dans les yeux et une église dans la bouche*) ; d'autres fois cela correspond à la convention imposée par le code des bonnes manières ou les hiérarchies :

une sorte de quelque chose (elle en est marquée) une sorte de dirait-on qui se peigne longuement / pendant qu'un autre hêtre se promène de l'autre côté ou bien pourquoi vous ne comprenez pas qu'elle est femme de médecin le cœur qu'elle n'avait aucun droit.

¹ Gellu Naum, *Descrierea turnului*, Editorial Albatros, București, 1975, p. 28

² Ion Pop, *op. cit.*, p. 127

L'Autre Face, recueil de 1980, regroupe les cycles : « Le lien avec les choses, textes inédits », « L'autre face », « Au bout des chiffres », « Commentaires sur la vie quotidienne des oiseaux », « Poèmes retrouvés » (poèmes inédits écrits dans les années 40), « Description de la Tour » (sélection du volume publié en 1975), « La Mélancolie du Développement » et « L'Avantage des vertèbres » (*l'Arbre-Animal*) et s'achève par le poème paru au début dans *La Description de la Tour*, « Matins avec la Demoiselle Poisson ». Dans ce volume aussi, le poète propose une restructuration des poèmes dans un nouvel arrangement, qui remet en question les relations anciennes afin d'en créer d'autres nouvelles. Une partie en est constituée d'ironies, de caricatures de la condition du *pohète* romantique contemplatif (*Si c'est ainsi/ Je m'allongerai sur le trottoir de la station de tram/ À côté de la vendeuse de limonade/ Ou Je m'assoierai sur la chaise orange où je me mets de temps en temps et je bégaie / les pieds enfouis dans la dure substance de la rêverie – « Orbitales »*), mais beaucoup d'autres proposent un univers renouvelé et métamorphosé, basé sur la suggestion et le hasard. Singuliers, les poèmes semblent inventer leur vers en faisant appel aux associations les plus insolites juste pour provoquer l'émerveillement ou l'anxiété visant à nous projeter de l'autre côté, monde fascinant et mystérieux de la surréalité :

*Ce chaman décolleté a sur la tête une splendide tiare phallique
une sorte de serpent d'argent ou peut-être le bras d'un lustre mais il
ressemble à n'importe quel misérable au visage griffé/ quelques-uns d'en
bas (ceux qui comptent les comètes) l'aperçoivent et le menacent de
gourdins (. . .) puis d'habitude il fait noir et des fiançailles ont lieu dans
le sens où le ciel virevolte au-dessus de nous et apparaissent ces
vieillards dans leurs vêtements de clairvoyants et s'assoient où ils peuvent
(...)l'un d'eux s'enquiert de moi, il est surpris que je ne sois pas là, il se
répond seul il finirait par venir ils se lèvent tous alors et emmènent avec
eux les deux filles et vont s'enterrer. (« Le contenu principal des
fiancés »)*

Les associations tactiles neutres et ambiguës articulant un mécanisme d'une simplicité étrange composent désormais le nouveau discours poétique né des combinaisons de l'allégorie et de la confession programmatique, en opposition à l'écriture conventionnelle, rejetant toute rhétorique lyrique, sirupeuse, sentimentale :

En tant qu'interprète et victime des mouvements de la pensée oubliant tout ce que je savais je suis tenté de repartir d'ailleurs (...) sinon, à travers des tunnels assez larges et transparents, les architectes manifestent/ un vrai bonheur devant les formes de cette glaciation// les objets en verre autour d'eux se brisent d'eux-mêmes, leur urine brille au soleil comme une épée d'argent et le milligramme de phosphore persiste dans la promiscuité des syllabes. (« Les marches »)

La plupart des poèmes de ce volume sont séquentiels, discontinus, basés sur des éclairs d'images oniriques. Zénobie, personnage symbolique de la femme absolue, totale, guide et médium, revient dans ce cycle, après ses apparitions dans les volumes des années 1945 :

Zénobie tient mes deux mains sur mon cœur Je m'agenouille en adoration/ et je pense à autre chose// Zénobie dit de ne pas manger les coqs blancs parce qu'on peut mettre en colère quelqu'un contre nous (...) Zénobie me dit Entre nous soit dit nous sommes les victimes de l'imagination des autres (...) Regarde, un triangle dit Zénobie Il est venu dans ce monde pour s'y adapter. (« Le Triangle »)

Le rivage bleu (1990) reprend du volume *L'Autre Face* la série intitulée « Changement des choses » et y inclut une série de nouveaux poèmes dans les suites « Le Rivage bleue », « Ce qui est saint pour les chiens » et « Le couteau couronné ». L'univers imaginaire se concentre sur les grands thèmes et motifs du poème (le passage du temps, l'existence, l'amour), tous dominés de l'obsession de la mort. Le changement des choses, leur métamorphose ont des connotations négatives, qui présagent la fin. Le premier poème du premier cycle nous

en avertit, peut-être comme prémonition, car le poète y fait allusion, en citant deux versets de l’Ancien Testament, à l’esprit de Samuel, apparu à Saül et à la sorcière d’Endor sous la forme de un vieil homme vêtu d’un long vêtement – esprit qui annonçait en réalité la mort de Saül :

L’automne vint des vagues de feuilles migraient/ certaines choses changeaient de nature/ nous étions assis sur une berge tranquille contempler/ la bien-aimée soupirait et a fermait les yeux « dis ce que tu vois »/ elle répondait « Je vois un très vieil homme se lever de la terre/ habillé d’un long manteau »/ ici la citation était close (Samuel XXVII 8-14)/ il ouvrait les yeux tirait la canne à pêche/ il pêchait un poisson en bois. (« Changement des choses »)

La vision sombre de l’imaginaire est donnée par le registre nocturne qui suggère le danger de la mort, la décomposition, la nuit, etc. Le discours poétique est apparemment quantifié, créé à l’aide d’un automatisme associatif et des alliances verbales, où sont articulés les éléments qui perturbent la logique ou les lois de la grammaire – *On est peut-être dans le quatrième quart du caaaarrré / là « où il y a il n’y a ni douleur ni chagrin ni soupir » / mais seulement le reflet blanc des plumes des jambes* - et, à travers le verset cité de « Prière pour les défunts », il nous renvoie à nouveau vers la divinité, vers le salut, vers le lieu céleste peuplé d’anges qui est aussitôt pris en dérision, puisque le Créateur comme la foi aussi ont perdu leur sens. Le Cerbère de la mythologie grecque, le chien d’Hadès qui garde l’Enfer, où seules les âmes des morts entrent sans jamais en ressortir, acquièrent la valeur d’un symbole spirituel :

[...] n’importe un père-mère assez féroce/ fait son devoir et aboie après nous/ « Je n’ai plus de chien » dit-il « il a pourri depuis longtemps/il travaillait comme un héros dans le hangar/il n’est resté de lui qu’un œil des ailes aux coins/et ghya ghya ghya ». (« Grandes notes de l’année »).

L'état conflictuel et la conscience opprimée par l'imminence du destin prennent des formes confessionnelles et ne peuvent être ignorées, même si le burlesque, l'ironie et l'ambiguïté, plutôt théâtrale, poursuivent de représenter le moi poétique :

*J'avais autour du cou la Grande Médaille des Chevaliers
Fatigués / La Corde du chevalier d'honneur/ plus le Ruban et la
Jarrettière des aveugles errant dans le Désert/ j'avais quelques Extraits
d'un ancien traité attachés à ma langue/ et étourdi par leur haute
signification. (« La Corde Du Chevalier d'Honneur »)*

Le volume au caractère évidemment élégiaque surprend le détachement des choses qui changent irréversiblement et l'effort d'accepter et de regarder sereinement la transition vers la mort :

*Un beau jour je passerai par des allées/ aux bâtiments sombres
sous une lumière jaunâtre/ je vais inévitablement passer le bras gauche
sur les yeux.../ à ce moment ce sera la seconde du passage à travers la
peau/ la grande seconde et donc réjouissez-vous-en. (« À travers la
peau »)*

La création poétique comprise entre les années 1989-1993 et composée de cycles de poèmes tels « Visage et surface », « Passagers de transit », « Les choses dans l'eau », « Le visage secret de la souffrance végétale », « Le rivage bleu » et « Le couteau couronné » a été incluse en 1994 dans le recueil *Face et surface*, suivi *Du Rivage bleu*. La forte connexion qui régit tout ce qui coexiste est définie dans la poésie comme état, comme instinct ou sensation, comme pressentiment ancré dans une surréalité déconcertante :

*Parlant une autre langue avec la même voix/ par-delà les
sombres frontières du front/ et fascinés par nos propres voix/ nous
soutenons la massive utopie / sur tout ce qui est toujours superflu// et*

*personne ne pourrait le qualifier en dehors/ de la terrible alchimie qui
garantit notre naissance – « La double connaissance de la pierre plate »¹.*

Il y est des poèmes dont le texte exprime la dualité de l'art poétique - dispersé, fragmenté ou par expérience totale, en tout cas, libérés du formalisme du langage :

*Sous les érables je me tenais figé/ comme la trace du visage
dans un miroir brisé/ sans savoir si après cela je serai un nombre/ ou une
paupière généreuse sur la vue des yeux ou sur/ l'ouïe des tempes ailées/
où les vivants et les morts trouvent encore quelque chose// puis l'absence
des formes et quelqu'un/ enlevait le mors en argent – « Sous les
érables »².*



Parfois la rêverie est celle qui se manifeste pleinement, ou bien l'aveu s'identifie à l'imagination dans des hypostases où les règnes se trouvent dans une parfaite cohésion, dans un univers permissif :

*J'étais assis les yeux bandés, le visage appuyé contre un mur/ Je
bruissais de tous mes articulations/ .../ un troupeau d'arbres rugissait aux*

¹ Gellu Naum, *Fața și suprafața*, Editorial Litera, Bucarest, 1994, p. 19

² *Ibidem*, p. 20

*alentours et les maisons volaient dans les airs/ mais quel dialecte oublié
et stupide je parlais/.../ j'avais l'impression que des fleurs s'humiliaient.
(« Planche *»)*

Ce volume ne manque pas de réflexions élegiaques sur le passage du temps, retranscrites avec gravité et détachement (*Où sont les îles vertes aux cyprès hauts et sombres pareils à une soif feuillue/ aux oranges qui nous enveloppaient dans leurs fruits et aux senteurs des forêts/ de jasmin la nuit quand nous urinions sur les roues de la moto sous la pleine lune – « Mémoire du pied »*), ou celles ironiques-diffamatoires à l'adresse de certains rituels standards des coutumes funéraires (*[...] rien que pour quelques sous tout citoyen du coin/ pourrait avoir la moitié du gâteau des morts/ et en plus la bande imprimée avec la voix tendre de la Récitatrice qui pourrissait / dans le rugissement de l'Océan. (« Au nom du gouffre »*).

L'imaginaire lugubre donne naissance à des héros bourbeux qui crient à travers l'obscurité dans des images apocalyptiques où l'atmosphère bizarre et surréaliste se confond avec l'onirique (*leurs foulards fumaient/la lune se cachait derrière les minarets/derrière le joyau qui est son feu/ils me regardaient d'un air fatigué me demandaient/comment vas-tu/je leur répondais avec une seule parole aou – « Ceux qui pâtissent»*).

Dans ce recueil apparaît, bien qu'écrit le 29 novembre 1992, le poème crypté, expérimental, sibyllin, hiéroglyphique... « Nigredo ». Le titre, symbole alchimique, est l'équivalent de la première opération alchimique qui désigne une substance en état total de décomposition, de l'œuvre en noir, *nigredo*, suivi de *albedo* (l'œuvre en blanc), puis de *citrinitas* (jaune) et de *rubendo* (rouge). Quatre vers et 45 signes proposent un alphabet naumien et nous invitent à le déchiffrer. Quel que soit le contenu, je pense que le message est le même :

*Désolé madame, mais/ sanjo bakkara fungoro nokkoro/ chokkoro
fungoro de/ mate tokkoro wakkara yukkuru/ wakkara yukkuru ta ga/ kasa
wo wanga ranga ra su/ sora ga kunguru mo/ renga rengere bakkara
fungoro (« L'avantage des vertèbres »)*

Focul negru/Le Feu noir et *Sora fântână/La Soeur fontaine* sont deux anthologies de poésie parues en 1995, suivies par *Ascétique dans la baraque de tir*, de 2000, qui porte le titre d'un poème publié en 1975, du volume *Description de la tour*, et nous proposent une sélection de poèmes regroupés dans les cycles : « Le Rivage Bleu », « Les Choses à l'Eau », « Le Changement des Choses », « Description de la Tour », « La Mélancolie du Développement », « Les Saints des Chiens », « Le Couteau Couronné », le poème « Matins avec la Demoiselle Poisson », « Passagers en transit », « Le visage secret de la souffrance végétale », « Face et surface », « Discours aux pierres » et la poésie « Mon père fatigué ».

Le livre n'est pas une simple anthologie mais un volume qui frappe par sa nouveauté, du fait que la sélection et la réorganisation des poèmes ne concernent que la chronologie intérieure du poète et n'ont rien en commun avec le passage du temps¹.

Ion Pop affirme dans son ouvrage *Poezia contra literaturii*, à propos de ces vers que, parvenus aux dernières retouches, ils gardent leur énergie de « langage de perturbation » inaltérée par le temps et les âges, tonique parce qu'ils ne cèdent pas un instant à l'inertie de la Convention, maintenant la fraîcheur de leurs tensions de « beauté convulsive » et la force d'attraction vers les terres miraculeusement troublantes - comme le dit Naum dans un vers déterminant – qu'il repeuple selon sa science.

¹ Ioana Pârvulescu, postfață, *Ascet la baraca de tir*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 315.

