

Colloquia Comparativa Litterarum Vol. 11 / 2025

Годишник за Сравнително литературознание и Балканистика
Revue de Littérature comparée et d'Études balkaniques
Yearbook for Comparative Literature and Balkan Studies



This issue's leading theme
Dialogues, continuité, ouverture :
le cas des littératures romanes
Dialogues, Continuity, Openness:
the Case of Romance Literatures

Colloquia Comparativa Litterarum / Vol. 11, 2025

ISSN: 2367-7716

<https://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia>

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11>

Contacts: ColloquiaCL@gmail.com
colloquiacl@slav.uni-sofia.bg

Postal address:
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
15, Tzar Osvoboditel Blvd.
Office 230
1504 SOFIA,
BULGARIA

Colloquia Comparativa Litterarum is an annual online scholarly journal of Sofia University “St. Kliment Ohridski”, with free access and double-blind peer review selection before publication, which features articles in Comparative Literature and Balkan Studies.

Colloquia Comparativa Litterarum is indexed in:

- National Reference List of contemporary Bulgarian scientific publications with scientific review;
- CEEOL (Central and Eastern European Online Library);
- MLA International Bibliography;
- EBSCO.

Publication's official e-mail: ColloquiaCL@gmail.com

The 2025 issue of *Colloquia Comparativa Litterarum* has been published with the financial support of a Scientific Research Project No 80-10-131 | 03.06.2025 of the Faculty of Slavic Studies of Sofia University “St. Kliment Ohridski”.

LEADING THEME OF THE NEXT, 2026 (12th) ISSUE:

Autofiction: From Theory to Practice

Issue 12 of CCL will offer a space where various comparatist, historical, and theoretical problems pertaining to the autofictional approach may be presented. Here are some possible directions this discussion might take: “the autobiographical pact” (Philippe Lejeune) and the modes of its transformation in contemporary literature; memories as testament; skills and ineptitudes of human memory; critical reception, theoretical challenges and renewals of autofiction, defined by Serge Doubrovsky as “fiction, of strictly real events and facts”; the literary and veridical aspects of autofiction “by which a writer invents for himself a personality and a life, whilst retaining his real identity (his actual name)” (Vincent Colonna); autofiction and media; autofiction in other forms of art (film, fine arts, theatre, photography), etc. Thematic coordinator: Prof. Milena KIROVA, DSc.

We also accept comparatist articles for the permanent sections *Miscellanea* and *Book Reviews* of new books on comparative literature. Papers and book reviews in either English, French, or Bulgarian for the journal's upcoming issue should be submitted no later than **31 January 2026** by e-mail to ColloquiaCL@gmail.com.

ОСНОВНА ТЕМА ЗА СЛЕДВАЩИЯ БРОЙ 12 / 2026:

Автофикцията – от теорията до практиката

Брой 12 на CCL предлага пространство, в което да бъдат представени различни компаративни, исторически и теоретични проблеми на автофикционалния подход. Възможните посоки на една такава дискусия включват: „автобиографичният договор“ (Филип Лъожьон) и модуси на неговата трансформация в съвременната литература; спомените като свидетелство: умения и неумения на човешката памет; критическа рецепция, теоретични рефлексии и обновления на автофикцията, дефинирана от Серж Дубровски като „фикция за съвсем действителни събития и факти“; дялът литературност, фикция и достоверност в автофикцията, „посредством която писател измисля личността и съществуването си, съхранявайки действителната си самоличност (истинското си име)“ (Венсан Колона); автофикцията и медиите; автофикцията в другите видове изкуство (филми, изобразително изкуство, театър, фотография). Научен координатор по темата: проф. дфн Милена КИРОВА.

Приемаме статии и за постоянната рубрика „Miscellanea“, както и рецензии за нови книги по сравнително литературознание. Крайният срок за изпращане на материали **на български, френски или английски език** е **31 януари 2026 г.** по имейл на следния адрес: ColloquiaCL@gmail.com

THÈME PRINCIPAL DU PROCHAIN NUMÉRO – 12 / 2026

L'autofiction : de la théorie à la pratique

Le numéro 12 de CCL sera consacré à divers problèmes d'ordre comparatif, historique et théorique liés à l'approche autofictionnelle. Les propositions peuvent porter sur les axes suivants : « le pacte autobiographique » (Philippe Lejeune) et les modes de sa transformation dans la littérature contemporaine ; les souvenirs comme testament ; les pouvoirs et les défaillances de la mémoire humaine ; réception critique, défis théoriques et renouvellements de l'autofiction définie par Serge Doubrovsky comme « fiction d'événements et de faits strictement réels » ; la part de littérarité et de véridicité dans l'autofiction « par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) » (Vincent Colonna) ; l'autofiction et les médias ; l'autofiction dans d'autres formes d'art (le cinéma, les arts plastiques, le théâtre, la photographie), etc. Coordinateur thématique : Prof. Milena KIROVA, DSc.

Nous acceptons également des articles comparatistes pour la rubrique permanente *Miscellanea* et des *Comptes rendus* sur de nouveaux livres en littérature comparée. Les articles, ainsi que les comptes-rendus, **en bulgare, français ou anglais** pour le prochain numéro de la revue devraient être envoyés **jusqu'au 31 janvier 2026** à l'adresse électronique ColloquiaCL@gmail.com

Editorial Board

Contact: ColloquiaCL@gmail.com

Antoaneta ROBOVA, Assoc. Prof., PhD (French Literature, Comparative Literature), Sofia University “St. Kliment Ohridski” – **Editor-in-chief**

Fotiny CHRISTAKOUDY-KONSTANTINIDOU, Assoc. Prof., PhD (Comparative Literature, Balkan Studies, Greek Literature), Sofia University “St. Kliment Ohridski” – **Editor-in-chief**

Roumiana L. STANTCHEVA, Prof., Dr. Sc. (Comparative Literature, Balkan Studies, Romanian, French and Bulgarian Literatures), Sofia University “St. Kliment Ohridski” – **Founding Editor**

Thematic Coordinator of the issue

Antoaneta ROBOVA, Assoc. Prof., PhD (French Literature, Comparative Literature), Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Contributing Editors

Russana BEYLERI, Assoc. Prof., PhD (Comparative Literature, Balkan Studies, Albanian Literature), Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Lora NENKOVSKA, Chief Assist. Prof., PhD (Romanian Literature, Comparative Literature, Balkan Studies), Sofia University “St. Kliment Ohridski” – **Project Coordinator**

Kristina YORDANOVA, Chief Assist. Prof., PhD (Comparative Literature, Bulgarian Literature), Sofia University “St. Kliment Ohridski”

International Scientific Council

Prof. Theo D’HAEN, University of Leuven, Belgium

Prof. Caroline FISCHER, Université de Pau et des Pays de l’Adour, France

Prof. Marko JUVAN, Institute of Slovenian Literature and Literary Studies – SAZU, Slovenia

Prof. Milena KIROVA, Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria

Prof. Irena KRISTEVA, Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria

Prof. Dina MANTCHEVA, Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria

Prof. Alain MONTADON, Université Clermont Auvergne, France

Prof. Carmen Silvia MUSAT, University of Bucharest, Romania

Directrice de recherches Ourania POLYCANDRIOTI, Institut de recherches historiques, Fondation Nationale de la Recherche Scientifique, Greece.

Prof. Manfred SCHMELING, Universität de Saarbrücken, Germany

Prof. Elena SIUPIUR, Institut des Etudes Sud-Est Européennes, Académie Roumaine, Romania

Prof. Anna SONCINI, Université de Bologne, Italy

Prof. Anna TABAKI, National and Kapodistrian University of Athens, Greece

Assoc. Prof. Miriana YANAKIEVA, Académie bulgare des sciences, Université de Strasbourg, France

Artistic Consultant

Tatiana HARIZANOVA, <https://tatianaharizanova.wixsite.com/tania>

Editor in English

Radostin ZHELEV, MA - Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Copyediting

Darina FELONOVA, PhD - Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Veselina BELEVA, PhD - Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Evgeni Ivanov, MA - Sofia University “St. Kliment Ohridski”

IT Support

Anastasios PAPAPOSTOLOU, Chief Assist. Prof., PhD - Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Founder

Prof. Roumiana L. STANTCHEVA, Dr. Sc. - Balkan Studies Master’s and Doctoral Degree Programme at Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Faculty for Slavic Studies



TABLE OF CONTENTS

I. Dialogues, continuité, ouverture : le cas des littératures romanes

Antoaneta ROBOVA

Dialogues, continuité, ouverture : perspectives comparatistes au XXI^e siècle / Dialogues, Continuity, Openness: Comparative Perspectives in the 21st Century / **11**

Dina MANTCHEVA

Le dialogue arts plastiques/scène théâtrale dans *Le désir attrapé par la queue* et *Les quatre petites filles* de Pablo Picasso / The Dialogue between Picasso's Pictorial Art and His Plays
Desire Caught by the Tail and *The Four Little Girls* / **26**

Teodora TZANKOVA

Fotografía y literatura en *Las babas del diablo* de Julio Cortázar / Photography and literature in *Blow-Up* by Julio Cortázar / **38**

Roumiana L. STANTCHEVA

Le roman psychologique et une comparaison tripartite : Colette, Evgenia Dimitrova et Hortensia Papadat-Bengescu / The Psychological Novel and a Trilateral Comparison:
Colette, Evgenia Dimitrova, and Hortensia Papadat-Bengescu / **48**

Stiliana PETKOVA

Dialogues générationnels et solidarités féminines à travers l'écriture / Generational dialogues and female solidarity through writing / **57**

Sylvie FREYERMUTH

Le récit autobiographique et la poésie du sensible à l'épreuve de la cognition / Autobiographical narrative and the poetry of the sensitive through the test of cognition / **71**

Emanuela TCHITCHOVA

Dialogues entre les espaces littéraires : de la notion d'« autofiction » chez Vladimir Zarev et Zachary Karabashliev / Dialogues between Literary Spaces: About the Notion of Autofiction in the works of Vladimir Zarev and Zachary Karabashliev / **84**

Vessela GUENOVA

Dialoguer par-delà les siècles. Sur quelques défis de la traduction d'œuvres médiévales françaises aujourd'hui / Dialoguing across the Centuries. On Some Challenges of Translating
Medieval French Works Today / **96**

II. Miscellanea

Nikol DZIUB

Pour une littérature ukrainienne libre et européenne : polyglottisme et polyglossie chez Lessia Oukraïнка / For a Free and European Ukrainian Literature : Polyglottism and Polyglossia in Lessia Oukraïнка's Work / **108**

Mykhailo BABARYKA

Visio pixélisée et l'effet diapo : Remédiation romanesque d'une téléconférence numérique dans la *Rétine* de Théo Casciani / Low-Res Stutters and the Slideshow Effect : Novelistic Remediation of Digital Video Conferencing in *Rétine* by Théo Casciani / **117**