La Voie du Serpent, publiée à titre posthume en 2002, sous la direction et avec une étude de Simona Popescu, est l'édition d'un manuscrit inédit de 1948 et inclut des vers d'auto-initiation et des dessins de Lygia Naum. L'ouvrage renferme 19 textes, conseils et enseignements ainsi que leurs fac-similés adressés à un destinataire virtuel dans le but de restaurer ses liens imaginaires avec les choses (archéologie médiumnique, hasard objectif, magie, empathie, etc.). Ces énoncés, presque messianiques, comportent de nombreux éléments de son art poétique et rassemblent les thèmes essentiels de l'imaginaire de l'œuvre naumienne. On se souvient clairement de l'idée de la liberté du créateur, comme condition originelle, et de l'attrait qu'avait Gellu Naum pour l'expérience ésotérique. En voici quelques exemples :

Le miracle est à votre portée, peu importe par où vous commencez. Ne cherchez pas à comprendre l'histoire car cela vous mène à la conscience. Essayez d'être plus libre et/ grâce à cela vous comprendrez un jour tout ce qui se confondrait aujourd'hui avec vos explications¹. (p. 26)

Recherchez des pratiques comparées (magie, etc.) dans des lieux où il est géographiquement et historiquement impossible de communiquer et pour avoir quoi que ce soit à raconter...² (p. 28)

Souviens-toi, oh, souviens-toi que rien n'est le fruit du hasard. / Tu tournes comme un papillon aveugle dans la lumière d'un autre, ou le destin d'un autre est/ par toi-seul déterminé, papillon clairvoyant. / Jusqu'à ce que tu sois libre, au-dessus de tout cela flotte le rideau épais et lourd/ de tes propres yeux³.

¹ Gellu Naum, *Calea șarpelui*, Editorial Paralela 45, Pitești, 2002, pp. 26

² *Ibidem*, p. 28

³ *Ibidem*, p. 44

Le livre, une vraie génétique de la poétique de Naum, renferme les thèmes essentiels propres à son œuvre, son système de pensée poétique et ses concepts (muse, « nemuse », favorables, cercles, silence, rigueur).

Bibliographie

- Ioana Pârvulescu, postfață, *Ascet la baraca de tir*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 315
- Lefter, Ion Bogdan, „Marginalitatea unui poet”, în: *5 poeți: Naum, Dimov, Ivănescu, Mugur, Foarță*, Editorial Paralela 45, Pitești, 2005
- Morar, Ovidiu, *Avatarurile surrealismului românesc*, Editorial Univers, București, 2003
- Naum, Gellu, *Calea șarpelui*, Editorial Paralela 45, Pitești, 2002
- Naum, Gellu, *Descrierea turnului*, Editorial Albatros, București, 1975
- Naum, Gellu, *Fața și suprafața*, Editorial Litera, Bucarest, 1994
- Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*, Editura Cartier, 2017
- Pop, Ion, *Poezia contra literaturii*, Editorial Casa Cartii de Știință, Cluj, 2001
- Raicu, Lucian, „Forțele imaginației”, în: *România literară*, nr. 9, 1976
- Regman, Cornel, „Pohemele lui Gellu Naum”, în: *Viața românească*, nr. 12, 1975

**LE PERSONNAGE CRISPIN – VALET DANS LA COMÉDIE
FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE. ASCENDANCE ET
INFLUENCES**

**THE CRISPIN CHARACTER – VALET IN THE 18th-CENTURY
FRENCH COMEDY. ANCESTRY AND INFLUENCES**

**EL PERSONAJE CRISPIN - VALET EN LA COMEDIA FRANCESA
DEL SIGLO XVIII. ASCENDENCIA E INFLUENCIAS**

Carmen Laura Ileana DIȚU¹

Résumé

Le personnage Crispin, valet, apparaît en 1655 dans la pièce de Paul Scarron L'écolier de Salamanque et, pendant presque deux siècles, il résiste sur la scène du théâtre français. Il provient du parasite ou de l'esclave de la comédie antique, mais il a aussi des influences du personnage de type zanni de la commedia dell'arte italienne. Avant Crispin la comédie française a donné naissance à beaucoup d'autres valets célèbres.

Mots-clés : comédie, personnage, Crispin, valet.

Abstract

The character Crispin, valet, appears in 1655 in Paul Scarron's play L'écolier de Salamanque and for almost two centuries he resists on the stage of French theatre. It comes from the parasite or slave of ancient comedy, but it also has influences of the zanni character type of the Italian commedia dell'arte. Before Crispin, the French comedy gave birth to many other famous valets.

Keywords : comedy, character, Crispin, valet.

¹ lauraditu@yahoo.com, Université Nationale de Science et Technologie
POLITEHNICA Bucarest, Centre Universitaire Pitești

Resumen

El personaje de Crispin, valet, aparece en 1655 en la obra de Paul Scarron L'écolier de Salamanque y, durante casi dos siglos, se resiste a actuar en el escenario del teatro francés. Proviene del parásito o esclavo de la comedia antigua, pero también tiene influencias del personaje de tipo zanni de la commedia dell'arte italiana. Antes de Crispin la comedia francesa dio a luz a muchos otros valets famosos.

Palabras clave : comedia, personaje, Crispin, valet.

La condition du parasite et de l'esclave dans la comédie antique

La comédie moderne est tributaire à la comédie antique et à la farce populaire. Et selon les mots d'un des plus grands auteurs français de comédies « dans toutes les comédies anciennes, on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs »¹. Dans les comédies antiques, plus précisément, celles du théâtre latin, l'esclave était vêtu d'une tunique courte ou d'un manteau qu'il jetait sur l'épaule pour courir plus vite quand il était pressé ou quand il faisait semblant d'être pressé. Pour cet esclave on employait le terme de *servus currens* c'est-à-dire l'esclave courant, l'esclave qui courrait. Un autre détail que l'histoire a gardé concernant cet esclave courant c'est le fait qu'il portait une perruque rousse parce que cette couleur était associée traditionnellement à la trahison, à la duplicité de la personne.

Les domestiques, parmi lesquels on retrouve aussi les valets, font partie de l'intimité d'une maison parce qu'ils sont témoins de chaque moment de la vie de leurs maîtres, ils représentent une constante dans la vie de ceux-ci et leur relation est marquée par les inégalités sociales qui proviennent de l'infériorité du domestique. Dans le théâtre et, spécialement, dans la comédie, le domestique, valet ou servante, est très important pour faire avancer le conflit, par ses ruses, par le lien qu'il établit avec le public. Le couple maître – valet est indispensable à la comédie depuis ses débuts jusqu'au XVIII^e siècle.

¹ Molière, *Oeuvres de Molière*, Tome III, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1976, p. 401

Durant l'Antiquité, le parasite et l'esclave étaient des rôles qui avaient des traits distinctifs : la ruse, le goût du mensonge et l'art de bien parler, tout comme les traits physiques car on le reconnaissait facilement d'après les cheveux roux, les habits spécifiques et les mouvements. Dans le théâtre antique l'esclave entrait toujours en scène en courant, il s'affairait tout le temps et quittait rapidement la scène pour accomplir quelque tâche donnée par son maître. Il devient un archétype théâtral, car il est l'auxiliaire du héros de l'intrigue qu'il considère comme son maître devant le lequel il essaie de ne pas démontrer toutes ses qualités – trait de caractère qu'on va retrouver chez tous les valets de toutes les époques. Tout comme l'esclave, le parasite aussi servait son maître, mais d'une autre manière : il était celui qui devait plaire à son maître, lui augmenter l'ego, subir toutes les bassesses pour rester dans ses grâces.

Un premier exemple de domestique, esclave, est donné par Aristophane dans la pièce *Les Grenouilles* où Xanthias qui serve Bacchus accompagne celui-ci aux enfers. Parce que l'auteur voulait satiriser les dieux, Bacchus porte la peau de lion de Hercule, mais, quand il se sent en danger, oblige son accompagnant de se substituer à lui. Pour échapper à certaines situations Xanthias fait preuve de beaucoup d'ingéniosité ce qui conduit à affirmer « qu'il est l'ancêtre des valets gourmands, sentencieux et poltrons qui produisirent plus tard les Sanchos et les Sganarelle »¹

Dans la comédie d'Aristophane, Xanthias apparaît seulement dans la première partie de la pièce, dans la seconde, il disparaît. On peut le considérer comme l'ancêtre de Sganarelle, mais plus tôt celui de Pierrot, ce Pierrot « vicieux et cynique des Parades »². Il est aussi « bavard, ivrogne, luxurieux, paresseux, poltron, vantard et raisonneur »³, qualités qu'on retrouvera chez les valets du XVIIe et XVIIIe siècle.

¹ Celler, Ludovic, *Les valets au théâtre*, Editeur J. Baur, Paris, 1875, p.6

² Idem, p.8

³ Ibidem, p.8

L'esclave fripon apparaît pour la première fois en Grèce, à Athènes dans la pièce de Ménandre *Dyskolos* c'est-à-dire le grincheux, le misanthrope. Cet esclave fripon, Daos aide les fiancées à se tirer d'affaire aux dépenses d'un vieux paysan grincheux. Sûr de son succès, Daos s'amuse à tourmenter son jeune maître et le brave esclave rusé, le *servus callidus*, devient le véritable roi de la pièce, car il « s'impose comme le maître d'un jeu où l'intelligence jouit de son pouvoir de manipulation »¹. Il brave tous les coups, il risque tout – des menaces, des châtiments – pour faire rire les spectateurs et, bien sûr, pour rester à la hauteur de sa réputation.

Plaute écrit plusieurs comédies qui portent le nom de l'esclave rusé ce qui nous prouve le succès de ce type devenu traditionnel dans le théâtre antique : *Epidicus* dont le nom en grec signifie *réclamé en justice*, *Stichus* – *la rangée*, *Truculentus* – *le bourru*, *Pseudolus* – *l'imposteur*. Plaute est celui qui met en valeur d'une manière originale les rôles d'esclaves. Peut-être que sa pièce la plus connue est *Aulularia* en traduction française *La Marmite* dont Molière c'est inspiré pour écrire *L'Avare*. Dans cette pièce l'esclave Strobile subtilise l'argent qu'Euclion avait caché dans un pot et avait enterré à la racine d'un arbre. C'est l'occasion de peindre le portrait de l'avare, mais n'oublions pas que dans cet esclave résident les embryons des serveurs les plus célèbres des comédies françaises tels : Arlequin, Scapin, Figaro.

Euclion auquel le dieu Lare avait donné une marmite pleine d'or pour qu'il puisse marier sa fille, prend tellement soin de celle-ci qu'il la vérifie tout le temps. Parce qu'il craint que les voleurs ne lui subtilisent pas l'or, il change la place de la marmite cachée dans la maison, premièrement dans le temple de la Bonne Foi « Veille, o Bonne Foi, veille, et fais que je retrouve chez toi la marmite saine et sauve. Je t'ai confié mon or ; je viens de le déposer dans ton bois sacré, dans ton

¹ <https://odysseum.eduscol.education.fr/la-comedie-latine-intrigues-et-personnages>

temple »¹. Ensuite il change de nouveau la place de la marmite et l'enterre dans le bois de Silvain, endroit où l'esclave Strobile va la découvrir et se l'approprier.

Si, à première vue, Strobile semble un esclave voleur, on doit être un peu plus attentifs à la lecture et observer que Strobile se caractérise dans l'Acte IV :

Je suis en train de me conduire comme un honnête homme d'esclave : j'exécute mes ordres sans retard et de bonne grâce. [...] Quand on se trouve, comme moi, au service d'un amoureux, si l'on voit que l'amour l'emporte, ou doit, à mon sens, le retenir pour son bien, et non pas le pousser ou son penchant l'entraîne »². Il saisit toute opportunité qui lui est offerte pour échapper à l'esclavage et pour aider son maître. Il essaie de prouver à son maître Lyconide qu'ils ont tous les deux à gagner : lui – la liberté tant désirée et son maître - celle qu'il aime. Il affirme que les hommes aiment la liberté et que « De tous les maux, de tous les fléaux, le plus grand est la servitude, et quand Jupiter est irrité de quelqu'un, il en fait un esclave »³.

Dans son plaidoyer pour obtenir la liberté, l'affranchissement de la vie d'esclave, Strobile a un monologue extrêmement convaincant. Il explique que les « esclaves fripons, rusés et astucieux »⁴ volent leur maître, qu'ils se vengent de la servitude qui représente leur quotidien « par des tours d'adresse et par des railleries »⁵ et sa conclusion est assez moderne : « je conclus que la libéralité fait les valets fidèles.»⁶. De cette phrase on comprend que Strobile ne pense pas quitter son maître, mais

¹ Plaute, *L'Aululaire*, traduction SOMMER, Librairie de L.Hachette et Cie, Paris, 1865, p.41

² Idem, p.40

³ Ibidem, p.58

⁴ Ibidem, p. 59

⁵ Ibidem, p.59

⁶ Ibidem, p.59

seulement changer d'état, de ne plus être un esclave, mais un homme libre qui choisit de son gré à servir quelqu'un.

Les esclaves de Plaute doivent remplir quelques fonctions dans toutes les comédies: « sauvegarder les amours des jeunes gens, avoir de l'esprit pour mener à bon port les intrigues nécessaires, lutter avec les pères, avec leurs passions, surtout avec leur avarice»¹, mais, parfois, ils ont aussi le rôle de lancer des «satires contre la société du temps, contre le luxe, contre l'élégance abusive »² et c'est la différence avec les « valets modernes qui exagèrent toujours les travers de leurs maîtres »³.

Les valets de la comédie du XVIII^e siècle ont leurs origines dans les esclaves et les personnages du type parasite de l'Antiquité gréco-romaine parce qu'on retrouve chez les premiers presque toutes les caractéristiques des derniers.