Vassiliki LALAGIANNI

Réalité socio-politique et poétique de la résistance chez les autrices roumaines : le cas d'Oana Orlea / Socio-political and Poetic Reality of Resistance among Romanian Women Authors : the Case of Oana Orlea / **127**

Веселина БЕЛЕВА / Veselina BELEVA

Споменът като „непозната форма на живот“ – Зебалд и съвременният балкански роман (или още веднъж за романа музей) / Memory as an “Unknown Life-Form” – W. G. Sebald and the Contemporary Balkan Novel (or Once More About the Museum Structured Novel) / **141**

Мария ПИЛЕВА / Maria PILEVA

Религиозни образи и мотиви в побългарените през Възраждането творби / Religious Imagery and Motifs in the Works Adapted into Bulgarian during the National Revival Period / **154**

Eugenijus ŽMUIDA

Interpretations of the Prometheus Myth in Lithuanian Pre-Soviet, Soviet and Post-Soviet Literature / Transformations du mythe de Prométhée dans la littérature lituanienne pré-soviétique, soviétique et post-soviétique / **166**

Book Reviews

Пенка ДАНОВА / Penka DANOVA

За книгата : Alain Vuillemin. *Aux origines du mythe cathare: Les « Bons Chrétiens » à travers l'histoire et la littérature européennes (Ve-XXIe siècles)*. Cordes-sur-Ciel, France, Editions Rafael de Surtis, 2024, 379 p. [Ален Вуймен. При началата на мита за катарите – „Добрите християни“ в европейската история и литература (V–XXI век). Корд сюр Сиел, Франция, Издателство „Рафаел дьо Сюртис“, 2024 / Alain Vuillemin. *To the Origins of the Cathari Myth: The “Good Christians” throughout European History and Literature (5th–21st centuries)*. Cordes-sur-Ciel, France, Rafael de Surtis Publishers, 2024] / **174**

Лора НЕНКОВСКА / Lora NENKOVSKA

За книгата: Camelia Dinu (ed.). *Realismul în literaturile slave din Europa Centrală și de Sud-Est*. București, Pro Universitaria, 2025, 278 p. [Камелия Дину (съст.). Реализмът в славянските литератури в Централна и Югоизточна Европа. Букурещ, Про Университария, 2025 / Camelia Dinu (Ed.). *Realism in the Slavic Literatures of Central and Southeastern Europe*. Bucharest, Pro Universitaria Publishers, 2025] / **180**

Дора МАРИНОВА / Dora MARINOVA

За книгата: Светла Черпокова (съст.) *Обаянието Е. Т. А. Хофман / Faszination E.T.A. Hoffmann / Fascination: E.T.A. Hoffmann*. София, НИОН „Аз-буки“, 2024, 423 с. [Svetla Cherpokova (ed.). *Collection of papers from the “E.T.A. Hoffmann in Bulgaria”*. Sofia, Az-buki National Publishing House, 2024] / **183**

Atanas MANCHOROV

Book review: Vesselin Budakov, Galina Avramova, Gueorgui Jetchev, Traci Speed (Eds). *Cross-Disciplinary and Cross-Cultural Awareness: Essays in Honor of Madeleine Danova*. Sofia, St. Kliment Ohridski University Press, 2023, 720 p. [Веселин Будаков, Галина Аврамова, Георги Жечев и Трејси Спийд (съст.). Междудисциплинарни и межкултурни изследвания в чест на проф. д-р Мадлен Данова. София, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2023] / **188**

Лора НЕНКОВСКА / Lora NENKOVSKA

За книгата: Надежда Радулова. *Палимпсести в литературния модернизъм. Хилда Дулитъл, Джейн Рис, Марина Цветаева*. София, ВС Пъблишинг, 2024, 240 с. [Nadejda Radulova. *Palimpsests in Literary Modernism*. Hilda Doolittle, Jean Rhys, Marina Tsvetaeva. Sofia, VS Publishing, 2024] / **195**

Antoaneta ROBOVA

Compte-rendu : Brigitte Le Juez et Metka Zupančič (dir.). *Le mythe au féminin et l’(in)visibilisation du corps*. Leiden-Boston, Brill, 2021, 268 p. [Брижит Льо Жюез, Метка Зупанчич (съст.). Митът в женски род и (не)видимостта на тялото. Лайден-Бостън, Брил, 2021 / Brigitte Le Juez and Metka Zupančič (editors). *Myth in Feminine Gender and the (In)Visibilisation of the Body*. Leiden-Boston, Brill, 2021] / **198**



Защита на личните данни

С изпращането на информация за Вас като автор в сп. *Colloquia Comparativa Litterarum* Вие се съгласявате, че предоставените от Вас данни ще бъдат обработвани при подготвяне на материалите за списанието и ще бъдат публикувани в него като неразделна част от Вашата статия и съдържанието на списанието.

Protection des données personnelles

En nous soumettant leurs données à caractère personnel, les auteurs de la revue *Colloquia Comparativa Litterarum* acceptent que celles-ci soient traitées dans le but de préparer leurs manuscrits à la publication et qu'elles soient considérées comme partie intégrante de leurs contributions et du contenu de la revue en question.

Protection of personal data

By submitting personal information as author to *Colloquia Comparativa Litterarum*, you agree to its processing during the preparation of the journal's texts and its publication as an integral part of your article and the journal's contents.



Front-page cover

**Tatiana HARIZANOVA. *Echo of thoughts*, 81/65 cm.
Oil on canvas.**

Published with the kind permission of the author

Site / Сайт на художничката Татяна Харизанова:
<https://tatianaharizanova.com>



<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.11-25>

Antoaneta ROBOVA¹

**Dialogues, continuité, ouverture :
perspectives comparatistes au XXI^e siècle**

Résumé

Cet article représente une introduction au dossier de la revue *Colloquia Comparativa Litterarum* (volume 11, 2025), consacré au thème « Dialogues, continuité, ouverture : perspectives comparatistes au XXI^e siècle ». Une définition des trois concepts est proposée à la lumière des étapes marquantes de l'évolution du comparatisme littéraire français le long du XX^e et au XXI^e siècle. La transition du comparatisme classique vers un comparatisme postclassique suppose la diversification des méthodes et un certain décloisonnement disciplinaire. Or, chacun des articles présentés dans cette introduction, suit une (au moins) ligne comparative en concordance avec les nouvelles voies de la discipline : dialogues entre littérature et arts ou sciences, dialogues entre continents (l'Europe et l'Afrique), entre époques (le Moyen Age et la période contemporaine), mises en parallèle d'écritures féminines, mais aussi d'écritures et solidarités féministes, continuité, enfin, des études comparatives classiques, évoluant vers un élargissement postclassique de leurs sujets, objets et méthodes.

Mots-clés : littérature comparée ; comparatisme littéraire postclassique ; ouverture ; dialogue ; continuité ; interdisciplinarité

Abstract

Dialogues, Continuity, Openness: Comparative Perspectives in the 21st Century

This article is an introduction to the thematic section of the journal *Colloquia Comparativa Litterarum* (volume 11, 2025). The paper is dedicated to the theme “Dialogues, Continuity, Openness: Comparative Perspectives in the 21st century”. A definition of the three concepts is proposed in the light of the key stages in the evolution of French comparative literature throughout the 20th and into the 21st century. The transition from classical comparatism to post-classical comparatism presupposes the diversification of

¹ **Antoaneta ROBOVA** is an Associate Professor of 20th and 21st century French Literature at the Department of Romance Studies, Faculty of Classical and Modern Philology, Sofia University “St. Kliment Ohridski”. She defended a PhD in Comparative Literature in 2012. She is the author of the book (in Bulgarian) *Artistic Characters and Cycle of Arts in Eric-Emmanuel Schmitt's Prose Writings* (St. Kliment Ohridski University Press, 2022) and has published articles on numerous contemporary authors (Milan Kundera, Eric-Emmanuel Schmitt, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Romain Gary, Annie Ernaux, etc.) She conducts research on French literature, comparative literature, literary stylistics and myth criticism.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7468-7675>

methods and a certain decompartmentalisation of disciplines. Each of the articles presented in this introduction follows (at least) one comparative line in accordance with the new paths taken by the discipline: dialogues between literature and the arts or sciences, dialogues between continents (Europe and Africa), between periods (the Middle Ages and the contemporary period), parallels between similar women's writings, but also between feminist solidarities and writings, and finally, the continuity of classical comparative studies, which are evolving towards a post-classical broadening of the subjects, objects, and methods.

Keywords: comparative literature; post-classical literary comparatism; openness; dialogue; continuity; interdisciplinary

Mise en contexte

Le nouveau volume de la revue scientifique *Colloquia Comparativa Litterarum* propose à ses lecteurs une sélection d'articles issus de l'atelier littéraire « Dialogues, continuité, ouverture : le cas des littératures romanes » du Colloque international d'études romanes (CIER)² « Cent ans d'études romanes en Bulgarie: legs et (dis)continuité ». Le colloque a eu lieu du 16 au 18 novembre 2023 à l'Université de Sofia « Saint Clément d'Ohrid » et a accueilli 42 chercheurs dont les interventions se sont inscrites dans les thématiques³ des cinq ateliers disciplinaires proposés. Les travaux se sont déroulés dans un cadre hospitalier et dans un esprit constructif d'échanges, grâce aux efforts de Malinka Velinova, l'organisatrice principale, et des enseignants impliqués dans la réalisation de ce projet d'envergure et à forte teneur symbolique. Le succès de l'événement, un siècle après la conférence du fondateur du département Thomas S. Thomov, constitue une des preuves de la continuité des apports considérables des chercheurs du département dans les multiples ramifications des disciplines académiques, formant le champ vaste et fécond des études romanes. Par ailleurs, le CIER 2023 témoigne de la vivacité de la tradition⁴ des colloques romanistiques internationaux inaugurée dès 2003.

Le CIER 2023 porte une double signification de continuation et de jalon : d'une part, il fait suite au Colloque de 2003, consacré au thème de la communication verbale et paraverbale, à l'occasion du 80ème anniversaire du département ; d'autre part, il résonne en écho du Colloque de 2013, dédié au thème

² Pour des informations plus détaillées, voir le site du CIER: <https://sites.google.com/view/ciersofia2023>.

Ce colloque a été organisé avec le soutien du Fonds de la recherche scientifique de l'Université de Sofia « Saint Clément d'Ohrid », dans le cadre du projet № 80-10-75/ 25.04.2023.

³ Le compte rendu de Juline Clémenceau, chercheuse à l'Université de Sofia « Saint Clément d'Ohrid », propose un condensé substantiel du déroulement de l'événement scientifique (Cf. Clémenceau, Juline. « Compte rendu. Colloque international d'Etudes Romanes (CIER), novembre 2023 » – *Philological forum*, Issue 1 (19), Year 10 (2024) , pp. 229-233).

⁴ Pour acquérir une idée plus approfondie de l'histoire des études romanes au sein du Département d'Etudes romanes, voir Jetchev, Gueorgui. « Évolution des études romanes en Bulgarie à travers les étapes de développement d'un département universitaire » – *Philological forum*, Issue 2 (20), Year 10 (2024), pp. 30-43.

« Réécriture et variation » et organisé à l'occasion des 90 ans de la fondation du Département d'Études romanes. Le colloque de 2013 a d'ailleurs revêtu par la suite une portée séminale, car le thème de la réécriture a connu des prolongements fructueux dans les journées d'études ouvertes aux nouvelles générations de francophones et de romanistes. Les trois éditions (en 2016, 2017 et 2020⁵) des journées d'études pour jeunes chercheurs ont été organisées dans le sillage des thématiques développées lors du CIER 2013 et du CIER 2015⁶ et ont motivé étudiants, doctorants et postdoctorants de différents domaines et pays à présenter leurs communications et même, pour certains d'entre eux, à s'initier aux règles et aux étapes du travail de recherche mené en vue d'une publication scientifique.

Le présent volume monographique regroupe sept articles qui non seulement s'inscrivent dans le thème d'essence comparatiste « Dialogues, continuité, ouverture », mais qui plus est, empruntent et enrichissent les voies modernes du développement du comparatisme littéraire. La sélection des contributions n'inclut que la moitié des nombreuses communications⁷ présentées lors de la tenue de l'atelier. Elle est cependant représentative de certaines orientations fondamentales du comparatisme : les dialogues possibles entre la littérature et les arts visuels, des rapprochements d'écritures féminines du point de vue psychologique, voire dans un parallèle interculturel des solidarités convergentes des expériences féminines ; la question de l'autofiction, mais aussi d'autres formes d'écritures de soi, ainsi que la possible ouverture du champ des études comparatives vers les sciences cognitives. Enfin se trouvent élucidées les modalités du dialogue traductologique entre le Moyen Âge et le 21^e siècle.

Dialogues, continuité : objets d'étude du comparatisme classique?

Le dialogue constitue une modalité inhérente à la communication et suppose échanges, quête sémantique ou philosophique, mise en relation ou en perspective. Ainsi les recherches d'un dialogue pluriel visent-elles à renouveler et à approfondir les questionnements sur la mémoire littéraire et culturelle,

⁵ Pour un état des lieux et une mise au point élargie, voir Robova, Antoaneta et Malinka Velinova. « Normes et réécritures, mythes et reformulations: le cas des littératures romanes » – *Philological forum*, Issue 1 (15), Year 8 (2022), pp. 19-32; Velinova, Malinka. « Normes et variations, réécritures des normes : le cas des langues romanes » – *Philological Forum*, Issue 2 (16), Year 8 (2022), pp. 17-29.

⁶ La problématique au cœur de ce colloque a réfracté le concept de norme par le prisme des études linguistiques et littéraires au sein de deux sections : « Normes et grammaticalisation : le cas des langues romanes » et « Normes et transgressions dans les littératures romanes ».

⁷ L'atelier a suscité l'intérêt de quinze chercheurs dont les interventions ont été regroupées en six sessions consécutives.

les rapports entre hypotexte et hypertexte⁸, les différentes pratiques intertextuelles⁹, les testaments littéraires et plus généralement culturels, les textes canoniques et leurs remaniements en réécritures et autres formes d'expression dérivées. Les dialogues entre les auteurs, les siècles, les littératures, les cultures, les littératures et les cultures, les différentes inflexions et colorations d'un dialogisme généralisé rompent la monotonie et, sans doute, la rigidité des systèmes clos et alimentent une dynamique d'échanges et de compréhension de soi et de l'autre, ainsi que de soi à travers la (mé)connaissance de l'autre. Le dialogue qui désigne étymologiquement l'« entretien entre deux ou plusieurs personnes » suppose conversation, capacité d'écoute et volonté de compréhension, échanges donnant lieu souvent à une transformation, une confrontation, la quête d'entente ou d'affinités. Aussi, par extension, le mot est apte à évoquer la capacité des idées de « dialoguer », de s'opposer ou de s'accorder, parfois malgré la distance temporelle ou spatiale.

Sans vouloir sous-estimer la force créatrice de la discontinuité et de la volonté de rupture et de table rase comme moteur d'une production avant-gardiste ou radicalement individualiste, dans le cadre de cet atelier, nous avons opté pour le concept de « continuité », favorisant le fil conducteur d'une filiation constructive, qui ne soit pas nécessairement subversive par rapport aux patrimoines séculaires. De ce fait, le dossier thématique insiste plutôt sur une relation de testament non trahi¹⁰, mais transmis et transmissible. La mémoire de la littérature et des grands modèles devrait être préservée, tout en favorisant les avancées à travers les nouvelles formes et approches, la singularité des voies et des voix artistiques, critiques, esthétiques.

Du point de vue de la littérature comparée et de ses méthodes, la continuité renvoie surtout à la période classique¹¹ de la discipline lorsqu'elle présentait des parentés méthodologiques fortes avec l'histoire de la littérature. Cette orientation historique¹² de la méthodologie domine chez les figures

⁸ Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.

⁹ Voir, entre autres, Kristeva, Julia. *Seméiotiké, recherche pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969 ; Jenny, Laurent. « La stratégie de la forme ». – *Poétique*, n 27, 1976, pp. 257-281 ; Samoyault, Tiphaine. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris, Armand Colin, 2014.

¹⁰ Si nous pouvons nous permettre de recontextualiser sous un éclairage moins pessimiste le titre de l'essai de Milan Kundera (cf. Kundera, Milan. *Les testaments trahis*. Paris, Gallimard, 2000).

¹¹ Nous allons dresser une ligne abstraite de partage entre le comparatisme classique (avant la crise des années 1950) et un comparatisme postclassique, diversifiant ses méthodes à partir des années 1960 et surtout au tournant du XXI^e siècle. Les deux périodes, séparées par une démarcation symbolique et le foisonnement de nouvelles orientations, évoquent vaguement la périodisation dans le domaine de la narratologie. Nous adoptons les mêmes adjectifs qualificatifs pour désigner ces deux périodes dans l'histoire du comparatisme français.

¹² Cf. Franco, Bernard. Chapitre 1. Littérature comparée et histoire littéraire. In : *La littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes*. Paris, Armand Colin, 2016, pp. 19-64.

majeures de la première période d'autonomisation de la discipline : dans les recherches de Claude Fauriel¹³ comme dans celles de Paul Van Tieghem - l'auteur du premier ouvrage consacré à la littérature comparée paru en France en 1931. Bernard Franco relève dans son panorama érudit et approfondi des « Premières approches comparatistes » et plus précisément dans le sous-chapitre « Formes de l'histoire littéraire »¹⁴ qu'au cœur de la démarche comparatiste préconisée par Paul Van Tieghem se trouvent les concepts d'influence et d'histoire littéraire. Ils seront pourtant questionnés par la suite, surtout à partir des années 60, après la distinction établie entre une école française et une école américaine dans le domaine de la littérature comparée. Bernard Franco retrace les étapes de la crise et de ce « clivage »¹⁵ survenues après le Congrès à Chapel Hill en 1958, mais atteste aussi « un avenir des études historiques »¹⁶. Il est possible d'envisager une démarcation entre le comparatisme français plus traditionnel ou classique avant les années 1950 et le comparatisme postclassique – se développant et précisant ses contours après la crise de « la littérature comparée à la française ». Celle-ci est relevée aussi par Pierre Brunel¹⁷ qui synthétise le développement de la discipline en France en évoquant la « querelle » de Chapel Hill et les critiques contre « l'école française, essentiellement historienne »¹⁸ et la « notion d'influence »¹⁹. Il poursuit pourtant qu'après ses événements, s'effectue « une évolution nationale et internationale de la discipline »²⁰ et sa modernisation consécutive dans de multiples subdivisions et futures orientations.

L'une des plus souvent citées et commentées en France, parmi les définitions de la discipline, est celle de Claude Pichois et d'André-Michel Rousseau de 1967²¹ :

La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter.

¹³ Claude Fauriel enseigne les littératures étrangères à la Sorbonne de 1830 à 1844 mais est considéré comme ayant jeté les bases de la littérature comparée (*Ibid.* p. 32) et même en tant que « le premier comparatiste officiel » en France (Brunel, Pierre. « Introduction ». In : *Précis de littérature comparée*. P. Brunel et Y. Chevrel. Paris, PUF, 1989, pp.11-27, p. 11.)

¹⁴ Franco, Bernard. *La littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes.*, op. cit., pp. 41-43.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 50-51.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 62-65.

¹⁷ Cf. Brunel, Pierre. « LITTÉRATURE - La littérature comparée ». In : *Encyclopædia Universalis [en ligne]* <https://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-la-litterature-comparee/> (15/04/2025).

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Pichois, Claude, André-Michel Rousseau. *La littérature comparée*. Paris, Armand Colin, 1967, p. 174.

La définition, datant du temps de transition d'une période classique vers une période postclassique et moderne de l'école française de la discipline, fait coexister certaines notions déjà contestées à l'époque (comme celle d'« influence ») avec l'ouverture pressentie vers les territoires de créativité extralittéraires, ainsi que l'intérêt pour une diversité de cultures dans un but descriptif (« les décrire »), mais aussi cognitif (« les comprendre »). La définition est d'ailleurs reprise dans « Qu'est-ce que la littérature comparée ? » - un des manuels comparatistes de référence de la deuxième moitié du XXI^e siècle²², ainsi que dans un autre ouvrage de référence comme « La littérature comparée » d'Yves Chevrel de 1989²³. Il n'en reste pas moins que cette même définition ne figure plus dans la huitième réédition de ce livre²⁴. Elle est considérée pourtant comme « toujours valide » par son « caractère absolument général » par Bernard Franco²⁵ qui analyse minutieusement les spécificités actuelles (l'interdisciplinarité), les éléments désormais périmés (l'influence) et contestables (l'idée contradictoire d'« art méthodique » et le verbe « goûter ») et certains « paradoxes » (comme le manque d'« objet spécifique » et les points d'intersection avec d'autres disciplines) contenus dans les composantes de cette définition et dans l'essence de la discipline.

Le lien de continuité articule, sur le plan diachronique ou synchronique et à l'heure actuelle, les relations entre les œuvres classiques et (post)modernes moins en termes d'« influences »²⁶ qu'en termes d'intertextualité, de « palimpsestes »²⁷, de « dialogues silencieux »²⁸, de réception. Or, le concept de continuité sollicite la participation des lecteurs ou critiques à suivre les évolutions et variations de thèmes et motifs, à repérer et déchiffrer les pratiques intertextuelles, à percevoir les « rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie »²⁹. Une question primordiale concernant le « rapport au modèle »³⁰ porte sur la part d'originalité et « les postures principales de relation au modèle »³¹.