L'influence de la commedia dell'arte sur la comédie en France

Commedia dell'arte à influencé non seulement la comédie en France, mais le théâtre en général parce que les auteurs des scénarios qui étaient en même temps les acteurs principaux de la troupe ont compris que la pièce a besoin d'une unité, que les faits relatés doivent se lier naturellement les uns aux autres et, bien sûr, que pour bien improviser – ce qui était la première qualité de ce type de théâtre on devait avoir un lien particulier avec le partenaire de scène. Les acteurs de la commedia dell'arte ont réussi parce qu'ils étaient des professionnels de leur métier. Ils n'interprétaient pas un texte préexistant, mais un scénario, un schéma qui leur indiquait les personnages, les caractères, le sujet, les situations-clés, les moments d'entrer ou de sortir de la scène, quelques détails concernant les décors ou les costumes.

¹ Celler, Ludovic, op.cit., p.10

² Idem, p.10

³ Ibidem, p.10

Ce qui est intéressant est le fait que l'histoire qu'ils jouaient était construite en fonction des acteurs disponibles et de leurs lazzi les plus réussis. «Les lazzi sont de petits jeux de scène écrits et répétés à l'avance par un comédien : choisis pour leur grand potentiel comique et spectaculaire, ils sont faciles à réutiliser d'une intrigue à une autre»¹.

Mais le texte proprement dit allait être improvisé au cours du spectacle. Donc le dialogue ou le monologue, les répliques prononcées par les acteurs étaient le fruit de leur ingéniosité, de leur fantaisie, de leur spontanéité. En fait, l'acteur avait un bagage de blagues, de répliques, d'observations qu'il actualisait périodiquement et qu'il adaptait au public. Ce qui facilitait la tâche de l'acteur c'était le fait que, d'habitude un acteur interprétait tout au long de sa vie un seul type de personnage : le jeune premier, le vieil avare, le valet, le seigneur, l'amoureux et ainsi de suite. C'est pour cette raison que le nom de l'acteur se confondait parfois avec celui du personnage interprété comme c'est le cas de Scaramouche qui a emprunté le nom à son interprète.

Une innovation théâtrale de la commedia dell'arte était que les rôles féminins étaient joués par des femmes et non par des hommes comme dans les autres pays d'Europe et dans le théâtre antique. Les actrices portaient des costumes fantaisistes et évoluaient sans masque tout comme leurs amoureux.

La comédie française est aussi tributaire à la commedia dell'arte en ce qui concerne le sujet de ses comédies, c'est à dire presque toutes les pièces sont basées sur une intrigue compliquée. D'habitude une histoire d'amour qui rencontre toutes sortes d'obstacles jusqu'à ce que l'amour triomphe à la fin de la pièce. À chaque pas le public est témoin des complications de plus en plus surprenantes qui avaient le rôle de dynamiser le conflit dramatique et, bien sûr, de maintenir le public en alerte. Ces obstacles étaient constitués par des personnes travesties, des rencontres inattendues, des reconnaissances surprenantes, des quiproquos

¹ <https://odysseum.eduscol.education.fr/la-comedie-latine-intrigues-et-personnages>

– des confusions d'identité – qui provoquaient des moments qui manquaient de vérité et, parfois, totalement absurdes, mais qui plaisaient au public et, c'est pour cela, que tous les grands auteurs de comédies les ont employés, on les rencontre même chez Shakespeare ou Molière.

Il ne faut pas croire que la commedia dell'arte était une forme de représentation d'un théâtre purement et simplement spectaculaire. Non ! Tout comme le montre la comédie française au XVII^e et XVIII^e siècle, le succès provenait premièrement des idées qu'on véhiculait dans les pièces et, au second lieu, des acteurs qui interprétaient leurs rôles. L'action de toute comédie signifiait non seulement un éloge à l'amour – sentiment naturel, pur, fort, mais aussi un éloge à l'intelligence avec laquelle les gens simples réussissaient à triompher contre l'avarice, la suffisance et la méchanceté.

Le rire du public sanctionnait signor Pantalone – le marchand riche, vieux et avare, maladif, ennemi des jeunes amoureux et qui, en dépit de son âge avancé, tombait amoureux lui aussi d'une jeune fille ce qui constituait une raison suffisante pour être ridiculisé et trompé. Le public sanctionnait aussi Don Pasquale et signor Balanzoni, docteur en droit ou en médecine, savant de renommée mondiale, pédant ridicule qui moisissait sous les textes latins appris par cœur. Envers d'autres personnages le public n'avait pas de rires sarcastiques, mais indulgents. Il s'amusait des actions cocasses des deux bouffons – zanis qui avaient d'habitude le rôle de serveur et devaient solutionner positivement l'opposition qui était établie entre les vieux et les jeunes amoureux. Les deux zanis portaient des noms comme Brighella – intelligent et rusé ou Arlecchino – naïf, joyeux, grossier, pauvre, cupide, affamé, paresseux, fourbe, fin stratège dans les intrigues amoureuses, habillé d'un costume devenu célèbre, car il est confectionné dans des pièces de tissu en forme de losanges et triangles de toutes les couleurs. Parfois à la place de Brighella ou Arlecchino, apparaissait Pulcinella – paresseux, larron, qui rêvait tout le temps de manger de macarons. En France on a changé leurs

noms dans des variantes françaises Polichinelle, Scapin, Pierrot, Arlequin et, n'oublions pas, Crispin. A la différence du théâtre antique, à ce moment le valet n'était plus esclave, mais il était rémunéré, il recevait des gages, il était logé, nourri et blanchi, car son maître garantissait pour sa probité.

Toutes ces personnages, à l'exception du couple d'amoureux, portaient sur la scène des masques hérités de l'ancien carnaval populaire, des masques qui avaient le rôle d'offrir un aspect plus réaliste à la typologie incarnée. À cause du masque, les personnages étaient caractérisés superficiellement parce que la mimique du personnage restait invisible. Mais l'exagération jusqu'à la caricature de certains traits exprimait clairement une intention de satire sociale parce que la fonction principale de la comédie est de sanctionner les défauts, de corriger ceux-ci et d'empêcher leur prolifération.

L'influence de la commedia dell'arte continue au XVIIe siècle dans la comédie ainsi-dite classique où le valet est une figure du peuple et sa caractéristique principale est la ruse. Fidèle serviteur de son maître dont il dépend financièrement, il est souvent impertinent, irrévérencieux et même suborneur, car il aime se moquer des puissants et mettre en évidence leur point faible. Il est toujours l'auxiliaire de son maître dans son projet amoureux, souvent son porte-parole, lui servant de faire-valoir, il sait aussi servir ses propres intérêts. Le valet est celui qui donne le rythme à la comédie et conduit l'action par ses ruses et ses stratagèmes vers le dénuement qui est toujours heureux. Grâce à son infériorité sociale il peut se compromettre dans des situations considérées grotesques, mais c'est la qualité qui lui permet de parler vrai et de dévoiler par son parler les travers de ses maîtres et de la société. Il est un excellent acteur ou metteur en scène, car il joue la comédie devant ceux qu'il veut tromper dans des scènes de théâtre dans le théâtre, car la comédie classique utilise le procédé nommé la *mise en abyme*.

Même si au XVIII^e siècle le valet de théâtre est de plus en plus émancipé et joue la comédie pour son propre compte, il garde encore des influences de ses ancêtres de la commedia dell'arte. Une grande différence est constituée par le fait que d'auxiliaire de son maître, il devient son rival et revendique lui aussi le droit à l'amour et au bonheur. L'image du maître continue à se dégrader dans l'idée que le mérite de celui-ci provient de sa supériorité donnée par sa naissance, par les différences de conditions sociales qui sont de plus en plus remises en cause. Un procédé goûté par le théâtre du XVII^e siècle est le jeu des miroirs et de travestissements qui fournissent une réflexion sur le statut social et les privilèges ou les inégalités qui en découlent. On peut le voir dans le théâtre de Marivaux. Marivaux et Beaumarchais vont transformer les valets dans des vecteurs d'une critique sociale qui conteste la légitimité de leurs maîtres et qui dénoncent les abus de pouvoir. Avec Beaumarchais, le valet a de nouvelles ambitions, car Figaro revendique sa liberté et assume ses propos contestataires et son auteur a pris soin de transformer son personnage dans un doté d'une psychologie complexe, car il a un passé tourmenté, il est soumis au hasard des surprises de la vie et son monologue révèle la réflexion sur lui-même et sur le sens de sa destinée ce qui va ouvrir la voix pour les personnages du théâtre romantique.

Crispin et ses ancêtres, les valets

Crispin est un personnage de théâtre français qui a fait son apparition sur la scène en 1655 grâce à Paul Scarron et à sa pièce *L'Écolier de Salamanque*. Mais pour arriver à donner naissance à Crispin, l'histoire du théâtre a connu beaucoup d'autres personnages semblables. Crispin, tel qu'on arrive à le connaître au XVIII^e siècle, a comme ancêtres, d'une part, les esclaves ou les parasites du théâtre latin et, d'autre part, le personnage de type zanni de la commedia dell'arte.

En ce qui concerne le théâtre latin, les références doivent être faites aux pièces de Plaute et de Térence qui apportent en scène des valets esclaves et parasites qui fonctionnent en couple Liban et Léonidas dans *L'Asinaire* ou Mercure et Sosie en *Amphitryon*. Les membres du couple semblent en opposition l'un avec l'autre : Liban est l'esclave du père et Léonidas, celui du jeune Argyrippe est plutôt son camarade que son serviteur. Leur manière désordonnée de rendre service au maître, leurs vices communs les rapprochent plus que leur état de serveur du valet tel qu'on le connaît au XVII^e et au XVIII^e siècle.

Strobile de *L'Aululaire* présente quelques traits qu'on retrouve chez Crispin au XVIII^e siècle. Une sorte de volonté de faire n'importe quoi pour changer d'état. Si Strobile vole la marmite pleine d'or pour acheter sa liberté, le Crispin de la pièce *Crispin rival de son maître* écrite par Lesage essaie seulement de voler la dote d'Angélique pour mener une meilleure vie. Que l'un réussit et l'autre, non, peu importe ! car ils ont tous les deux des discours semblables à l'adresse de leurs maîtres : « Si l'on veut servir son maître de manière à le contenter, il faut ajourner ses propres affaires et donner le pas à celles du patron »¹ ou « je sers un maître sans bien, ce qui suppose un valet sans gages. Je ne suis pas trop content de ma condition »².

Si au Moyen Âge les valets n'existent pas comme personnage littéraire, on peut considérer les fous comme tenant ce rôle à cause de leur « langue libre et bien pendue »³. Plus tard, vers la fin du XV^e siècle, *La Farce du Maître Panthelin* apporte en scène Agnelet, un « valet champêtre, rusé, balbutiant, cauteleux »⁴ qui cherche tout le temps à se tirer d'affaire. Il a été considéré comme l'ancêtre de Scapin, de la même

¹ Plaute, op.cit., p.40

² Lesage, *Théâtre choisi de Lesage. Tome premier*, Imprimerie de Didot le Jeune, Paris, 1821, p.12

³ Celler, Ludovic, op.cit., p.11

⁴ Idem, p. 12

famille que Crispin parce que, par sa ruse paysanne, il réussit à tromper tout le monde : son maître, son avocat, le chirurgien et, même, le tribunal.

Avant de créer Crispin, Paul Scarron a donné naissance à un autre valet célèbre, Jodelet, apparenté à certains valets de Molière, mais aussi à la comédie espagnole. Dans la pièce *Jodelet duelliste*, le personnage Jodelet est gratifié d'un soufflet et cherche l'auteur, mais quand il le rencontre il s'excuse et reçoit un autre. En ce qui concerne la bravoure, il tient de Xanthias ou de Sganarelle que « les épées tirées faisaient fuir au plus vite et sur les entrailles desquelles la bataille produisait l'effet d'une médecine »¹. Il montre son courage quand son adversaire n'est pas là, il veut l'écraser comme un fléau, mais quand il rencontre son adversaire, il passe à la philosophie sur cette terrible manie des duels.

Au contraire, le Jodelet de la pièce *Le maître valet* se rapproche un peu de Crispin parce qu'il change de rôle avec son maître pour que celui-ci puisse, grâce à cet échange, éclaircir les sentiments que Isabelle a à son égard. Il est un valet glouton, luxurieux qui reçoit l'argent, mais aussi les coups de bâton, mais auquel son maître permet de parler franchement, ce qui indique l'intimité qui existe entre le maître et le valet. C'est cette intimité qui permet aux personnages de parler librement, d'utiliser un langage assez cru qui ne serait pas permis sur la scène de nos jours. Jodelet est poltron et sa poltronnerie donne naissance à des scènes extrêmement gaies entre lui et le futur beau-père de son maître. Par son caractère il peut être relié à Mascarille ou à Sganarelle du *Festin de pierre*, «il semble une esquisse des Scapins et des Crispins du XVIIIe siècle »².