²² Cf. Brunel, Pierre, Claude Pichois, André-Michel Rousseau. *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* (deuxième édition). Paris, Armand Colin, 2009.

²³ Cf. Chevrel, Yves. *La littérature comparée*. Paris, PUF (« Que sais-je ? »), 1989, p. 9.

²⁴ Cf. Chevrel, Yves. *La Littérature comparée*. (8e éd.). Paris, PUF, 2023.

²⁵ Cf. Franco, Bernard. *La littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes.*, op. cit., pp. 348-350.

²⁶ A propos de l'anachronisme du concept de « dépendance » (cf. Brunel, Pierre. « Introduction », op. cit., p. 13-14) ou de celui d'« influence », associé aux méthodes relatives à l'histoire littéraire, et l'abandon de la notion au profit d'autres concepts comme relation ou rapport (*Ibid.*, p. 14-15), intertextualité ou réception, voir, par exemple, Brunel, Pierre. , « LITTÉRATURE - La littérature comparée », op. cit. ; Franco, Bernard. op. cit., pp. 135-137, ainsi que Chevrel, Yves. *La littérature comparée*. (8e éd.), op. cit., pp. 22-42.

²⁷ Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré.*, op. cit.

²⁸ Георгиев, Никола. Мълчаливите диалози в литературата. – *Език и литература*, кн. 1, 1987. https://liternet.bg/publish/ngeorgiev/m_s/malch.htm. (02.14.2025). [Georgiev, Nikola. Malchalivite dialozi v literaturata. – *Ezik i literatura*, кн. 1, 1987].

²⁹ Riffaterre, Michael. *La Production du texte*. Paris, Seuil, 1979, p. 9.

³⁰ Samoyault, Tiphaine, op. cit., pp. 98-104.

³¹ *Ibidem*.

Ouverture vers un comparatisme postclassique...

L'ouverture – dans ses sens pluriels – est au cœur des approches comparatives tant classiques que modernes. Ainsi, Pierre Brunel et Yves Chevrel placent « l'ouverture à l'autre » au centre du comparatisme comme « sa raison d'être, sa méthodologie »³². Roumiana L. Stantcheva constate que la pluralité des méthodes de comparaison « de phénomènes littéraires, apparemment séparés d'une frontière linguistique et/ou culturelle, rend la littérature comparée une discipline ouverte au développement dans le temps »³³. Par ailleurs, l'« ouverture » de plus en plus tangible du texte littéraire³⁴ au tournant du XXI^e siècle favorise les approches comparatives, aptes à explorer les interférences interdisciplinaires. Parmi celles-ci s'imposent de plus en plus, formant une branche comparativiste distincte, les études centrées sur les différents types de croisements, d'analogies et d'hybridité de la littérature et des arts. Au fur et à mesure que les arts et les médias se développent et se multiplient lors du passage vers la deuxième moitié du XX^e siècle et surtout au tournant du XXI^e siècle, la part consacrée à ce volet de la littérature comparée dans les manuels et ouvrages théoriques en France augmente.

En effet, dans le manuel classique *Qu'est-ce que la littérature comparée* une partie, minime toujours, mais présente, de la réponse concerne notamment la rubrique « Littérature et beaux-arts »³⁵ où la première phrase précise que « leurs relations demeurent mal explorées »³⁶, alors que les arts mentionnés sont surtout la musique, la peinture, la sculpture, les illustrations et l'art des jardins. Yves Chevrel, dans « La littérature comparée » de 1989, intègre « les rapports entre la littérature et les arts non verbaux » au chapitre 5, intitulé « Formes artistiques : les frontières du littéraire » où se trouvent classées également la paralittérature, la littérature orale, la littérature de jeunesse. Dans la huitième édition du livre, la problématique « Rapports mutuels entre les arts »³⁷ est abordée vers la fin de la quatrième subdivision (« Frontières comparatistes ») du premier chapitre « Questions de frontières ». Chevrel émet des réserves quant à la qualification de la littérature à « s'intéresser à de telles recherches »³⁸ et rappelle, non sans une

³² Cf. Chevrel, Yves, Pierre Brunel. « Avant-propos ». In : *Précis de littérature comparée*. Pierre Brunel et Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 9.

³³ Cf. Станчева, Румяна Л. Сравнителното литературознание във времето на интердисциплинарността. Балкански примери и световни възможности. – *Любословие*, br. 20, 2020, с. 42-60, с. 42. [Stantcheva, Roumiana L. Sravnitelното literaturoznanie vav vremeto na interdistsiplinarnostta. Balkanski primeri i svetovni vazmozhnosti. – *Lyuboslovie*, br. 20, 2020, s. 42-60, s. 42].

³⁴ Dans une perspective plus large, la littérature pourrait être perçue comme « un concept ouvert » (Cf. Gefen, Alexandre. *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Paris, Corti, 2021, pp. 271-280).

³⁵ Brunel, Pierre, Claude Pichois, André-Michel Rousseau. *Qu'est-ce que la littérature comparée ? op. cit.*, pp. 93-95.

³⁶ *Ibidem*, p. 93.

³⁷ Chevrel, Yves, *La Littérature comparée*. (8^e éd.), *op. cit.*, pp. 18-20.

³⁸ *Ibidem*, p. 18.

touche d'ironie, les propos de J. Gracq qu'il manque, à l'Université, « un département des relations entre les arts, un département des Neuf Muses. »³⁹ Des réserves quant à la prise en considération de la riche palette des interactions et enchevêtrements entre les arts et le texte littéraire ont également été exprimées par une autre figure majeure du comparatisme français et mondial – Pierre Brunel – selon qui, à la fin du XXe siècle les comparatistes « ont parfois aussi tendance à amalgamer à la littérature comparée des sujets de préoccupation quelque peu hétérodoxes (les arts, le cinéma, la bande dessinée, la francophonie) »⁴⁰.

Du reste, les réticences, sans doute fondées à une période centrée surtout sur les textes et les réseaux de leurs résonances intertextuelles, tendent à se dissiper au tournant et à l'épreuve du XXIe siècle avec le développement et la multiplication des plus jeunes parmi les arts et médias visuels et l'essor des nouvelles technologies et du multimédia. Or, dans « Le Précis de littérature comparée »⁴¹ de 1989, la sélection des articles des spécialistes les plus éminents du comparatisme français inclut deux articles consacrés à des problématiques relatives aux arts : « Littératures et arts »⁴² par Jean-Michel Gliksohn et « La littérature comparée devant les images modernes. Cinéma, photographies, télévision » par Jeanne-Marie Clerc⁴³. Ainsi, peu à peu, les (nouveaux) arts visuels sortent de leur position souvent marginale par rapport aux objets d'étude et au périmètre officiel du comparatisme classique et acquièrent, face au XXIe siècle, une visibilité accrue au sein des études comparatives, en consolidant leur légitimité riche en innovations méthodologiques. Par ailleurs, Bernard Franco souligne la conjonction de « Littérature comparée et interdisciplinarité »⁴⁴, en se penchant sur le double rapport avec les arts et les sciences, découlant des spécificités de l'objet d'étude et des méthodes appliquées. Il définit comme « une des voies les plus modernes de la discipline » ce « comparatisme élargi » en y rattachant « les rapports entre cultures différentes, l'étude de la circulation entre les lettres et les arts, à travers des concepts issus de la sémiotique et des méthodes d'analyse reprises à l'ensemble des sciences humaines »⁴⁵.

Les problèmes relatifs à l'interdisciplinarité et à ses intersections avec les méthodes comparatistes, ainsi que la question d'un risque de flou terminologique et d'indétermination disciplinaire, trouvent un terrain propice aux échanges et aux débats théoriques au sein de la communauté comparatiste bulgare,

³⁹ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁰ Cf. Brunel, Pierre. « LITTÉRATURE - La littérature comparée ». In : Encyclopædia Universalis [en ligne], *op. cit.*

⁴¹ Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir). *Précis de littérature comparée.*, *op. cit.*

⁴² *Ibidem*, pp. 245-261.

⁴³ *Ibidem*, pp. 263-298.

⁴⁴ C'est le titre du chapitre 5 de l'ouvrage (Franco, Bernard. *La littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes.*, *op. cit.*, pp. 241-292).

⁴⁵ *Ibidem*, p. 271.

comme l'atteste Nikolay Aretov, dans son texte « L'Interdisciplinarité : mode d'emploi »⁴⁶ publié sur le site du CALIC (Cercle académique de littérature comparée) et présenté lors de la table ronde du colloque sur le thème « En quête d'interdisciplinarité » en 2008. Les appréhensions méthodologiques du chercheur bulgare sont fondées, tout comme celles de certains des plus grands comparatistes français. A l'heure actuelle, pourtant, le recours aux méthodes externes au champ de la théorie littéraire ne vise pas à concurrencer les recherches centrées sur le texte, mais davantage à les compléter pour répondre aux transformations au sein même de la littérature. L'hybridité complexe de l'objet d'étude appelle souvent une hybridité des approches méthodologiques. Un nombre croissant de comparatistes se tournent ainsi vers des démarches issues d'autres disciplines, perfectionnent des méthodes empruntées à d'autres sciences (humaines le plus souvent, mais pas seulement).

Or, les thèmes des colloques du CALIC au fil des dernières décennies montrent la fécondité de cette forme d'ouverture du comparatisme littéraire : la musique, la peinture et le cinéma sont au cœur des sujets et des débats autour des colloques⁴⁷ de 2013, 2017 et 2022. Les rapports entre textes et arts sont également débattus lors d'une série de colloques interdisciplinaires⁴⁸ qui ne se situent pas exclusivement dans le domaine de la littérature comparée, mais facilitent les échanges et le décloisonnement scientifique et artistique. Un colloque dédié aux « Genres paralittéraires et littérarité »⁴⁹ a également permis de réfléchir sur certains des nouveaux arts et médias dans leurs liens avec les textes. Les actes⁵⁰ de colloques, traitant de l'hybridité et de l'ouverture du texte littéraire, permettent aussi de mesurer l'intérêt de ces recherches à l'échelle nationale et internationale. A part les colloques et les numéros de revues

⁴⁶ Аретов, Николай. Интердисциплинарността: начин на употреба. CALIC, 05/2007. <https://calic-bg.eu/conferens/interdisciplinarity/51-interdisciplinarity-how-to-use-it.html> [Aretov, Nikolay. Interdisciplinarnostta: nachin na upotreba. CALIC, 05/2007].

⁴⁷ Cf. <https://calic-bg.eu/conferens-all.html>

⁴⁸ Les deux colloques consacrés au thème « Texte et image », coorganisés par Académie nationale des arts du théâtre et du cinéma « Kr. Sarafov », l'Académie des sciences bulgare et la Nouvelle université bulgare, ont eu lieu en septembre 2023 et 2024. Cf. Интердисциплинарна юбилейна конференция „Изображението в текста, текстът в изображението“ (12-13/09/2023) <https://artstudies.bg/?p=17469> и интердисциплинарна конференция „Текст и изображение“ (13-14/09/2024). Cf. <https://ilit.bas.bg/bg/2151-2024-09-13>.

⁴⁹ Cf. Научна конференция „Паралитературни жанрове и литературност“, 12-13/11/2023, <https://ilit.bas.bg/bg/2092-2023-11-12>.

⁵⁰ Voir, parmi d'autres, Протохристова, Клео (съст.), *Моцарт – литературни сюжети, тематизации, контексти*. Пловдив, Пловдивски университет/Летера, 2008. [Protohristova, Kleo (sast), Mozart – literaturni syuzheti, tematizatsii, konteksti. Plovdiv, Plovdivski universitet/Letera, 2008] ; Slavova, Kornelia, Isabelle Boof-Vermeesse, Elena Dineva (dir.). *Visual Worlds: The Aesthetics and Politics of Affect. Mondes visuels: esthétique et politique de l'affect*. Sofia, Polis Publishers, 2018.

académiques⁵¹, consacrés aux sujets relatifs à l'interdisciplinarité et aux rapports possibles entre la littérature et les arts, des livres⁵² ont vu le jour pour analyser des thèmes relatifs à ces problématiques intermédiales, transesthétiques ou plus généralement sémiotiques.

Présentation des articles

Les articles de Dina Mantcheva et de Teodora Tzankova ouvrent le dossier thématique à la lumière des interférences intermédiales et du dialogue pluriel entre textes et images, écriture et arts visuels. Dina Mantcheva se penche sur les échanges entre les arts plastiques et le texte dramatique dans deux pièces de Pablo Picasso. Elle analyse savamment les principes et les modalités de l'analogie entre peinture et dramaturgie en examinant les spécificités structurelles, le système des personnages et l'intégration d'éléments visuels pour démontrer l'hybridité foncière de l'art picassien. Teodora Tzankova, pour sa part, traite le problème de la symbiose sémiotique entre littérature et photographie sous le signe de la complémentarité. A travers une analyse minutieuse de la nouvelle de Julio Cortázar « Les Fils de la Vierge » (« Las babas del diablo »), la chercheuse dégage de manière convaincante les fonctions de l'*ekphrasis* photographique, ainsi que les implications éthiques et cognitives de l'hybridation entre texte et image.

La question des dialogues féminins tissés en filigrane entre différentes aires géographiques est sous-jacente aux contributions de Roumiana L. Stantcheva et de Stiliana Petkova qui procèdent à des mises en parallèle d'écritures romanesques. Ainsi Roumiana L. Stantcheva s'intéresse aux romans psychologiques de trois écrivaines de la première moitié du XXe siècle. Par une comparaison tripartite

⁵¹ Voir, par exemple, *Colloquia Comparativa Litterarum*, « Translation and Transfiguration in Literature and Arts », vol. 8, 2022 ; *Lyuboslovie*, «The Interdisciplinary Studies », Konstantin Preslavsky Publishing House, N23, 2023; *Studia Litteraria Serdicensia*, «Cinema, Canon, Gothic », vol. 4, 2023.

⁵² Cf., par exemple, Станчева, Румяна Л. *Художникът Жорж Папазов като писател. Вербализация на сюрреалното*. София, Колибри, 2014. [Stantcheva, Roumiana L. *Hudozhnikat Zhorzh Papazov kato pisatel. Verbalizatsiya na syurrealnoto*. Sofia, Kolibri, 2014] ; Коларова, Василена. *Интерартистичният феномен през « Опити » на Монтен и « Мобиле » на Бютор, « Каталонската градина » на Бютор и Баден....* София, Пространство & форма, 2007. [Kolarova, Vasilena. *Interartistichniyat fenomen prez « Opiti » na Montaigne i « Mobile » na Butor, « Katalonskata gradina » na Butor i Badin....* Sofia, Prostranstvo & forma, 2007] ; Кирова, Даниела. *Медийни диалози. Нямо кино - немскоезична литература от началото на XX век*. Шумен, УИ „Епископ Константин Преславски“, 2020. [Kirova, Daniela. *Mediyni dialozi. Nyamo kino - nemscoezechna literatura ot nachaloto na XX vek*. Shumen, UI „Episkop Konstantin Preslavski“, 2020]. Рובהва, Антоанета. *Творчески фигури и кръговрат на изкуствата в прозата на Ерик-Еманюел Шмит*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2022. [Robova, Antoaneta. *Tvorcheski figuri i kragovrat na izkustvata v prozata na Eric-Emmanuel Schmitt*. Sofia, UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2022]. Цанкова, Теодора. *Портретът в литературата на Модернизма (Оскар Уайлд, Джеймс Джойс, Хосе Мартинес Руис „Асорин“)*. София, Филологически форум – Experior, 2023. [Tzankova, Teodora. *Portretat v literaturata na Modernizma (Oscar Wilde, James Joyce, José Augusto Trinidad Martínez Ruiz „Asorin“)*. Sofia, Filologicheski forum – Experior, 2023].

d'œuvres marquantes de Colette, Evgenia Dimitrova et Hortensia Papadat-Bengescu, la chercheuse montre l'efficacité des techniques narratives théorisées par Dorrit Cohn⁵³ aptes à traduire la vie subjective des personnages. Aucune des trois autrices n'occupe de position de modèle, mais leurs voix entrent en résonance par les choix narratifs modernistes, révèle avec maîtrise Roumiana L. Stantcheva. L'article de Stiliana Petkova porte aussi sur une analogie d'expériences et d'écritures au féminin, mais dans la deuxième moitié du XXe siècle et par une comparaison à deux termes. La contribution est consacrée à des écrivaines francophones que la cause féministe apparente, malgré la distance spatiale et culturelle censée les séparer : Mariama Bâ de nationalité sénégalaise et Anne-Lise Grobéty d'origine suisse romande. Stiliana Petkova examine de manière approfondie la « sororité » créative des deux autrices et les modalités de leurs dialogues et parcours marqués par une quête identitaire commune et les inscrivant dans une filiation par et dans l'acte d'écriture.

Les deux articles suivants – les contributions de Sylvie Freyermuth et d'Emanuela Tchitchova – questionnent des problèmes théoriques et des cas concrets relatifs à l'écriture de soi. Sylvie Freyermuth élucide le concept de mémoire autobiographique au prisme des sciences cognitives et en se référant au modèle de Martin Conway et alii⁵⁴. Sans se plier aux présupposés théoriques, dérivant du « pacte autobiographique » selon Philippe Lejeune⁵⁵, la chercheuse analyse du point de vue novateur de la cognition humaine des romans de Nan Aourousseau et de Jean Rouaud, ainsi que l'écriture poétique de Simon-Gabriel Bonnot. Ainsi, l'ouverture interdisciplinaire vers les méthodes cognitivistes permet d'étudier des œuvres littéraires échappant aux approches plus classiques. Emanuela Tchitchova, dans son article, entreprend d'abord une tâche théorique délicate en se proposant d'examiner, dans le contexte bulgare, l'applicabilité et la viabilité du concept d'« autofiction »⁵⁶ à l'aune de ses usages dans le discours critique local. La comparatiste se réfère ensuite aux termes de « pacte autobiographique » et de « pacte romanesque » selon Lejeune⁵⁷ afin d'en évaluer les implications dans des œuvres de deux romans

⁵³ Cf. Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit de l'anglais par Alain Bony. Paris, Seuil, 1981.

⁵⁴ Cf. Conway, Martin A. et Christopher W. Pleydell-Pearce. The Construction of Autobiographical Memories in the Self-Memory System. – *Psychological Review*, 2000, vol. 107, no 2, pp. 261-288 ; Conway, Martin A. Episodic memories. – *Neuropsychologia*, 2009, February 11, n° 47, pp. 2305-2313 ; Conway, Martin A. et Catherine Loveday. Accessing Autobiographical Memories. – In : *The Act of Remembering, Toward an Understanding of How We Recall the Past*. John H. Mace (ed.), Oxford, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 56-70.

⁵⁵ Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.

⁵⁶ Introduit par Serge Doubrovsky (cf. Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris, Galilée, 1977) et développé par d'autres savants dont, par exemple, Vincent Colonna (Cf. Colonna, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris, Tristram, 2004.)

⁵⁷ Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. op. cit.

d'écrivains bulgares : *Ruine* de Vladimir Zarev et *18% gris* de Zachary Karabashliev. Aussi, elle révèle la porosité entre les deux pactes et les glissements possibles entre fiction et éléments autobiographiques chez les deux auteurs contemporains.

Enfin, l'article de Vessela Guenova clôt la partie thématique de la revue par une étude judicieuse des particularités de la traduction contemporaine d'œuvres médiévales en tant que forme de dialogue entre des époques distantes, mais aussi entre des cultures différentes. Vessela Guenova se réfère aux recherches de Roman Jakobson⁵⁸ et de Michel Zink⁵⁹ pour présenter trois types de traductions, avant de se pencher sur les spécificités des œuvres médiévales et sur les principes et les subtilités du travail des traducteurs-médiévistes.

En guise de conclusion ouverte

Les articles, réunis dans la partie thématique du nouveau volume de la revue, reflètent et enrichissent les orientations actuelles du comparatisme littéraire. Leurs autrices font preuve de maîtrise des méthodes comparatives classiques, aussi bien qu'interdisciplinaires. Les approches psychologique et cognitiviste, intermédiaire, sémiotique, ou encore féministe, de même que les réflexions théoriques sur les modes de l'écriture de soi, sur les dialogues entre les époques ou les continents, révèlent et forment un territoire étendu de la littérature comparée. La gamme variée des méthodes appliquées témoigne des multiples points d'intersection de la littérature avec les arts et les sciences.

Or, si le comparatisme littéraire adopte des méthodes en phase avec diverses sciences humaines et sociales, se profilent également de plus en plus des approches opérantes en cas d'hybridités, émanant des humanités médicales et digitales, des outils adéquats aux processus d'ouverture vers les sciences cognitives, les études de genre, les sciences juridiques et politiques. Avec l'éclosion des 8ème, 9ème et même 10ème arts, la littérature comparée devrait affronter des défis inédits. Aussi, les colloques et congrès comparatistes incluent déjà de nouveaux profils de savants, spécialisés en bande dessinée, séries télévisées, jeux vidéo, nouveaux médias...