Au XVII^e, siècle Molière va apporter sur la scène française plusieurs valets inspirés des esclaves ou des parasites du théâtre antique : Scapin, Mascarille et Sbrigani qui aideront aussi à créer le personnage de Crispin au XVIIIe siècle. Peu importe son nom, car le valet de Molière

¹ Ibidem, p. 13

² Ibidem, p. 15

s'emploie à trahir tout le monde, à recevoir soit de l'argent, soit des coups, à rendre les coups, mais jamais l'argent et à utiliser ses talents en friponnerie pour se tirer soi-même et son maître des mauvais pas. Les maîtres de Scapin connaissaient ces fredaines, mais, pourtant, ils le prenaient en service comme valet parce qu'ils reconnaissaient son habileté, car il était un spéculateur vendant ses talents, qui n'avait peur de rien, qui avait le courage d'utiliser de privautés envers ses maîtres. Il utilise son impertinence pour masquer ses vols, il se rend coupable d'abus de confiance, il n'hésite pas à médire sur son maître et sur les parents de celui-ci. Il se montre vindicatif et, même quand il demande pardon à ceux qu'il lèse, il trouve le moyen de froisser ses victimes même en les implorant. Il est capable aussi de bons sentiments car, de toutes les sommes extorquées, il ne garde rien pour lui. Contrairement à Scapin, Mascarille c'est le seul valet de Molière qui applique un coup de pied à son maître pour le punir d'avoir la hardiesse de s'opposer à ses stratagèmes. Dans *Don Juan ou Le Festin de pierre*, Sganarelle se montre plus hardi en parole quand son maître n'est pas présent, mais il accomplit tous ses caprices et fait preuve de beaux sentiments en ce qui le concerne. Un autre valet de Molière est Sbrigani de *Monsieur de Pourceaugnac* qui est le pire de tous les autres, car, apparenté à Scapin et Mascarille, il « complète la trilogie des valets italiens retors et ingénieux »¹ et ouvre la voix pour les valets du XVIII^e siècle, pour Figaro et Crispin, car le Crispin du XVIII^e siècle est différent de celui du XVII^e.

Celui de XVII^e siècle, de *L'Écolier de Salamanque* écrit par Paul Scarron quitte son maître avant la bataille pour annoncer les dames qu'il va avoir un duel, mais il a le courage de dire à son maître qu'il ne participera pas à cette lutte : « Si c'est pour le combat, je recule en arrière, »², ce que le Crispin du XVIII^e siècle ne fait pas car il est plus adroit en parole que son ancêtre.

¹ Ibidem, p. 31

² Scarron, Paul, *Théâtre complet*, Laplace, Sanchez et Cie, Paris, 1879, p. 119

Bibliographie :

- Celler, Ludovic., *Les valets au théâtre*, Editeur J. Baur, Paris, 1875
- Drimba, Ovidiu., *Istoria teatrului universal*, Editura Saeculum I.O., București, 2005
- Grévin, Jacques., *Théâtre complet et poésies choisies*, Librairie Garnier Frères, Paris, 1922
- Lintilhac, Eugène., *Histoire générale du théâtre en France. La comédie : dix-huitième siècle*, Ernest Flammarion, Paris, 1909
- Lesage, *Théâtre choisi de Lesage. Tome premier*, Imprimerie de Didot le Jeune, Paris, 1821
- Lefter, Diana, *Teoria dramei. Concepte și texte prescriptive din Antichitate până în Clasicism*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2024
- Lefter, Diana, *Théâtre et mythe. Mythe et théâtre*, Editura Universității din Craiova, 2013
- Molière, *Oeuvres de Molière*, Tome III, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1976
- Plaute, *L'Aululaire*, traduction SOMMER, Librairie de L.Hachette et Cie, Paris, 1865
- Scarron, Paul., *Théâtre complet*, Laplace, Sanchez et Cie, Paris, 1879
- <https://odysseum.eduscol.education.fr/la-comedie-latine-intrigues-et-personnages>

**LA MÈRE IMMIGRÉE OU LES FRAGMENTS D'UNE MÉMOIRE
BRISÉE DANS LA DISCRÉTION DE FAÏZA GUÈNE**

**THE IMMIGRANT MOTHER OR THE FRAGMENTS OF A
BROKEN MEMORY IN LA DISCRÉTION OF FAÏZA GUÈNE**

**LA MADRE INMIGRANTE O LOS FRAGMENTOS DE UNA
MEMORIA ROTO A LA DISCRÉTION DE FAÏZA GUÈNE**

Bouchra EDDAHBI¹

Résumé

*Cet article s'intéresse à l'étude des représentations de la figure maternelle dans le contexte migratoire, à travers une lecture postcoloniale du roman *La Discrétion* de l'écrivaine franco-algérienne Faïza Guène. Notre objectif est d'explicitier l'originalité d'une écriture fragmentée qui zigzague entre le Sud et le Nord, laissant apparaître les sacrifices d'une femme/mère en immigration. Il s'agit d'une création qui œuvre à la reconstruction d'une mémoire brisée, tiraillée entre les fragments de plusieurs espaces et temps en tissant les liens rompus entre l'ici et l'ailleurs.*

Mots clés : migration, fragment, ici, ailleurs, figure maternelle, identité

Abstract

*The This article focuses on the study of representations of the maternal figure in the migratory context, through a postcolonial reading of the novel *La Discrétion* by the Franco-Algerian writer Faïza Guène. Our objective is to explain the originality of a fragmented writing which zigzags between the South and the North, revealing the sacrifices of an immigrant woman/mother. It is a creation which works to reconstruct a broken memory, torn between the fragments of several spaces and times by weaving the broken links between here and elsewhere.*

Keywords: migration, fragment, here, elsewhere, maternal figure, identity

Resumen

¹ eddahbi.b@ucd.ac.ma, Maître de conférences habilité, Laboratoire de Traductologie, Communication et Littérature (TCL). Faculté des lettres et des sciences humaines, Université Chouaïb Doukkali, El Jadida, Maroc.

*Este artículo se centra en el estudio de las representaciones de la figura materna en el contexto migratorio, a través de una lectura poscolonial de la novela *La Discrétion* de la escritora franco-argelina Faïza Guène. Nuestro objetivo es explicar la originalidad de una escritura fragmentada que zigzaguea entre el Sur y el Norte, revelando los sacrificios de una mujer/madre inmigrante. Es una creación que trabaja para reconstruir una memoria rota, dividida entre fragmentos de varios espacios y tiempos, tejiendo los vínculos rotos entre el aquí y el otro lugar.*

Palabras clave: migración, fragmento, aquí, en otro lugar, figura materna, identidad

Introduction

La Discrétion roman de l'écrivaine francophone d'origine algérienne Faïza Guène publié en 2020, se présente comme un récit à la gloire d'une mère. Il s'agit d'un « hommage délicat »¹ rendu à toute une génération de mères immigrées qui ont tout sacrifié pour l'avenir de leurs enfants. A travers l'émiettement de petits récits, de ces « petits riens »² de la vie de tous les jours, Guène suit les pas du personnage féminin Yamina, en vue de raconter l'histoire d'une mère immigrée qui vit en marge de la ville de Paris, en livrant un combat quotidien pour sa dignité et celle de ses enfants.

Dans le roman mis à l'étude, l'écriture valse entre l'ici et l'ailleurs dans un mouvement de va-et-vient entre le Sud et le Nord, laissant apparaître, de bout en bout, les sacrifices consentis par Yamina, une femme algérienne qui a vécu la colonisation, la guerre pour l'indépendance, l'exil et la migration. Ce faisant, la romancière brosse un portrait émouvant d'une figure maternelle qui, « à force d'amour »³ pour reprendre expression de Guène, affronte le réel et le transforme afin d'assurer une meilleure vie à ses enfants.

¹ Faïza Guène, *Propos* recueillis par Hassina Mechaï. Disponible sur : https://www.lepoint.fr/afrique/faiza-guene-ce-livre-est-l-histoire-de-nos-parents-un-hommage-aussi-11-09-2020-2391431_3826.php#11 (consulté le 01/04/2024).

² *Id.*

³ *Id.*

A travers une lecture postcoloniale du roman *la Discrétion*, nous tenterons, dans ce travail, de voir comment l'écrivaine représente la figure maternelle en investissant la fragmentation comme stratégie esthétique laquelle contribue à reconstruire une identité éparpillée en rassemblant les bribes d'une mémoire brisée par l'effet de l'exil et de l'expérience migratoire.

L'écriture fragmentée comme métaphore d'une mémoire brisée

L'écriture de Faiza Guène s'inscrit dans un univers littéraire postcolonial abordant une panoplie de questions et de représentations sur l'émigration/l'immigration, la traversée, le rapport à l'autre, les écarts Nord/Sud, etc. en mettant en scène les destins des marginalisés et des subalternes des deux espaces. D'une part, les communautés d'immigrés qui vivent, dans leur société d'accueil, en marge du développement des grandes villes européennes, exposés au mépris, au racisme et à la précarité sociale ; et de l'autre, les pauvres de Sud qui considèrent « l'émigration comme leur planche de salut »¹ dans la mesure où elle « pourrait leur délivrer d'une souffrance interminable »², c'est pourquoi ils tentent d'améliorer leur niveau de vie en émigrant ou en envoyant leurs enfants à l'Occident à la quête du « paradis européen ». Christiane Albert précise que : « ces représentations s'articulent, en effet, sur un contexte historique et social qui apparaît comme la résultante de l'expansion coloniale »³, ce qui veut dire que la migration est un résultat direct ou indirect du fait colonialiste.

¹ Bouchra Eddahbi, « Les enjeux de la représentation du football dans le jeu romanesque de Fatou Diome », in Revue *Réflexions Sportives*, n°1 (2021), pp.27-35, p.30. Doi : <https://doi.org/10.34874/IMIST.PRSM/refsport-i1.29174>

² *Ibid.*, p. 31.

³ Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, éd. Karthala, 2005, p.131.

Les études postcoloniales croisent plusieurs disciplines (l'histoire, l'anthropologie, la littérature, la sociologie, la politique, la philosophie, les sciences du langage et bien d'autres) dans une vision multidisciplinaire, laquelle vision implique selon Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire « les rhétoriques de la marginalité » et « les études sur les minorités »¹.

L'enjeu de la critique postcoloniale qui anime le monde d'aujourd'hui se cristallise autour des rapports de force entre le Nord et le Sud, entre l'Occident et ses ex-colonies en interrogeant la colonisation comme paradigme de l'exploitation et de la domination de l'homme par l'homme à l'heure de la mondialisation, ce qui a permis l'émergence d'une autre forme de domination qui est la « subalternité ». Arjun Appadurai, quant à lui estime que : « les déplacements de personnes et l'emprise médiatique représentent les deux nouvelles forces de la modernité ayant de fortes répercussions sur le plan de l'imagination (...), sur la représentation des espaces et sur les espaces de représentation »². *La Discrétion* est parmi ces « espaces de représentation » qui abordent la question de la marginalité dans le contexte migratoire en mettant en scène le quotidien de la famille de Taleb dont les parents sont des immigrés. Bien que le père et les enfants occupent une place importante dans la trame du récit, la mère en est le personnage principal. Yamina se présente comme une figure maternelle à la fois forte et fragile. Il s'agit d'une femme âgée de soixante-dix ans qui, en dépit de ses problèmes de santé, « ne se plaint jamais »³. Derrière ce caractère se cache une longue histoire jonchée de souffrance et de sacrifices.

¹ Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire, *La Fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, 2005.

² Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la mondialisation*, Paris, éd. Payot, 2015. (Traduit par Françoise Bouillot).

³ Faïza Guène, *La Discrétion*, Paris, éd. Plon, 2020, p.13.

L'histoire principale se manifeste comme une mémoire brisée qui laisse échapper des tranches éparpillées de la vie de Yamina afin de comprendre les conditions qui l'ont forcée à s'exiler ainsi que l'origine de son chagrin. Le récit raconte la violence de la guerre, les abus de la colonisation, l'amertume du déracinement, les affres de l'exil et les problèmes de la migration dans la société d'accueil. Il expose les fragments de la vie du personnage de Yamina, de son enfance et de son vécu, à travers une fragmentation spatiotemporelle en valsant entre : l'ici/l'ailleurs, le Nord/le Sud et le présent/le passé.

Rappelons que le « fragment » signifie « fractions » et « morceaux ». Dérivé du mot latin « fragmentum », il renvoie à «l'éclatement », à la « dislocation » et aussi à la « dispersion » et l'« émiettement ». En littérature, le « fragment » s'est émergé comme un concept novateur marquant le renouvellement esthétique apporté par les nouvelles générations d'écrivains de la littérature postcoloniale, entre autres, les écrivains issus de l'immigration maghrébine comme le cas de Faïza Guène. Pour sa part, Françoise Susini-Anastopoulos définit l'écriture fragmentaire comme étant un espace conflictuel où « s'affrontent et se combinent des formes de déconstruction et pratiques d'ouverture, de reconstruction et de redéfinition, confirmant ainsi son statut général d'écriture d'intersection »¹. Cette création novatrice, dans laquelle se situe l'écriture de Guène, peut se lire comme une « rupture » avec les pratiques et les normes figées de la littérature française, la langue du « centre ». Elle véhicule une pensée de « désordre »² pour reprendre une expression chère à Edouard Glissant, le désordre d'un univers «inachevé » en reconstruction permanente.

Parmi les modalités adoptées par Guène dans *La Discrétion* matérialisant l'esprit de reconstruction et d'ouverture, soulignons

¹ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire : Définitions et enjeux*, Paris, éd. PUF, 1997, p.258.

² Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, éd. Gallimard, 1997, p.87.

l'exploitation des mots arabes qui se réfèrent à la culture de sa société des origines, comme les exemples suivants : « *halal* », « *Allah* », « *berda* », « *hamdoulillah* », « *loubia* », « *djej* », « *chedda* », et bien d'autres termes qui s'insèrent dans le texte tels des fragments langagiers mettant en crise la fluidité du texte français. Par le recours à cette pratique, Guène essaie d'intégrer sa culture d'origine au contexte littéraire francophone comme l'estime Habiba Sebkhi dans ces propos : « les références à la langue des origines refusent aussi en quelque sorte une suprématie totale au texte francophone. Elles sont là pour lui signifier qu'il est aussi tissé par d'autres fils sans lesquels sa surface serait désormais lacunaire »¹.

La poétique du « fragment » mise en récit dans le roman de Guène traduit le morcèlement identitaire et culturel des personnages, et par-delà, d'une romancière qui œuvre pour un monde mobile et pluriel en transcendant toutes les frontières qui divisent l'univers en moi/autre. Elle participe au projet de renouvellement d'un monde épuisé, lequel projet se base sur le rejet de la linéarité du récit, mettant en évidence le « mouvement panique de la pensée [et le] tremblement de l'écriture prenant conscience de sa fragilité »².

En brossant le portrait de Yamina, la romancière ne propose pas une seule histoire, mais une mosaïque d'histoires qui s'emboîtent les unes dans les autres contribuant à la mise en déroute de la linéarité du récit et aussi à la déstructuration des repères spatiotemporels au profit d'une poétique du « désordre ». La confection du texte obéit à cet esprit de la fragmentarité structurelle, ce qui se manifeste dans l'éclatement de l'intrigue principale produisant un archipel composé de petites histoires. En effet, le roman se compose de plusieurs chapitres qui balancent entre la France et l'Algérie en défilant les bribes de l'histoire de Yamina. Les

¹ Habiba Sebkhi, *Littérature(s) issue(s) de l'immigration en France et au Québec*. Thèse de doctorat. Université Western Ontario, 2000, p.192.

² Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire : Définitions et enjeux*, op.cit. p.248.

fragments du récit dans leur présentation désordonnée remontent à l'époque de la colonisation, bien avant la naissance de Yamina. Par la suite, le personnage est né dans un cri. Sa naissance annonce l'arrivée au monde d'une fille au « destin incertain » comme celui de son pays l'Algérie « à l'aube d'arracher sa liberté »¹.

A travers les micro-récits fragmentés, la vie de Yamina se présente comme un déchirement. Yamina a vécu plusieurs exils. Le premier exil remonte à son enfance, lorsqu'elle avait quitté son pays natal, l'Algérie, pour fuir la cruauté de la guerre, cherchant un refuge dans la région d'Ahfir au Maroc. Tel un arbre, Yamina a été déracinée ; son exil est double : elle quittait son enfance ainsi que sa terre natale. La souffrance due à l'exil est doublement endurée par cette fille, devenue subitement une femme qui, en absence de son père, devait assumer plusieurs responsabilités à l'égard de ses petits frères.

Lorsqu'elle a grandi, Yamina était obligée de quitter le Sud pour rejoindre son mari en France. Là-bas, l'exil devient tantôt un manque : le manque de la terre natale, de la famille, et tantôt une nostalgie naissant de l'éloignement. En effet, au pays d'accueil, le personnage immigré devient nostalgique de son pays d'origine. Il l'évoque comme un paradis perdu. Se faisant, il se retourne vers le passé, vers l'enfance pour raconter la mémoire, l'amour des siens et le retour, un retour qui devient au fil des années un mythe, c'est ce qui fait dire au narrateur qu' : « ici, l'exil est doué pour voler des années aux hommes. Il est doué pour confisquer leurs espoirs et enterrer leurs rêves dans des milliers de petits cercueils »². Jour après jour, le retour au bled se métamorphose en un rêve qui anime l'esprit et ne se réalise jamais.

¹ Faïza Guène, *La Discrétion*, *op.cit.* p. 29.

² *Ibid.*, p. 54.

La figure maternelle en immigration entre effacement et discrétion

Devenue une vieille femme accablée de maladie et de chagrin dans sa société d'accueil, Yamina paraît triste, elle porte une tristesse profonde de « ceux qui ont le sentiment de tout avoir abandonné alors qu'ils ne possédaient rien »¹. Yamina comme son mari, les deux appartiennent à cette génération d'immigrés « aux cœurs exilés et aux rêves abandonnés en route »². Pourtant, ils « ont refusé d'être effacés »³, d'être engloutis par le ciment occidental, ils « tenaient à rester qui ils sont »⁴ en affichant une grande résistance à l'assimilation culturelle.

Ayant raté le passé et le présent dans la misère et la souffrance de l'exil, Yamina s'investit dans l'avenir à travers l'amour et les sacrifices consentis pour le bonheur de ses enfants. Elle s'investit dans leur scolarisation. Dans l'imaginaire des parents, l'école représente l'avenir, c'est l'espoir auquel il faut se rattacher pour quitter le carcan de l'exclusion destiné aux étrangers. L'école devrait contribuer à la promotion sociale. Elle se manifeste comme la « planche de salut » qui pourrait conduire les jeunes issus de l'immigration vers l'intégration en franchissant le seuil de la marginalisation dans leur société d'accueil.

Pour Yamina, la réussite de ses enfants représente une récompense de ses longues années de privation, c'est une légitimation à sa situation d'exilée. C'est aussi une fierté pour cette femme qui a tout sacrifié. Les sacrifices de Yamina se voient dans les peines et les responsabilités qu'elle assume « tranquillement ». En tant que femme au foyer, mère de quatre enfants et épouse d'un immigré ouvrier. Elle « avait assez rempli de gamelles et nettoyé assez de combinaisons pleines

¹ Faïza Guène, *La Discrétion*, *op.cit.* p.64.

² *Ibid.*, p.38.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 55.

de boue. Elle avait les mains rêches d'avoir frotté le linge à la brosse sous le tuyau d'eau froide »¹.

Toutefois, l'amour de Yamina à l'égard de ses enfants est intarissable. Il prend plusieurs formes. Il se verbalise dans ses expressions et se matérialise dans ses gestes de tendresse, dans les plats qu'elle prépare tous les jours. Même lorsque ses enfants ont grandi, Yamina se trouve « heureuse à l'idée de réunir tout le monde à sa table pour le déjeuner »² chaque samedi. C'est cet amour maternel qui permet à Yamina de supporter son amertume, de transcender sa faiblesse. Yamina qui « ne regrette rien de ses peines »³, sent son cœur déborder de sentiments pour ses enfants. Il « déborde comme la Méditerranée »⁴. Soit cette citation :

*Yamina n'a que son amour à offrir à ses enfants
Peut-être que l'amour les apaisera.
Avec un peu de chance, l'amour leur fera oublier les humiliations*⁵.

Dans le contexte migratoire, les humiliations sont partout : à l'école, au travail, dans la rue, etc. Les immigrés à l'exemple de Yamina ainsi que son mari et ses enfants, sont exposés aux différentes formes de mépris, de rejet et d'infériorisation. Dans le roman de Guène, l'immigration est décrite de l'intérieur. Elle est représentée en tant que « discours social » mis en relation étroite avec la marginalisation et les inégalités qui sont des conséquences inévitables du racisme dont souffrent les immigrés et leurs enfants. Notons que le racisme est « le rejet ou la marginalisation de l'autre en raison de son altérité », ce qui se manifeste dans « une attitude d'hostilité systématique à l'égard d'une

¹ *Ibid.*, p.38.

² *Ibid.*, p.22.

³ Faïza Guène, *La Discrétion*, *op.cit.* p.38.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.* p.22.

catégorie déterminée, impliquant sa marginalisation, voire même son exclusion du groupe dominant ».¹

Dans la société du roman, Yamina se présente comme une mère qui livre un combat quotidien contre le racisme. Elle résiste au mépris et à l'hostilité en refusant de « se laisser envahir par le ressentiment »². Ainsi, elle opte pour la discrétion pour éviter le pire. L'attitude de Yamina contraste avec l'esprit subversif de ses filles, lesquelles n'acceptent plus cette réalité en rejetant concrètement toute forme d'humiliation ou d'infériorisation, et en refusant de reproduire le modèle de la première génération d'immigrés qui malgré-eux, « ont fait de leurs enfants des gamins accablés qui comme leurs parents marchent la tête baissée »³.

Les filles de Yamina se trouvent obligées « d'absorber la souffrance et la colère de [leur] mère »⁴ pour les transformer en un cri acerbe contre l'effacement et le racisme. Ainsi, la « colère enfouie »⁵ de Yamina, se métamorphose, elle prend forme et s'explode. Elle se transforme en scandale créé par sa fille Hannah qui « sente le soufre et s'enflamme »⁶ en réaction aux actes de l'agent d'Etat à la préfecture qui se montre « condescend avec sa mère »⁷, parce qu'elle « ne supporte plus qu'on s'adresse à sa mère comme étant une « idiote ou inférieure »⁸. Soulignons que la sensibilité raciale est une constante du personnage de

¹ Hannoun, cité par Fatiha El Galai, *Identité en suspens. A propos de la littérature beur*, Paris, éd. L'Harmattan, 2005, p.101.

² Faïza Guène, *La Discrétion*, op.cit. p.16.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ Assia Marfouq, Abdelghani Brija, « Médée ou la maternité meurtrière dans *La voyeuse interdite* de N. Bouraoui et *Fritna* de G. Halimi, une lecture psychanalytique », in *Folia Linguistica et Litteraria*, n°45 (2023), p.305. Doi :10.31902/ fl.45.2023.17

⁵ Faïza Guène, *La Discrétion*, op.cit. p.16.

⁶ *Ibid.*, p.17

⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁸ Faïza Guène, *La Discrétion*, op.cit. p. 16.

l'immigré. Elle touche également les générations nées sur le sol européen. Humiliés, méprisés et des fois rejetés, les vieux immigrés comme les jeunes issus de l'immigration sont conscients du racisme dirigé contre eux. Contre le racisme de l'agent d'Etat français, la réaction de Hannah était violente. Nous pourrions dire que cette réaction n'est qu'une extériorisation d'un malaise et de la douleur d'être enfermé dans le carcan d'une étrangeté construite par le regard de l'Autre, un regard méprisable qui renvoie l'individu à la différence qu'il représente par rapport à la normalité de la société occidentale.

Hannah sent une énorme vague monter dans sa poitrine, (...) il y a tellement de rage coincée dans sa gorge que ça lui laisse un goût aigre, une rage ancienne, de plus en plus difficile à contenir. (...) Hannah prend feu. Elle est véritablement en combustion. Elle s'embraserait pour défendre l'honneur de sa mère ¹.

La rage de Hannah n'est qu'une forme de résistance contre l'effacement de sa mère. Elle est aussi un geste de gratitude à l'égard de son amour. En effet, face à l'amour de Yamina, tous ses enfants se montrent reconnaissants. Eux qui « savent qui elle est, et ce qu'elle a traversé, et ils exigent que le monde entier le sache aussi »². Son fils Omar pense tout le temps « à tout l'amour qu'il a reçu »³, il ne cesse de penser « aux yeux tristes »⁴ de sa mère. Il pense à tout ce que ces yeux-là ont vu »⁵. Quant à ses filles : Malika, Hannah et Imane, chacune à sa manière exprime le respect qu'elle porte pour elle.

Les actes et les pensées des enfants traduisent une grande reconnaissance à cette figure maternelle, symbole de sacrifices, c'est

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*, p.16.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p.38.

cette reconnaissance qui s'érige en devoir familial, voire un fardeau écrasant qu'ils devraient porter à jamais, c'est ce qui fait dire à Imane : « ces tellement de sacrifices, des sacrifices écrasants »¹. La benjamine Imane qui a choisi de vivre dans un appartement de femme célibataire a « peur de blesser » sa mère, elle crève tellement de la décevoir : « décevoir ces parents c'est terrible »².

Les attitudes des enfants de la famille Taleb contre l'effacement et l'humiliation traduisent une prise de position de l'écrivaine qui dénonce les inégalités et le racisme en remettant en cause les effets de la « colonialité » comme idéologie fondée sur l'exploitation et l'infériorisation :

*On nous dit que toutes les civilisations ne se valent pas. On nous perçoit et on nous traite encore comme des indigènes. Il est temps de regarder le passé et d'accepter qu'il s'agit là de l'histoire française, même si elles sont exclues du récit national. Le colonialisme est fini. Mais la colonialité l'est-elle vraiment ? Il faut interroger l'histoire de ces populations issues de l'histoire postcoloniale, qui restent toujours exclues du récit.*³

Conclusion

Le roman *La Discrétion* offre une reconstruction fictive de l'architecture d'une mémoire brisée, tiraillée entre les fragments de plusieurs espaces et temps en tissant les liens rompus entre l'ici et l'ailleurs. A travers l'héroïsation du personnage de Yamina, une mère en immigration, Guène expose une autre facette de la figure maternelle symbole de dévouement et de sacrifice. Yamina, en plus des

¹ *Ibid.*, p.56.

² *Id.*

³ Faïza Guène, Propos recueillis par Hassina Mechaï. Disponible sur : https://www.lepoint.fr/afrique/faiza-guene-ce-livre-est-l-histoire-de-nos-parents-un-hommage-aussi-11-09-2020-2391431_3826.php#11 (consulté le 01/04/2024).

responsabilités qu'elle assume en tant que mère et femme au foyer, livre un combat quotidien contre l'effacement. L'écrivaine mène, ainsi, une réflexion sur la question de l'identité et de l'altérité, en dénonçant la réalité de la marginalisation dont souffrent ces immigrés de l'ombre qui vivent en discrétion.

Ainsi, en racontant l'histoire de Yamina, l'écrivaine rend hommage à toutes les « femmes d'honneur », comme l'estime dans un entretien publié en septembre 2020 dans la revue *Le point Afrique* : « ce livre est l'histoire de nos parents, un hommage aussi ». En écho à l'écrivaine française Annie Ernaux qui a déclaré écrire pour « venger » les siens, Faïza Guène, quant à elle, écrit pour « leur honneur non pas perdu mais occulté »¹.

Bibliographie :

Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, éd. Payot, 2015.

Blanchard, Pascal, Bancel, Nicolas et Lemaire, Sandrine, *La Fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, 2005.

Christiane, Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, éd. Karthala, 2005.

Eddahbi, Bouchra, « Les enjeux de la représentation du football dans le jeu romanesque de Fatou Diome », in Revue *Réflexions Sportives*, n°1 (2021), pp.27-35, p.30. Doi : <https://doi.org/10.34874/IMIST.PRSM/refsport-i1.29174>

El Galäï, Fatiha, *Identité en suspens. A propos de la littérature beur*, Paris, éd. L'Harmattan, 2005.