⁵⁸ Cf. Jakobson, R. On Linguistic Aspects of Translation. In: *On Translation*. Brower R. (Ed.). Harvard University Press, Harvard, 1959, pp. 232-239.

⁵⁹ Zink, Michel. Du même au même. Traduire et récrire. In: *Perspectives médiévales, Supplément au numéro 26, Actes du colloque Translatio medievale, Mulhouse, 11-12 mai 2000*. Textes rassemblés et publiés par Claudio Galderisi et Gilbert Salmon, N° 26, 2000, p. 283-290.

Bibliographie

- Brunel, Pierre. « Introduction ». In : *Précis de littérature comparée*. P. Brunel et Y. Chevrel. Paris, PUF, 1989, pp.11-27.
- Brunel, Pierre, Claude Pichois, André-Michel Rousseau. *Qu'est-ce que la littérature comparée ? (deuxième édition)*. Paris, Armand Colin, 2009.
- Brunel, Pierre. « LITTÉRATURE - La littérature comparée ». In : *Encyclopædia Universalis [en ligne]* <https://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-la-litterature-comparee/> (15/04/2025).
- Chevrel, Yves. *La littérature comparée*. Paris, PUF (« Que sais-je ? »), 1989.
- Chevrel, Yves. *La Littérature comparée. (8e éd.)*. Paris, PUF, 2023.
- Chevrel, Yves, Pierre Brunel. « Avant-propos ». In : *Précis de littérature comparée*. P. Brunel et Y. Chevrel. Paris, PUF, 1989, pp. 9-11.
- Clémenceau, Juline. « Compte rendu. Colloque international d'Etudes Romanes (CIER), novembre 2023 » – *Philological forum*, Issue 1 (19), Year 10 (2024) , pp. 229-233.
- Clerc, Jeanne-Marie. La littérature comparée devant les images modernes. Cinéma, photographies, télévision. In : *Précis de littérature comparée*. P. Brunel et Y. Chevrel. Paris, PUF, 1989, pp. 263-298.
- Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit de l'anglais par Alain Bony. Paris, Seuil, 1981.
- Colonna, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris, Tristram, 2004.
- Conway, Martin A. et Christopher W. Pleydell-Pearce. The Construction of Autobiographical Memories in the Self-Memory System. – *Psychological Review*, 2000, vol. 107, no 2, pp. 261-288.
- Conway, Martin A. Episodic memories. – *Neuropsychologia*, 2009, February 11, n° 47, pp. 2305-2313.
- Conway, Martin A. et Catherine Loveday. Accessing Autobiographical Memories. In : *The Act of Remembering, Toward an Understanding of How We Recall the Past*. John H. Mace (ed.). Oxford, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 56-70.
- Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris, Galilée, 1977.
- Franco, Bernard. *La littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes*. Paris, Armand Colin, 2016.
- Gefen, Alexandre. *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Paris, Corti, 2021.
- Genette, Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.
- Gliksohn, Jean-Michel. Littératures et arts. In : *Précis de littérature comparée*. P. Brunel et Y. Chevrel. Paris, PUF, 1989, pp. 245-26.

Jakobson, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: *On Translation*. Brower R. (Ed.). Harvard University Press, Harvard, 1959, pp. 232-239.

Jenny, Laurent. « La stratégie de la forme » – *Poétique*, n 27, 1976, pp. 257-281.

Jetchev, Gueorgui. « Évolution des études romanes en Bulgarie à travers les étapes de développement d'un département universitaire » – *Philological forum*, Issue 2 (20), Year 10 (2024), pp. 30-43.

Kristeva, Julia. *Seméiotiké, recherche pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969.

Kundera, Milan. *Les testaments trahis*. Paris, Gallimard, 2000.

Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.

Pichois, Claude, André-Michel Rousseau. *La littérature comparée*. Paris, Armand Colin, 1967.

Riffaterre, Michael. *La Production du texte*. Paris, Seuil, 1979.

Robova, Antoaneta et Malinka Velinova. « Normes et réécritures, mythes et reformulations: le cas des littératures romanes » – *Philological forum*, Issue 1 (15), Year 8 (2022), pp. 19-32.

Samoyault, Tiphaine. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris, Armand Colin, 2014.

Slavova, Kornelia, Isabelle Boof-Vermesse, Elena Dineva (dir.). *Visual Worlds: The Aesthetics and Politics of Affect. Mondes visuels: esthétique et politique de l'affect*. Sofia, Polis Publishers, 2018.

Velinova, Malinka. « Normes et variations, réécritures des normes : le cas des langues romanes » – *Philological Forum*, Issue 2 (16), Year 8 (2022), pp. 17-29.

Zink, Michel. Du même au même. Traduire et récrire. In: *Perspectives médiévales, Supplément au numéro 26, Actes du colloque Translatio medievale, Mulhouse, 11-12 mai 2000. Textes rassemblés et publiés par Claudio Galderisi et Gilbert Salmon*, N° 26, 2000.

Георгиев, Никола. Мълчаливите диалози в литературата. – *Език и литература*, кн. 1, 1987. https://litenet.bg/publish/ngeorgiev/m_s/malch.htm. (02.14.2025). [Georgiev, Nikola. Malchalivite dialozi v literaturata. – *Ezik i literatura*, kn. 1, 1987].

Кирова, Даниела. Медийни диалози. Нямо кино - немскоезична литература от началото на XX век. Шумен, УИ „Епископ Константин Преславски“, 2020. [Kirova, Daniela. *Mediyni dialozi. Nyamo kino - nemscoezechna literatura ot nachaloto na XX vek*. Shumen, UI „Episkop Konstantin Preslavski“, 2020].

Коларова, Василена. Интерартистичният феномен през « Опити » на Монтен и « Мобиле » на Бютор, « Каталонската градина » на Бютор и Баден.... София, Пространство & форма, 2007. [Kolarova, Vasilena. *Interartistichniyat fenomen prez « Opiti » na Montaigne i « Mobile » na Butor, «Katalonskata gradina » na Butor i Badin....* Sofia, Prostranstvo & forma, 2007].

Аретов, Николай. Интердисциплинарността: начин на употреба. CALIC, 05/2007. <https://calic-bg.eu/conferens/interdisciplinarity/51-interdisciplinarity-how-to-use-it.html> [Aretov, Nikolay. *Interdistsiplarnostta: nachin na upotreba*. CALIC, 05/2007].

Протохристова, Клео (съст), *Моцарт – литературни сюжети, тематизации, контексти*. Пловдив, Пловдивски университет/Летера, 2008. [Protohristova, Kleo (sast), Mozart – literaturni syuzheti, tematizatsii, konteksti. Plovdiv, Plovdivski universitet/Letera, 2008].

Робова, Антоанета. *Творчески фигури и кръговрат на изкуствата в прозата на Ерик-Еманюел Шмит*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2022. [Robova, Antoaneta. Tvorcheski figuri i kragovrat na izkustvata v prozata na Eric-Emmanuel Schmitt. Sofia, UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2022].

Станчева, Румяна Л. Сравнителното литературознание във времето на интердисциплинарността. Балкански примери и световни възможности. – *Любословие*, бр. 20, 2020, с. 42-60, с. 42. [Stantcheva, Roumiana L. Sravnitelnoto literaturoznanie vav vremeto na interdistsiplinarnostta. Balkanski primeri i svetovni vazmozhnosti. – Lyuboslovie, br. 20, 2020, s. 42-60, s. 42].

Станчева, Румяна Л. *Художникът Жорж Папазов като писател. Вербализация на сюрреалното*. София, Колибри, 2014. [Stantcheva, Roumiana L. Hudozhnikat Zhorzh Papazov kato pisatel. Verbalizatsiya na syurrealnoto. Sofia, Kolibri, 2014].

Цанкова, Теодора. *Портретът в литературата на Модернизма (Оскар Уайлд, Джеймс Джойс, Хосе Мартинес Руис „Асорин“)*. София, Филологически форум – Experior, 2023. [Tzankova, Teodora. Portretat v literaturata na Modernizma (Oscar Wilde, James Joyce, José Augusto Trinidad Martínez Ruiz „Asorin“). Sofia, Filologicheski forum – Experior, 2023].

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.26-37>

Dina MANTCHEVA¹

**Le dialogue arts plastiques/scène théâtrale dans
Le désir attrapé par la queue et *Les quatre petites filles* de Pablo Picasso**

Résumé

L'article porte sur les relations entre le style plastique de Picasso dans ses toiles et le caractère de l'écriture dans ses deux pièces *Le Désir attrapé par la queue* et *Les Quatre petites filles*. L'analyse de la structure fabulaire composée de segments hétérogènes, l'examen des personnages insolites et invraisemblables et l'attention au discours verbal déterminé par le regard du peintre y mènent à la conclusion que la perception déformante de l'univers et l'application de principes cubo-surréalistes similaires (le burlesque, le fragmentaire et l'illogique), illustrent les analogies formelles et thématiques entre la dramaturgie et la peinture de Picasso. La place importante des images dans le fonctionnement sémantique des deux pièces donne lieu à un genre hybride inédit, situé entre arts visuels et littérature.

Mots-clefs : Pablo Picasso ; peinture ; texte dramatique ; techniques plastiques ; principes cubo-surréalistes ; structure dramaturgique ; discours dialogique ; registre didascalique.

Abstract

**The Dialogue between Picasso's Pictorial Art and His Plays
Desire Caught by the Tail and *The Four Little Girls***

The paper examines the relationship between Picasso's pictorial style and the text of his two plays *Desire Caught by the Tail* and *The Four Little Girls*. The analysis of the plot consisting of heterogeneous segments, the improbable and rather strange characters, as well as the study of the discourse texture, lead to the conclusion that the distorted vision of the world and the use of formalistic Cubo-Surrealist principles (burlesque, fragmentariness, illogicality) account for the similarities between Picasso's paintings and theatrical works. The important role of the pictures in the semantics of the plays allots them an intermediary place between pictorial techniques and literary writing.

Keywords: Pablo Picasso; painting; dramatic text; pictorial techniques; Cubo-Surrealist principles; dramatic structure; dialogic discourse; stage directions

Pablo Picasso est l'un des artistes les plus créatifs des avant-gardes historiques au XXe s. Parmi ses œuvres figurent des toiles de peinture et des dessins, des sculptures et des céramiques, des rideaux de scène et des illustrations de livres, ainsi que plus de 400 poèmes automatiques et trois pièces de théâtre

¹ **Dina MANTCHEVA** is Doctor of Letters and Professor of French literature at the Department of Romance Studies at Sofia University. She has taught courses for three semesters as Associate Professor at the Department of Theatrical Studies at the University Paris 8 and as visiting professor at Paris 3 New Sorbonne University. Professor Mantcheva has delivered lectures at a number of foreign universities, e.g. in Saarbrücken and Passau (Germany), Kalmar (Sweden), Luxembourg, Valladolid (Spain). Her research interests focus on the poetics of modernist and avant-garde Francophone and Slavic (Bulgarian, Russian, Polish) drama from Symbolism to the Theatre of the Absurd and Postmodernism.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-6508-0393>

dont deux écrites en français et une en espagnol. Cette grande variété de productions plastiques et verbales conçues par le maître espagnol, nous permet de les considérer comme une synthèse particulière des innovations artistiques au XX^e s.