Faïza Guène, Propos recueillis par Hassina Mechaï. Disponible sur : https://www.lepoint.fr/afrique/faiza-guene-ce-livre-est-l-histoire-de-nos-parents-un-hommage-aussi-11-09-2020-2391431_3826.php#11

Glissant, Edouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, éd. Gallimard, 1997.

Guène, Faïza, *La Discrétion*, éd. Plon, Paris 2020.

¹ *Id.*

Marfouq, Assia, Brija Abdelghani, « Médée ou la maternité meurtrière dans *La voyeuse interdite* de N. Bouraoui et *Fritna* de G. Halimi, une lecture psychanalytique », in *Folia Linguistica et Litteraria*, n°45 (2023), p.305. Doi :10.31902/fl.45.2023.17

Sebkhi, Habiba, *Littérature(s) issue(s) de l'immigration en France et au Québec*. Thèse de doctorat. Université Western Ontario, 2000.

Susini-Anastopoulos, Françoise, *L'écriture fragmentaire : Définitions et enjeux*, Paris, éd. PUF, 1997.

**LA TRANSPOSITION FICTIONNELLE DE LA
PHOTOGRAPHIE DANS PARCOURS IMMOBILE D'EDMOND
AMRAN EL MAMEH**

**THE FICTIONAL TRANSPOSITION OF PHOTOGRAPHY IN
EDMOND AMRAN EL MAMEH'S PARCOURS IMMOBILE**

**LA TRANSPOSICION FICCIONAL DE LA FOTOGRAFIA EN EL
PARCOURS IMMOBILE DE EDMOND AMRAN EL MAMEH**

Sallem EL AZOUZI¹

Résumé

L'écriture d'Edmond Amran El Maleh est épurée au plus précis de son efficacité. Sa visée générale est la transfiguration de la lecture et de l'herméneutique aux temps modernes. Pour ce faire, l'écrivain fait prendre à la poursuite de la vérité des allures parfois insolites dans un système autofictionnel qui ne nie pas l'autobiographie, mais essaie de l'enrichir. L'importance de ce système apparaît clairement dans l'exploitation de la photographie dans Parcours immobile. Cet art quasi cinématographique commande l'œuvre et fait d'elle une chronique littéraire où se lisent les évolutions du monde qui nous préoccupe.

Mots-clé : Autofiction, photographie, souvenir, système

Abstract

Edmond Amran El Maleh's writing is refined to the most precise of its effectiveness. Its general aim is the transfiguration of reading and hermeneutics to modern times. To do this, the writer makes the pursuit of truth take on sometimes unusual appearances in an autofictional system that does not deny autobiography, but tries to enrich it. The importance of this system is clearly apparent in the use of photography in Parcours immobile. This almost cinematog art commissions this literary writing and makes it a literary chronicle in which the evolutions of the world that preoccupies us can be read.

¹ Université Abdelmalek Essaadi, Maroc, sallemelazzouzi@hotmail.com

Keywords : Autofiction, photography, memory, system

Resumen

*La escritura de Edmond Amran El Maleh es refinada hasta el más preciso de sus efectos. Su objetivo general es la transfiguración de la lectura y la hermenéutica a los tiempos modernos. Para ello, el escritor hace que la búsqueda de la verdad adquiera apariencias a veces insólitas en un sistema autoficcional que no niega la autobiografía, sino que intenta enriquecerla. La importancia de este sistema es evidente en el uso de la fotografía en *Parcours immobile*. Este arte cuasi cinematográfico comanda la obra y la convierte en una crónica literaria en la que podemos leer las evoluciones del mundo que nos ocupa.*

Pavabras clave: Autoficción, fotografía, memoria, sistema

L'originalité de l'écriture d'Edmond Amran El Maleh tient à l'aplomb qui empêche le texte de mourir de trop d'évidence. Cet écrivain marocain d'origine juive qui appartient à la deuxième génération des écrivains de la littérature maghrébine d'expression française, opte pour un style d'écriture fait de la captation des apparitions qui ressemblent aux anciens souvenirs et de l'angoisse de l'oubli qui enjolive l'écriture. Les genres « classiques » (autobiographie, roman, ...) semblent ne pas pouvoir tenir la portée de l'œuvre malehienne. L'intrigue ne se situe jamais là on l'espère. Au-delà d'une intrigue habituelle au lecteur, l'action se précipite brassant subtilement des sommaires des plus réussis et des digressions adroites pour le moins. L'écriture classique est remise en question. On s'écarte avec ces nouvelles techniques scripturales de l'univers romanesque pour embrasser le réel donné à petites dragées. Même l'effet de retour sur le phrasé raconté contient des événements qui ne se révèlent que sacrifiés à l'imagination mais récupérés par l'étude textuelle. Les catégories ne servent pas bien. On médite en même temps avec El Maleh des drames et des travers, des remords aussi, jusqu'à la découverte finale des clauses et des correspondances discrètes qui gouvernerait la réalité sans catégorisation.

Le sens se prépare pour apparaître dans la matière et la manière d'interpréter. L'étude textuelle pourra se faire à travers les occurrences et les fonctions de la photographie dans l'œuvre d'El Maleh. Nous prenons comme support *Parcours immobile* publié pour la première fois en 1980.

La photographie recèle des problèmes idéologiques

Parcours immobile s'ouvre sur l'annonce d'un décès suivie d'une phrase qui ancre le récit dans l'interaction de la photographie et le jeu du hasard, du destin : « Jeu de cartes! »¹. C'est ce qu'Abdallah Mdaghri-Alaoui essaie d'expliquer :

*Ce choc [la mort du dernier juif d'Asilah] libère la méditation et le souvenir : le narrateur revient sur l'histoire bouleversée d'une communauté qui a dû abandonner son sol pour s'exiler.*²

Considéré comme *Bet hayayim* (maison des vivants), le cimetière dans l'imaginaire juif est un lieu qui abriterait le récit des morts. Espace paisible porteur d'espérance, probablement le plus serein dans toute l'œuvre, il signifie le retour aux vraies origines. De ce fait, la mémoire s'approprie un corps à travers cette conception du cimetière. Le texte prend corps à travers le vide et le silence des tombes :

*Destin. Des jours et des jours obsédé par l'existence de ce cimetière sans pouvoir franchir le pas d'aller sur place recueillir la certitude d'une présence et d'une mort désormais indissociablement liées. Une communauté est morte. La communauté juive zâllachie.*³

¹ El Maleh E.A., *Parcours immobile*, André Dimanche, Marseille, 2000, p. 23

² Mdaghri-Alaoui A. « Le roman marocain d'expression française » in *Littérature maghrébine d'expression française*, EDICEF, Paris, 1996, p.186

³ El Maleh, *Ibid*, p. 22

Sillonner les strates du corps de la mémoire équivaut à une recherche douloureuse du temps perdu. L'écrivain essaie de le récupérer par la fictionnalisation de la photo où le présent et le passé se mêlent, où les époques se superposent : « [...] le corps présent d'une mémoire hors du temps »¹.

Les photos jalonnent toute l'œuvre d'El Maleh. La photographie cautionne les repères du récit et assure des fonctions comme le mentionne bien Annie Ernaux dans une interview livrée au journal *Libération* : « C'est vraiment des déclencheurs émotionnels. Je compare ça à une pierre dans l'eau qui fait tout de suite des remous »².

Dans l'univers scriptural d'El Maleh, la photographie peut déclencher la description des scènes de violence : « [...] en première page une photo qu'il avait prise : un docker matraqué par un caporal [...] »³. Là, elle annonce le récit du parti socialiste et les pires avanies que les militants ont subies, elle retrace le cheminement d'un parti auquel l'auteur adhérait. Un tel récit est fait à partir de photos, d'où le fragmentaire et une narration garnie de blancs qui escamotent la moindre attache chronologique et qui indiquent l'impossibilité de refléter entièrement la réalité des années où les communistes et les socialistes militent au Maroc. Fort adroitement revisité grâce à la photo, le parti socialiste ne cesse d'interpeller le lecteur. Pour mieux saisir les enjeux politiques, l'œuvre est l'expression d'un moment de l'histoire. Elle s'y relie et ne s'explique guère sans elle. Les événements de l'histoire se dotent d'une mission, celle de rétablir les démesures et du parti

¹ *Ibidem*, p. 22

² Ernaux A., Interview réalisé par Clémentine Mercier et Frédérique Roussel, *Libération* du samedi 02 et dimanche 04 mars 2024, 20-23, p. 21

³ El Maleh E.A., *Parcours immobile*, André Dimanche, Marseille, 2000, p. 97

socialiste et des autorités d'alors au profit d'une éthique scripturale d'un écrivain-militant déçu. Pour traiter des sujets historicisés et en devenir une voix, il adopte une vision qui s'interpose entre le temps et le récit. Là, il ravive la tradition contestataire intrinsèque au récit de vie qui se veut éternellement une exploration. Les rapports infiniment complexes entre El Maleh et le narrateur sont impénétrables sans connaître profondément la biographie de l'écrivain qui était lui-même, comme son personnage, élément actif au parti socialiste au Maroc. Entre l'écrivain et son personnage, il y a beaucoup plus d'affinités que de différences, un sens déontique vif en commun, et une quantité de ressentiments identiques. Et la déception d'El Maleh, qu'est-elle donc, sinon l'envers d'une médaille dont *Parcours immobile* serait l'avvers ?

El Maleh est un auteur d'en deçà l'œuvre où le problème idéologique semble l'occuper. Il se soustrait aux partis pris en politique. Ce qui semble probable, c'est qu'il est un politique dont l'écriture est enrobée de beaucoup de tact littéraire :

Le « roman » marocain est formellement redéfini ; il devient narration orale-écrite restructurée par [...] le discours politique et poétique (Parcours immobile, Mille ans un jour d'Edmond Amrane El Maleh)...¹

El Maleh élude toute immobilité et toute platitude. Son récit nous apprend ce qu'est l'Humanisme dans un élargissement passionnant du champ de ses intérêts. Il entend imprégner les modalités de la réception. Pour lui, la mission de l'écriture refuse les lieux communs des guerres idéologiques, il leur préfère une vérité qu'il voulait faire entendre et qui n'apparaît clairement qu'après sa

¹ Mdarhri-Alaoui A. « Le roman marocain d'expression française » in *Littérature maghrébine d'expression française*, EDICEF, Paris, 1996, p.p.143-144)

mort : l'amour. L'homme moderne en a besoin comme on peut lire dans ce passage de Martin Legros réservé à la conception de l'amour dans la vie et l'écriture d'Hannah Arendt, théoricienne du modernisme :

L'amour est, de nature, étranger-au-monde et c'est pour cette raison plutôt que pour sa rareté qu'il est non seulement a-politique, mais même anti-politique-la plus puissante, peut-être, de toutes les forces antipolitiques. ». Formulée de manière toute théorique en 1958 dans son maître ouvrage, La condition de l'homme moderne, cette vision de l'amour comme force antipolitique [...] trouve dans l'existence de Hannah Arendt une confirmation initiale éclatante...¹

El Maleh ne manque pas de puiser dans sa vaste documentation pour en extraire des scènes qui expriment davantage sa révolte. Son statut dans l'œuvre n'est pas fait de passivité. Dans *Parcours immobile* le parti socialiste renaît et rend la mémoire plus complexifiée. Il imprègne le ton de toute l'œuvre, un ton morose qui fait pendant à la vie sous le joug impérialiste. Cet écrit tend vers un seul but, celui de nous enseigner sur un bout de l'histoire du Maroc. L'acte d'écrire est résolu à faire sourdre la sériation des temps du récit de vie et celui de l'écriture qui coïncident pour laisser une marge à la théorisation. Il se veut une critique où le volume de la temporalité est rendu par le recours à des dates et des indications spatiales, toujours à partir de photos. L'intrusion de la photo explique *de facto* une gestation du texte en intermittence, un récit en interférence et une non-linéarité du phrasé qui restitue l'enchevêtrement d'idées et d'expériences constituant la base de l'architecture de l'œuvre. Il faut

¹ Legros M. « L'amour des hommes et du monde » in *Philosophie Magazine*, le hors-série du printemps de 2016, p.72

se dépendre du mythe de l'unité organique pour voir les choses autrement. La linéarité est trop proche de la vraie vie et blase le lecteur.

L'architecture d'ensemble est discontinue et la construction thématique est disséminée dans une narration qui n'est pas diaristique. Car le vide fait système, le texte d'El Maleh se doit des explications à lui-même et aux lecteurs. L'étude textuelle des photos et leurs fonctions peuvent le permettre. C'est une association entre les mots et les images. Le fil du texte se tisse au rythme des photos exhibées. Elles s'accommodent des mots dans un superbe montage quasi cinématographique. La photo est l'élément crucial de la notion même de langage indirect par lequel on décèle ce qu'on ne saurait dire directement.

Le vide et l'imprécision récupérés par une théorisation qui recoupe le temps de l'écriture

La photographie sème par moments le flou et l'indécision, technique narratologique de l'écriture des temps modernes :

Je me souviens. [...] un album marron feutre palpable sous les doigts. Elle, ma tante, en robe de mariée, [...] est-ce l'année où il l'embrassait sur les cuisses, [...] Odeur de peinture fraîche.¹

L'indécision et l'olfactif collaborent pour afficher une mémoire hautement sensorielle. L'œuvre est dans ce cas synthétique plutôt qu'analytique. Elle est faite pour colmater les failles causées par l'oubli.

¹ El Maleh E.A., *Parcours immobile*, André Dimanche, Marseille, 2000, p. 25

Au giron de ces détours scripturaux quasi hallucinatoires, la photographie rattrape l'absence de précision dans les dates relatées. Narrer les crimes perpétrés à Casablanca en est l'exemple

[...] *année de la famine ils venaient mourir dans les rues de Casablanca dans le luxe et la modernité ces squelettes d'enfants décharnés le ventre gonflé image hallucinante entre la mort et la vie que Josua Aïssa reporter saisi d'horreur avait quand même photographiés [...]*¹

Photographier équivaut à une réflexion sur la modernité qui a engendré beaucoup de bouleversements. Elle a uniformisé les mœurs laissant du coup l'individualisme régner mais incapable de tracer des contours éthiques. Le modernisme du XX e siècle est rejeté par les socialistes : « Dès lors, pour Arendt, le national-socialisme est le phénomène second. Il naît des rejets de la modernité, [...]. »².

Le modernisme est une entité non des moindres. Dans *Parcours immobile*, l'écrivain tente d'échapper à la saisie de ce qui voue l'homme à la déperdition que cause l'usure du modernisme dramatisé par la fuite du temps. Il n'a pas failli au devoir de mémoire, de quoi comprendre ce que l'acte mnémonique pourrait enseigner. De quoi, aussi, espérer que l'histoire ne se refera pas.

Volontairement répétées, « Récit immobile [...] Récit immobile [...] »³ est l'expression de la construction d'un barrage contre le flux du temps qui immobilise la mémoire. Pour ce faire, l'auteur se sert de la photographie.

¹ El Maleh E.A., *Parcours immobile*, André Dimanche, Marseille, 2000, p. 100

² Grunenberg Antonia, Entretien avec Catherine Newmark (traduit par Olivier Mannoni) in *Philosophie Magazine*, le hors-série du printemps de 2016, p. 30

³ El Maleh, *Op.Cit.*, p. 117

Il essaie de se servir du temps qui s'est écoulé implacablement pour bien mourir dans le tombeau de l'écriture autofictionnelle. La vocation funéraire par laquelle commence l'œuvre se transforme au fil des pages en un hymne à la résistance-résilience. L'intérêt du récit malehien réside dans cette double postulation entre rêve et réalité. Il prend le temps comme présent intemporel, un non-temps où prospèrent les analyses philosophiques d'El Maleh. Il se fait juge des vies. Pour lui, on baptise les vicissitudes de la vie « destin » pour en cacher la banalité. Fortement appuyé sur une bonne documentation, le travail qui a précédé l'acte d'écrire est colossal. Il n'est pas construit sur des paradoxes, mais la notion de héros se mue par moments en notion d'anti-héros qui semble tout près de l'imaginaire du lecteur contemporain. Le projet d'El Maleh est de cerner ce qu'il y a de plus réel et de plus humain. Il commence par décrire des bribes de vie, par rapporter des témoignages, puis il passe subrepticement à l'analyse pour que le lecteur s'identifie peu à peu à l'âme du protagoniste.

Toutes ses lignes comportent une réflexion sur la condition humaine et offrent une représentation élargie du quotidien. Il n'y a pas une phrase qui ne revendique une pensée approfondie. Notre mystère est métaphysique. Il est traité dans des passages de retournements de mots et d'idées. L'écrivain supplée les dualités des personnages par celles des langues :

Les écritures europhones posent donc avec une acuité particulière le problème des tensions entre les langues et entre les univers symboliques. Elles sont le lieu de conflits, de refus, [...] ¹

¹ Moura J-M., *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, P.U.F., Paris, 2013, p. 55

Il entend jeter un pont sur ce fossé qui engendre un clivage. Donc, renouer avec la langue locale est un art dans le cahier de charge d'El Maleh qui prend sa vivacité dans toutes ces mues. On vit dans la langue, mais on ne s'en rend compte pas que lorsqu'elle assujettit hors de son usage académique. Il mêle beaucoup de registres, le soutenu et le trivial à titre d'exemple, et fait montre de beaucoup de contrastes adroitement liés. Le texte en lui-même accepte tous les signes langagiers dans une perspective humaniste. *Parcours immobile* est un écrit hautement polyphonique, la palette lexicale lui fait écho car l'univocité n'est pas à l'avenant avec le projet d'un mémorialiste. Là aussi, la diégèse instrumentalise l'art photographique pour introduire et revaloriser les mots de la terre natale : « « Rohé oua Yainia », [...] « Bzahd Allah ! » »¹. Par ceci, El Maleh recoupe Jean-Marc Moura dans une passionnante réflexion sur la littérature postcoloniale :

*On ne peut toutefois négliger la dimension linguistique - et les différences qu'elle révèle quand aux francophones - ni faire comme si des usages linguistiques similaires impliquaient des usages littéraires comparables.*²

Ces usages littéraires et linguistiques sont présents dans *Parcours immobile* à travers la polyphonie savamment présentée par l'art photographique.

La photographie présente des personnages

Sur une photo, on peut voir un repère (le wharf) dans le parcours narratif : « Rappelle-toi ce wharf [...] Rappelle-toi, c'est où tu t'es fait [...] »³. L'importance de ce wharf comme repère est

¹ El Maleh E.A., *Parcours immobile*, André Dimanche, Marseille, 2000, p. 25

² Moura J-M., *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, P.U.F., Paris, 2013, p. 46

³ El Maleh, *Ibid*, p. p. 29-30

entérinée trois pages plus loin par un « Jeu de cartes! »¹ qui trace le cheminement d'Haroun, maintenant à Hambourg. El Maleh déploie un mode de narration exceptionnel, un style rendant compte d'une pensée profonde. Il endosse le froc d'un sociologue si l'on vérifie les témoignages à travers la photo. A commencer par l'importance des voyages dans la vie de ses personnages. Il est certain que la terre niche quelques endroits où l'homme en diaspora pourra se dire récompensé de ses tentatives de se fuir. Un destin ? Celui de parcourir le monde en espérant y trouver un lieu moins fuyant que lui ? La profondeur pour lui est supérieure à la simple recherche de l'originalité. Ce faisant, le voyage n'est pas pour lui un acte exorbitant, il revêt une dimension symbolique de l'homme inconstant empêtré dans les préoccupations de la vie quotidienne. Une quête incessante dans les dédales de la psyché. Dès que son personnage s'éloigne de sa terre natale, la nostalgie le rattrape. L'écrivain est très sensible à la diaspora juive. C'est là l'une des forces de l'œuvre.

L'écriture d'El Maleh est dotée d'un charme aussi gracieux qu'agaçant, tout dans son *Parcours immobile* se transforme en une lutte contre la violence infligée aux juifs de la diaspora. Il l'analyse avec une grande acuité critique. Mais il serait simpliste de le considérer comme représailles racistes. Cette œuvre est le modèle de mesure et de sobriété. N'en déplaise aux réfractaires ! Il n'est ni chauvin, ni régionaliste. Pour mieux traiter la judéité face aux temps modernes où l'antisémitisme et les revendications juives versent dans l'esprit d'une « mode », il lui faut une autre facette de la mémoire, une mémoire collective :

D'autres romanciers, comme Edmond Amrane El Maleh, ont recours à la méditation et à l'expression intime : l'écrivain privilégie le monologue intérieur, la rêverie, la mémoire. Il vise

¹ El Maleh, *Ibid*, p. 33

à reconstruire une histoire refoulée (celle de l'homme et de la société marocaine d'origine juive). En même temps il veut réactiver un imaginaire longtemps bloqué.¹

Dans ce sens, la dialectique espace-photo est là pour présenter les personnages :

[...] je le revois [Haroun] sur cette vieille photo prise à l'époque, visage jeune, [...] C'était décidé il partirait pour Londres Hambourg Amsterdam [...]²

La photo assure ici le passage de l'espace extérieur à un espace intérieur beaucoup plus compliqué et vice versa. Les noms de lieux s'effacent parfois derrière des énumérations touffues mais jamais abusives. Des lieux qui rappellent une identité remise en question. Le flou qui se dégage de ces lieux disséminés dans le tissu narratif maintient de bout en bout une identité pas encore identifiée mais passe pour objet de quête. Il ne décèle pas une vérité unique, l'enquête se mue en quête d'identités multiples. Au-delà de l'Histoire implacable et dans un esprit diachronique, l'écrivain joue sur le plaisir éprouvé à rompre avec l'écriture classique. Une telle rupture symbolise l'abandon de la trame de l'Histoire pour mieux la traiter. De là, le système de ses personnages est une invite à reconsidérer la question juive en dehors des stéréotypes préétablis. S'il n'y a pas toujours une ouverture philosophique à l'affaire, il peut l'habiller, de la même teneur, d'un art réussi, pour le moins. Toute allusion à l'idéal est mise à distance puisqu'il s'agit du destin incertain de l'être humain mécontent de soi. Il prend prétexte de la complexité de l'acte mnémonique pour livrer aux délires de ses personnages la foi en une

¹ Mdarhri-Alaoui A. « Le roman marocain d'expression française » in *Littérature maghrébine d'expression française*, EDICEF, Paris, 1996, 145

² El Maleh E.A., *Parcours immobile*, André Dimanche, Marseille, 2000, p. 30-31

vie meilleure. Soucieux de chercher des issues aux apories potentielles, les personnages se confessent par une voix auctoriale dans une confiance autofictionnelle :

*Les choses allaient très vite à une vitesse foudroyante même. Les souvenirs n'avaient pas le temps de se former l'accélération clouait sur place la mémoire impuissante à réduire l'inconnu.*¹

L'univers tantôt clos tantôt ouvert est loin d'être un simple élément de la narration. Il est à même de façonner des personnages qui réussissent rarement leurs voyages, exception faite pour le retour aux origines qui est savamment inscrit dans le récit à travers des photos. A partir du récit des photos de fêtes et d'événements juifs, on décrit le retour de Josua à la maison familiale paisible :

*Josua avait franchi le seuil de la maison de la citadelle familiale [...] Voix dans ce parc Murdoch [...], ce parc où entre deux cours les oranges achetées à un marchand ambulante avaient le goût de la liberté [...]*²

El Maleh se fait le chantre des racines. Il les révèle avec des accents succulents où tout s'accorde si bien à sa qualité d'homme engagé.

La configuration spatiale ne repose pas sur un lieu unique, les lieux sont multiples. Les espaces en apparence disparates convergent dans un espace intérieur, celui du passé et celui refait par l'auteur. Sur des photos et dans ces espaces, on peut constater que l'écrivain met en devant de la scène des personnages, parfois secondaires, intégrés dans

¹ *Ibid.*, p. 86

² El Maleh E.A., *Parcours immobile*, André Dimanche, Marseille, 2000, p.p. 229-230

un système polyphonique passionnant. Josua a vécu l'entente des communautés qui résidaient au Maroc (la juive aussi) et Aïssa critique le devenir du parti communiste et son attitude face au colonialisme. On n'attend pas d'un colon, sinon dans un certain esprit illuminé mais despote, qu'il adule le colonisé. A partir d'une photo de violence, on saisit le militantisme opiniâtre d'Aïssa : « Au centre d'une toile d'araignée Aïssa tissait la trame de l'indéchiffrable [...] »¹. Le lecteur a de quoi se perdre devant de telles biographies mineures mais remarquables. Elles mettent à nu des crimes affreux recouverts de gloire. Pour bien rompre avec cette tranche de l'histoire il faut la connaître.

Afficher les multiples facettes du personnage, tel est l'arrière-plan des avatars divers à la symbolique si dense. Le texte a un caractère spiral qui conduit à l'affichage parfois débraillé de la mort de l'auteur devenu simulacre dans la multiplicité des voix qui célèbrent son cadavre. Comment retrouver El Maleh ? Pour lui, l'auteur est celui qui s'attache aux grandes choses comme aux petites. Il ne s'attarde pas trop sur sa vie, sur les moments de l'enfance, ne s'apitoie guère. Il ne cherche pas à créer un air d'intimité dans un pacte de lecture excellemment entretenu. Le réalisme est son seul objectif noyé dans les jeux de miroitements sans fin. Dans des transpositions quasi scéniques, il s'attribue le rôle de metteur en scène. A quelle formule peut-il se réduire ? A l'usage de la photographie peut-être.

Le traitement de la mémoire dans les écrits littéraires est une composante incontournable pour les déconstruire en vue d'en donner une analyse exhaustive. Il est même ce qui fait surgir d'une part la littérarité d'un texte, et de l'autre la profondeur idéologique. Pour puiser dans cette facette alambiquée de la littérature, El Maleh convoque la photographie. Ceci approfondira à coup sûr

¹ *Ibid*, p. 98

l'appréhension de la littérature dont l'horizon d'attente sera de vocation internationale, de là, il est envisagé à ce qu'il soit un croisement fructueux d'idées en partage.

L'œuvre d'El Maleh est une occasion de bousculer quelques idées reçues sur la place de l'être humain dans notre temps et nos sociétés, place qui est de plus en plus réduite pour une culture individualiste au modèle prétendument éternel.

Pour lire El Maleh, il faut une première lecture qui s'installe dans l'esprit du lecteur en vue d'accaparer une seconde lecture : « lecture rétroactive ». Son œuvre laisse une trace, sinon politique littéraire du moins.

Bibliographie :

El Maleh E.A., *Parcours immobile*, André Dimanche, Marseille, 2000.

Ernaux A., Interview réalisé par Clémentine Mercier et Frédérique Roussel, *Libération* du samedi 02 et dimanche 04 mars 2000, p.p. 20-23.

Grunenberg A., Entretien avec Catherine Newmark (traduit par Olivier Mannoni) in *Philosophie Magazine*, le hors-série du printemps de 2016, p.p. 30-31

Legros M., « L'amour des hommes et du monde », *Philosophie Magazine*, le hors-série du printemps de 2016, p.p. 72-81.