Les occupations proprement littéraires de Picasso s'imposent dans les années trente, lorsqu'il s'oriente vers de nouvelles formes d'expression. Le peintre sauvegarde ses techniques cubistes propres à ses recherches picturales, tout en les enrichissant de nouveaux procédés surréalistes, afin de mieux exprimer son « modèle intérieur »². Mais, si les réalisations plastiques de Picasso sont de portée universelle, son activité littéraire qui suit après, reste de nos jours encore très peu connue.

Néanmoins, comme il s'agit de deux formes d'expression analogiques pratiquées presque simultanément par un même artiste, elles sont redevables en quelque sorte aux particularités de sa propre poétique.

C'est la raison pour laquelle nous nous proposons d'étudier le rôle de la peinture dans l'écriture de ses pièces *Le Désir attrapé par la queue* et *Les Quatre petites filles*, rédigées toutes les deux en français. Notre attention portera tout particulièrement sur les principes plastiques dans la structuration de l'intrigue et l'élaboration des personnages, ainsi que sur le caractère de l'imaginaire verbal et le rapport de celui-ci au visuel spatial.

L'objectif du sujet ainsi formulé détermine l'approche textuelle de l'analyse. L'accent y est mis sur la poétique des deux niveaux – dialogique et didascalique – dans les pièces en question et non pas sur leurs réalisations scéniques.³ En effet, chaque mise en scène établit une relation plus ou moins lointaine avec le texte de départ.

La structuration de l'intrigue et l'hétérogénéité surréaliste

Conformément à la stylistique cubo-surréaliste qui détermine la pratique plastique de Picasso dans les années trente, les sujets de ses deux œuvres théâtrales sont puisés dans l'actualité quotidienne et concernent les problèmes cruciaux à l'ordre du jour.

² Voir Flahutez, Fabrice. Pablo Picasso et cinquante ans de surréalisme (1916 à 1966). In : *Cahier Pablo Picasso*, Ed. L. Wolf et Androula Michael. Paris, Herne, 2014, p. 128.

³ Les pièces de Picasso sont passées presque inaperçues. Elles étaient montées par de petites compagnies théâtrales, elles étaient rarement jouées et n'avaient que quelques représentations. Sur les mises en scènes de la dramaturgie de Picasso, voir : Mathy, Cécile. « Le théâtre inédit de Pablo Picasso aux Invalides ». Franceinfo, 01/06/2019. https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/pablo-picasso/le-theatre-inedit-de-pablo-picasso-aux-invalides_3470287.html (5.02.2025).

Le Désir attrapé par la queue, écrit en 1941, fait écho à l'atmosphère de pénurie, de contrainte et de menace de mort pendant le premier hiver en France sous l'Occupation. Ces thèmes contemporains n'y sont pas sans faire penser aux toiles les plus célèbres de Picasso - *La crucifixion* (1930), *La Guernica* (1937) et *La Minotaure* (1935). Celles-ci, conçues de même comme une réplique particulière au contexte de l'époque, abordent des sujets actuels tels que la guerre civile espagnole et les horreurs qui en découlent.

En revanche, la seconde pièce de Picasso, intitulée *Les Quatre petites filles* (1948), laisse deviner le regard émerveillé du peintre du monde de l'enfance qu'il découvre depuis la naissance de ses propres enfants. Nombre de tableaux célèbres que le peintre espagnol crée à cette époque dont *La joie de vivre* (1946), *Claude et Paloma* (1950) et beaucoup d'autres, évoquent l'univers magique de l'enfance, la tendresse d'être père et paraissent être de véritables hymnes à la vie.

La structuration de l'intrigue dans les deux textes dramatiques de Picasso semble également inspirée par les procédés plastiques de leur créateur. Pareillement aux objets sur les toiles cubistes, déstructurés en ensembles inédits et restructurés dans une nouvelle configuration conceptuelle, signe du réel authentique⁴, la fable des deux écrits de théâtre est formée de trois segments hétérogènes (fictionnel, insolite, pseudo-réel) dont l'un contredit l'autre et qui forment une recomposition sans précédent du réel.

Ainsi, le niveau fictionnel dans *Le Désir attrapé par la queue* porte sur l'amour d'un écrivain pour une femme de mœurs légères et sur la vie difficile de quelques amis de leur entourage, déchirés d'angoisses et de tourments aigus en temps de guerre. En revanche, le fragment fictionnel dans *Les quatre petites filles* est encore plus mince et incertain. Il renvoie aux jeux pleins de joie, de malice et de sauvagerie inventés par quatre petites filles qui s'amusent dans un jardin potager.

Quant au niveau insolite, composé d'intermèdes de pantomime paradoxaux sortis du tréteau de guignol, il s'attaque à la vraisemblance fictionnelle et installe l'atmosphère de bouffonnerie burlesque sur la scène. Y apparaissent des êtres saugrenus qui bouleversent les repères logiques de la raison, propres au théâtre traditionnel.

Dans *Le Désir attrapé par la queue*, après le premier tableau, où quelques amis bavardent dans un hôtel pendant la nuit du réveillon, des ombres de cinq singes grignotant des carottes jaillissent derrière les portes transparentes d'un couloir. La scène suivante y est encore plus déroutante. Les protagonistes qu'on

⁴ Goubert, Guillaume. Pablo Picasso surréaliste en liberté (1924-1939). – *La Croix*, 31/07/2005. https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Pablo-Picasso-surrealiste-en-liberte-_NG_-2005-08-01-509840. (23.09.2024).

vient de voir, sortent d'une baignoire placée dans le hall de l'hôtel, à l'encontre de toute logique. Ceux-ci, habillés en costumes de l'époque, sont suivis d'une femme nue portant des bas. Enfin, des croque-morts arrivent, on ne sait pas d'où. Sans aucune raison valable, ils enfournent tous les personnages sur la scène dans des cercueils, les clouent et les emportent.

Dans *Les Quatre petites filles* le jeu insouciant des enfants est coupé de même par une scène de pantomime totalement absurde. Des fossoyeurs déguisés en satyres, centaures et bacchantes, arrivent ivres sur scène, portant un cercueil. Ils en sortent des amphores et des coupes qu'ils remplissent de vin, ils en boivent à grandes gorgées et ils repartent en dansant. Cette atmosphère d'insolite y est enrichie davantage de nuances merveilleuses qui envahissent la scène. Une pluie d'yeux illumine le jardin potager, où se passe l'action et des étoiles filantes tombent du ciel sous la force des souhaits formulés par les petites filles.

Enfin, le fragment pseudo-réel dans les deux pièces, détruit l'illusion théâtrale sur l'aire de jeu en y installant le présent des spectateurs et suscite leur surprise par la coexistence des plans antithétiques. Dans *Le Désir attrapé par la queue* le niveau du réel extrafabulaire représente la boîte du souffleur, montré en train de préparer des frites dans une poêle énorme mise sur un grand feu. L'effet de réel authentique y est exacerbé par des éléments synesthésiques supplémentaires, tels que l'odeur des pommes de terre et la fumée du feu qui envahissent la salle jusqu'à l'étouffement. La même sensation de réel qui semble coïncider avec celui de la salle est créée par les photographes dans *Les Quatre petites filles*. Ils entrent en foule sur la scène théâtrale et la prennent en photos de tous côtés.

Le segment pseudo-réel rappelle la technique du collage ou du papier collé qui crée un effet de réalité dans les toiles cubistes. Cependant, à la différence de sa variante verbale puisée dans le discours quotidien de la rue et introduite dans le texte littéraire comme indice de réalité, Picasso sauvegarde la forme visuelle du collage dans ses textes scéniques. Celle-ci, formée de saynètes de pantomime, enrichit les œuvres dramatiques de pratiques plastiques et atténue les frontières entre la peinture et la littérature.

Enfin, la construction structurelle des deux pièces, formée de l'alternance rapide de courtes scènes hétérogènes, donne lieu à un spectacle illogique sans queue ni tête. Celui-ci place le public dans un univers vacillant entre le réel et le fictionnel, en l'incitant à sortir du quotidien banal pour voir le monde sous un nouvel aspect. Quant au rejet de l'enchaînement temporel évolutif et au refus des piliers traditionnels de l'action, ils ne sont pas sans faire penser à la transgression de la perspective et de la peinture académique dans les toiles cubistes. La multiplicité de détails y dispersés et les facettes simultanées des corps et des objets aux couleurs monochromatiques, dépassent le réel mimétique en abolissant la distance entre le premier et l'arrière-plan du tableau.

Néanmoins, quelques images métaphoriques récurrentes compensent l'absence de cohérence syntagmatique dans les deux pièces de Picasso par un nouveau type de cohérence paradigmatique en assumant le rôle de leitmotif visuels et rapprochent davantage la forme verbale de l'expression plastique. Ainsi, les objets appartenant au monde aquatique que les surréalistes associent à l'univers des rêves et au silence de l'inconscient – lac et aquarium pleins de poissons, baignoire remplie de mousse de savon, baigneurs qui s'y baignent –, accentuent en quelque sorte les connotations oniriques sur la scène.

En dernier lieu, les ultimes scènes de pantomime par lesquelles se terminent les deux pièces finissent par insister sur le rôle prépondérant du visuel dans la lecture du niveau verbal et sur la place importante des songes dans la vie humaine. Dans *Le Désir attrapé par la queue*, la boule d'or qui aveugle les personnages, en les obligeant à se bander les yeux, fait penser à la toute-puissance des rêves, susceptibles de détacher l'individu du réel contraignant pour lui faire voir la vérité authentique.

Les personnages et les techniques plastiques

L'élaboration des personnages dans les deux textes de Picasso est particulièrement redevable à la stylistique picturale de ses *Tableaux magiques* (1926-1930). Les techniques héritées du cubisme, dont l'application de perspectives multiples et d'un plan d'image aplati, y sont enrichies de l'imagination surréaliste et donnent lieu à des figures insolites et fragmentées, susceptibles d'influencer l'inconscient de celui qui les regarde.

Pareillement aux êtres déformés dans ses toiles, Picasso sauvegarde la difformité grotesque des protagonistes sur la scène, en y remettant en cause leurs caractéristiques habituelles, dont notamment : l'identité nominale, la vraisemblance physique et la conduite psychologique conforme aux usages sociaux.