Mdarhri-Alaoui A., *Le roman marocain d'expression française in Littérature maghrébine d'expression française*, EDICEF, Paris, 1996, p.p. 141-145.

Mdarhri-Alaoui A., *Nouvelles tendances : Edmond Amrane El Maleh et Abdelhak Serhane in Littérature maghrébine d'expression française*, EDICEF, Paris, 1996, p.p. 185-192.

Moura J-M., *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, P.U.F., Paris, 2013.

COMPTE-RENDU

**TRADIȚIONALISM ȘI MODERNISM ÎN INTERBELIC.
6 TRASEE LIRICE**

**(TRADITIONALISME ET MODERNISME PENDANT L'ENTRE-
DEUX-GUERRES. 6 PARCOURS LYRIQUES),
DE LAVINIA-ILEANA GEAMBEI**

Diana-Adriana Lefter¹

En 2014, Lavinia-Ileana Geambei fait publier chez Universitaria, Craiova un volume dense, argumenté et brillamment articulé d'études sur six poètes roumains de l'entre-deux-guerres. Ce n'est pas un livre d'histoire littéraire, bien que des éléments touchant à cette science y sont présents, mais c'est plutôt, selon nous, un parcours jalonné par les deux traits que l'auteur décèle, analyse et met en relief chez les poètes étudiés : la tradition et la modernité. Quant au corpus, nous y retrouvons les incontournables Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Tudor Arghezi et les peut-être moins connus pour les non-spécialistes Barbu Fundoianu (Benjamin Fondane) et Adrian Maniu.

Le volume s'avère une construction solide, bien ancrée dans les deux pillons qui soutiennent l'approche : les traits de la tradition, d'une part, et la modernité, de l'autre. De cette manière, l'ouvrage acquiert de la substance et une cohérence qu'il n'aurait trouvées à une approche thématique simplement. C'est un heureux choix de l'auteur, selon nous, et, de plus, bien pensé pour un corpus extrait de la littérature roumaine qui a été trop souvent jugée soit en termes de littérature d'imitation, soit en termes de littérature régionale, sans envergure. Ce que Lavinia-Ileana Geambei prouve de manière convaincante c'est que la littérature

¹ diana_lefter@hotmail.com, Université Nationale de Science et Technologie POLITEHNICA Bucuresti, Centre Universitaire Pitesti

roumaine, la poésie dans ce cas, a une spécificité nationale – le traditionalisme – actualisée dans les thèmes religieux, mythiques régionaux, dans ceux liés à la terre et, dans le même temps, un ancrage dans la grande littérature européenne.

Lavinia-Ileana Geambei est – et son style sobre, élégants et nuancé à la fois en est la preuve – un fin critique et un bon professeur à la fois. La phrase ne laisse pas percevoir une nuance didactique froide et ennuyante, mais la juste mesure entre le « faire comprendre » et le « transmettre ». Quant à la part du critique littéraire, Madame Geambei fait valoir avec la juste élégance une érudition, un savoir et une finesse de l'analyse qui séduisent le lecteur. La voix critique est soutenue par des renvois et des citations des critiques roumains incontournables : Nicolae Manolescu, Ov. S. Crohmalniceanu, Mircea Martin.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'un ouvrage d'histoire littéraire, mais d'un recueil de texte critiques, l'auteur réussit une démarche notable. Porter ses analyses sur des corpus vastes, représentatifs pour chacun des poètes analysés. Dans le même temps, Madame Geambei échappe au piège d'un didactisme aride, qui l'aurait invitée à dédier des pages à la biographie des auteurs et préfère les placer dans l'époque et dans les courants d'idées, par le rappel de leurs spécificités littéraires.

Selecția celor șase poeți a avut în vedere criteriul valoric, dar mai ales pe acela al reflectării în creația lor a celor două direcții literare majore: modernism și tradiționalism.¹

Volume unitaire par la structure des chapitres et par la constance dans la démarche analytique appliquée à tous les poètes du corpus, le travail de Lavinia-Ileana Geambei est un texte qui attire par le style bien maîtrisé, par la densité de l'information et par la finesse des analyses. Ce

¹ Geambei, Lavinia-Ileana, *Tradiționalism și modernism în interbelic. 6 trasee lirice*, Craiova, Editura Universitaria, 2014, p. 8.

n'est pas une lecture adressée seulement aux spécialistes de la littérature, mais à tous ceux qui trouvent le plaisir de la lecture de la poésie. C'est aussi un très méritoire discours qui promeut la bonne littérature roumaine.

Texte de référence

Geambei, Lavinia-Ileana, *Tradiționalism și modernism în interbelic. 6 trasee lirice*, Craiova, Editura Universitaria, 2014

THÉÂTRE ET MYTHE. MYTHE ET THÉÂTRE
DE DIANA-ADRIANA LEFTER

Crina Magdalena ZĂRNEȘCU¹

Diana-Adriana Lefter nous propose, par ce volume, un parcours diachronique dans l'évolution de la longue relation entre le mythe et le théâtre. Il s'agit d'un livre dense et important dans le domaine des études théâtrales, portant l'empreinte du spécialiste en littérature et en mythocritique.

Structuré en trois chapitres et six annexes, l'ouvrage de madame Lefter retrace la présence du mythe de la naissance de Hercule et du mythe d'Œdipe dans des pièces de théâtre de l'Antiquité gréco-romaine et de la littérature française. Il y a donc une articulation thématique – toutes les comédies du corpus conservent le même sujet mythique, celui de la naissance de Hercule, tandis que toutes les tragédies analysées exploitent le mythe d'Œdipe – et une articulation chronologique, car l'auteur veut surprendre l'évolution des deux genres dramatiques mentionnés. C'est un heureux choix et une excellente sélection du corpus, car cela permet l'évolution d'une évolution parallèle : celle du genre dramatique et celle de la littérisation des mythes.

Quant aux auteurs et aux pièces qui constituent le matériau d'analyse de Diana Lefter, nous remarquons encore un choix inspiré, qui ne peut être que celui d'un bon connaisseur du théâtre et de la mythologie: à côté des textes très connus – Plaute, *Amphitryon*, Sophocle, *Œdipe Roi*, Molière, *Amphitryon*, Giraudoux, *Amphitryon 38* – Diana Lefter propose (et revitalise, de cette manière) des pièces

¹ crina_zarnescu, Université Nationale de Science et Technologie POLITEHNICA Bucaresti, Centre Universitaire Pitesti

dramatiques qui, en dépit d'un grand succès à l'époque, sont tombées dans l'oubli : Rotrou, *Les Sosies*, Corneille, *Œdipe*, Gide, *Œdipe*.

La prémisse sur laquelle se fonde l'approche de Madame Lefter est que le théâtre représente une première forme dans laquelle le mythe devient art – art du texte et art de la scène.

Le premier chapitre s'occupe précisément de ce processus de naissance du théâtre comme forme de spectacle et ensuite comme texte dramatique, par le passage du mythe de la politique à l'art. Également, la séparation des genres – tragédie et comédie – est abordée par l'auteur dans ce chapitre par une grille novatrice et pertinente à la fois : comment les rigueurs des deux genres sont respectées dans les pièces à sujet mythique.

Le deuxième chapitre se concentre sur une période importante de la dramaturgie française : les XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, à savoir l'âge d'or du théâtre français, de la tragédie en particulier, et l'illuminisme, qui marque en France la mort de la tragédie canonique. Un aspect très important que Madame Lefter souligne dans ces pages est le rôle politique qu'acquiert le théâtre en France pendant ces siècles. La représentation théâtrale est lieu de rencontres politiques : on se rappelle le rôle du roi dans la constitution de la Comédie Française. Également, Diana Lefter se concentre sur le message politique que revêt le mythe dans les pièces classiques du corpus.

Le troisième chapitre est dédié à la présence du mythe d'Œdipe et de celui de la naissance de Hercule dans le théâtre français du XX^{ème} siècle. Ce que l'auteur souligne avec justesse c'est encore une fois la dimension politique du théâtre à sujet mythique. Également, Diana Lefter insiste sur la transformation des genres dramatiques et sur l'utilisation du théâtre comme tribune de propagation de la stylistique et de la philosophie politique des auteurs.

L'ouvrage de Diana Lefter est une étude très dense, brillamment articulée, une démarche critique qui offre une lecture richement documentée et agréable à la fois.

Texte de référence

Diana-Adriana Lefter, *Théâtre et mythe. Mythe et théâtre*, Craiova, Editura Universitaria, 2013

ANNOTATED 20TH CENTURY ENGLISH LITERATURE

(NOTES SUR LA LITTÉRATURE ANGLAISE DU XX^{ème} SIÈCLE), DE AMALIA MĂRĂȘESCU

Diana-Adriana Lefter¹

Ce livre est une réédition en un seul volume de deux ouvrages, *Annotated 20th Century English Literature (Part One)* et *Annotated 20th Century English Literature (Part Two)*, publiés aux Éditions de l'Université de Pitesti en 2009 et 2011 respectivement. Il est composé donc de deux parties.

La première partie est consacrée à la littérature anglaise de la première moitié du XX^e siècle. Elle commence donc par une introduction à la situation de la Grande-Bretagne de cette période, où le roman était l'espèce littéraire privilégiée. C'est sans doute la raison pour laquelle le volume traite principalement de la prose de l'époque, sans négliger les deux autres genres littéraires : le lyrique et le dramatique. Nous avons donc un aperçu de la littérature au début du siècle dernier, même si le genre épique en général et le roman en particulier occupent une place de choix dans l'ouvrage. Viennent ensuite les monographies de dix auteurs représentatifs de cette période : Henry James, John Galsworthy, Joseph Conrad, David Herbert Lawrence, William Butler Yeats, T.S. Eliot, James Joyce, Virginia Woolf, Edward Morgan Forster et George Bernard Shaw.

La deuxième partie traite de la littérature anglaise de la seconde moitié du XX^e siècle. Elle commence donc par une discussion sur la situation de la Grande-Bretagne après la Seconde Guerre mondiale, l'événement qui a divisé le siècle dernier en deux et se poursuit par de courtes monographies de neuf écrivains représentatifs de l'époque :

¹ diana_lefter@hotmail.com, Université Nationale de Science et Technologie POLITEHNICA Bucuresti, Centre Universitaire Pitesti

George Orwell, William Golding, Lawrence Durrell, John Fowles, Penelope Lively, Margaret Drabble, Salman Rushdie, Ian McEwan et Peter Ackroyd. Cette fois-ci, l'ouvrage se concentre sur leur travail de romanciers.

La liste bibliographique est divisée en ouvrages littéraires et en ouvrages critiques et est conçue séparément pour chacune des deux parties.

Les chapitres introductifs des deux parties de l'ouvrage, *La Grande-Bretagne à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle* et *La Grande-Bretagne après la Seconde Guerre mondiale*, décrivent la situation du pays au cours des périodes mentionnées. Le premier chapitre évoque le déclin économique causé par la concurrence étrangère allemande et américaine et la révolution culturelle due aux influences françaises et russes. L'auteur y évoque les changements dans la représentation artistique, l'élévation du niveau intellectuel de la population suite à l'introduction de l'enseignement primaire obligatoire, le rôle joué par la radio et la télévision dans la promotion des œuvres littéraires et les diverses influences sur la littérature de certains courants littéraires et des dernières découvertes scientifiques. Ensuite, Mme. Mărășescu présente le modernisme, avec ses principaux représentants, et les principales caractéristiques de la littérature moderniste. Le deuxième chapitre aborde la situation en Grande-Bretagne par décennies, depuis la fin de la guerre jusqu'à la fin du siècle dernier, les théoriciens du postmodernisme, les représentants européens et latino-américains du courant et les principales caractéristiques des œuvres postmodernes. Le chapitre se termine par la comparaison de Linda Hutcheon entre le modernisme et le postmodernisme.

Chacun des dix-neuf auteurs abordés bénéficie d'une présentation monographique. Celle-ci comprend : une brève biographie de l'auteur, une liste de ses œuvres classées par genre, un aperçu de son travail littéraire et de sa technique, des informations détaillées sur l'une de ses

œuvres les plus importantes (intrigue, personnages, cadre, concepts critiques propices à une lecture analytique) et un extrait de celle-ci. Les extraits illustrent des aspects significatifs des écrits auxquels ils appartiennent, tels que : le développement des personnages (Henry James, *Les Ambassadeurs*), le flux de conscience (James Joyce, *Ulysse*), les relations « saines » (D.H. Lawrence, *Sons and Lovers*), le cadre et l'atmosphère (Joseph Conrad, *Le Cœur des ténèbres*, E. M. Forster, *A Passage to India*, George Orwell, *1984*, Ian McEwan, *The Child in Time*), la caractérisation (John Galsworthy, *The Forsyte Saga*, John Fowles, *The Magus*), le réalisme magique (Salman Rushdie, *The Satanic Verses*), l'art du dialogue comique (George Bernard Shaw, *Pygmalion*). Chaque extrait est précédé d'une brève introduction qui le situe dans le contexte de l'œuvre en question, suivie de questions utiles à la compréhension du texte et à son approche critique.

L'approche est chronologique, logique, unitaire et, bien que complexe, accessible aux lecteurs. Le langage utilisé fait appel à la terminologie propre au domaine sans pour autant devenir inintelligible. La structure choisie vise à fournir au lecteur une information précise et synthétique et à développer son esprit critique et son sens de l'interprétation. L'ouvrage est donc un outil utile pour l'enseignement de la littérature, mais il peut aussi être utile à d'autres catégories de lecteurs intéressés par l'évolution de la littérature au cours du siècle dernier et par les caractéristiques de l'écriture des différents auteurs qui l'ont marquée.

Texte de référence

Amalia Mărășescu, *Annotated 20th Century English Literature*, ediția a doua revizuită și adăugită, Editura Paralela 45, Pitești, 2016