Contrairement aux prénoms courants des personnages au théâtre, ceux dans les deux textes dramatiques du peintre n'ont pas de noms propres qui les personnalisent. Dans *Le Désir attrapé par la queue* les individus sont appelés par les termes communs de légumes et d'aliments (l'Oignon, la Tarte), d'objets scéniques (les Rideaux) et d'animaux (les deux Toutous) ou par des syntagmes abstraits, dépourvus de connotations concrètes (le Silence).

Le rapport de l'individu au nom de l'objet qui le désigne, atténue la distance entre animé et inanimé et finit par le chosifier. En revanche, la coexistence de tous ces prénoms, liés à des réalités différentes et

parfois incompatibles, laisse deviner la perception baroque⁵ de l'univers particulièrement caractéristique des toiles de Picasso.

Contrairement aux noms grotesques des personnages dans *Le Désir attrapé par la queue*, les quatre petites filles dans la pièce éponyme sont appelées par le terme générique de « petite fille » numéroté en chiffres romains de I à IV, suivant l'ordre de leur apparition sur la scène. Cette manière particulière de nommer les enfants, complétée par leur similitude physique et leur fonction ludique analogique, finit par les déréaliser au point de les rendre insolites.

Pour ce qui est de l'attaque à la vraisemblance référentielle des personnages dans les pièces en question, elle résulte essentiellement du recours à quelques principes fondamentaux évoquant l'esthétique du cubisme. Ce sont, notamment : la fragmentation et la déformation du corps humain, ainsi que le goût prononcé pour l'illogique et l'absurde.

Suivant le croquis de décor dessiné par Picasso dans le manuscrit du *Désir attrapé par la queue*, le premier acte se situe sous une table dans Sordid's hôtel et les protagonistes y sont uniquement représentés par leurs pieds qui s'animent et prennent la parole.

Ceux-ci apparaissent dans l'acte suivant devant chacune de leurs chambres. Les images multiples des pieds qui changent à chaque acte – déformés et gonflés par des engelures, crispés et grelottant de froid ou se tordant de douleur, accentuent la sensation de déformation corporelle. Ces déclinaisons variées des pieds dans chaque tableau, représentés sous forme visuelle ou verbale sur scène, ne sont pas sans faire penser aux facettes simultanées des objets et des êtres dans les peintures cubistes.

La tendance au morcellement du corps qui vise à déréaliser les êtres humains, les détache de tout mimétisme référentiel en leur conférant un caractère symbolique plus général. Ainsi, les pieds dépourvus de toute attache perceptible au corps, deviennent en quelque sorte la métaphore du froid, de la douleur et de la souffrance.

L'apparence bizarre des individus ou leur accoutrement inhabituel semble s'attaquer de même à leur vraisemblance corporelle. Les quatre petites filles dans la pièce éponyme, montrées nues avec des couronnes de fleurs sur leurs têtes, tendent à se rapprocher des statues antiques et revêtent des connotations mythologiques, en s'associant au monde fantastique des animaux ailés qui les entourent sur la scène.

⁵ Béhar, Henri. *Le théâtre Dada et surréaliste*. Paris, Gallimard, 1979, p. 353.

Le comportement illogique et invraisemblable des personnages finit également par les détacher du réel référentiel pour les introduire dans le contexte difforme et fantasmagorique de l'aire de jeu.

Dans *Le Désir attrapé par la queue*, les convives n'ont pas le sens exact du temps, ils se contredisent souvent sur l'heure qu'il est au point d'arriver en retard aux rendez-vous qu'ils avaient eux-mêmes fixés. Le Gros Pied confond les différents adverbes de temps, ce qui le détache en quelque sorte de la réalité concrète. Il prévoit d'envoyer la lettre d'amour à sa bien-aimée qu'il est en train de rédiger « demain ou ce soir ou hier ... »⁶. Le même personnage écrit un roman dans un livre de compte et il en est à la 380 000^e page. Les quatre petites filles de la pièce éponyme prennent le serpent et s'en servent comme s'il s'agissait d'une grande faux en donnant de grands coups dans l'air sur les fourmis volantes pour les abattre.

Les lieux peuplés d'objets incompatibles détruisent également la sensation de réel sur le plateau. Dans *Le Désir attrapé par la queue*, le couloir de l'hôtel perd son aspect vraisemblable en raison de l'immense baignoire pleine de mousse de savon qui y est installée et de laquelle sortent des individus habillés en costumes élégants.

Enfin, la transgression totale de la bienséance par les personnages installe le même effet d'incongru sur le plateau. Le comportement des Rideaux dans *Le Désir attrapé par la queue* dont le prénom inhabituel choque le public dès son apparition sur scène, accentue le scandale par ses actes inappropriés. Tout en s'agitant et riant, il pète tout le temps en présence des autres convives⁷.

Néanmoins, le comportement de la femme nue avec des bas dans la même pièce, et qui pisse et « chaudepisse pendant dix bonnes minutes »⁸ sur l'aire de jeu, accroupie devant le trou du souffleur, « face à la salle »⁹, illustre la démesure totale qui touche au grotesque. Cette conduite exagérée des protagonistes fait penser aux images que le peintre puise dans ses propres toiles et qui laissent deviner l'analogie de ses deux formes d'expression – la littérature et les arts plastiques. Quant aux nuances érotiques introduites par l'attitude scénique de certains individus, elles sont conçues comme une libération particulière de l'être humain des tabous moraux et sociaux de la collectivité, suivant la poétique du surréalisme.

Le cas extrême de comportement insolite des personnages et des figures vivantes dans les deux pièces en question est leur capacité de mourir et de ressusciter immédiatement après, même s'ils sont

⁶ Picasso, Pablo. *Le Désir attrapé par la queue*. Paris, Gallimard, 1945, p. 48.

⁷ *Ibidem*, p. 18.

⁸ *Ibidem*, p. 51.

⁹ *Ibidem*, p. 50.

parfois déchiquetés en plusieurs morceaux. Dans *Le Désir attrapé par la queue*, une femme saute d'une fenêtre à travers les carreaux en cassant les vitres, et il ne lui arrive rien. Elle n'y est même pas blessée. L'une des quatre petites filles dans la pièce éponyme joue avec une chèvre, et au moment suivant, elle l'égorge subitement, sans qu'on s'y attende. Une autre fillette arrache le cœur de l'animal, mais à l'acte suivant la chèvre est bien vivante et les enfants reprennent leurs jeux avec elle.

Ainsi donc, les individus sur la scène surréaliste de Picasso, se rapprochent des figures difformes et démesurés dans ses tableaux en suscitant la surprise et même le scandale par leur comportement exagéré et inconséquent.

L'imaginaire verbal et son dialogue avec le visuel spatial

Alors que les principes plastiques de Picasso prédominent dans la structuration de l'intrigue et dans l'édification des personnages dans ses deux pièces, c'est le regard du peintre qui détermine en quelque sorte les particularités essentielles du discours verbal prononcé sur scène. Celui-là se fait sentir dans le goût du maître pour des couleurs inédites, dans son recours constant à l'imaginaire verbal en rapport avec le visuel spatial, et dans sa pratique inédite de l'écriture automatique.

Les multiples teintes aux nuances inédites dans les deux textes de l'artiste espagnol, telles que – « couleur pomme du ciel »¹⁰, « couleurs d'aquarelle sur une perle »¹¹ et beaucoup d'autres – suggèrent la perception visuelle du monde à travers le prisme particulier de la peinture.

L'accumulation de nuances infinies d'une même tonalité dans le discours des personnages, vient intensifier davantage la richesse inépuisable des coloris inconnus. Les nombreuses variations du bleu dans les propos des quatre petites filles dans la pièce du même nom, en sont parmi les exemples probants : « le bleu, l'azur, le bleu du blanc, le bleu du rose, le bleu lilas, le bleu du jaune, le bleu du rouge, le bleu citron, le bleu orange »¹². Ces demi-teintes inédites ne sont pas sans faire penser à la palette de l'artiste, où elles sont combinées et mélangées pour la peinture.

L'importance cruciale que Picasso accorde aux couleurs dans ses textes dramatiques est particulièrement perceptible au niveau du décor. Celui-ci est figuré de manière plastique moyennant le jeu des coloris englobant la scène. Ainsi, le seul dispositif scénique prévu pour la scène II du premier acte du

¹⁰ *Ibidem*, p.33.

¹¹ *Ibidem*, p. 34.

¹² Picasso, Pablo. *Les Quatre petites filles*. Paris, Gallimard, 1968, p. 35, 36.

Désir attrapé par la queue, représente la « lumière d'orage » et les « feux follets » qui « courent la scène »¹³.

Picasso considère que la figuration matérielle des accessoires au théâtre, limite l'imagination du public. C'est la raison pour laquelle il remplace les objets servant à orner les lieux dans ses textes par une tonalité de couleurs, aptes à susciter la rêverie des spectateurs. Ainsi donc, l'écrivain aborde l'aménagement de l'espace scénique en tant que peintre et non pas en tant que scénographe. Il opte pour la coloration globale et pour la diversité inimaginée des nuances et des demi-teintes sur l'aire de jeu, au détriment de l'agencement matériel des éléments qui garnissent le plateau.

Enfin, l'attention constante que Picasso témoigne à l'éveil de l'imaginaire par l'art plastique, détermine les particularités sémantiques de la parole et les liens de celle-ci à l'espace visuel dans les deux pièces.

Le langage des personnages dans *Le Désir attrapé par la queue* est surchargé de termes culinaires concrets – écrevisses, saucissons, dinde farcie et beaucoup d'autres –, évoquant de vrais tableaux de repas plantureux. Les images gastronomiques marquent à tel point la pensée des protagonistes que même leurs aveux d'amour en portent l'empreinte : « ...tes fesses (sont) un plat de cassoulet et tes bras une soupe d'ailerons de requins... »¹⁴. C'est par ces termes proches plutôt d'une recette de cuisine que le Gros pied avoue son amour à la Tarte, sa bien-aimée.

Cependant aucun de ces repas appétissants n'apparaît dans sa matérialité réelle sur la scène. Le contraste entre le discours culinaire expressif, métaphorique et exagéré et le vide alimentaire sur le plateau, semble accentuer l'impression obsédante de manque de nourriture et de pénurie qui se dégagent de la parole.

En revanche, le rapport entre les deux couches textuelles dans *Les Quatre petites filles* suit la voie inverse, en s'opposant à la disjonction totale entre le verbal et le visuel. Chaque image importante, proférée verbalement par les filles sur scène y est presque aussitôt concrétisée. Le petit lac en plastique que les filles étendent dans le jardin potager pour s'y baigner, devient du coup un lac énorme. L'imagination débridée des enfants concernant les animaux ailés ou les chevaux traînant leurs tripes est de même presque aussitôt visualisée sur l'aire de jeu. Par ailleurs, le discours des enfants truffé de comptines, de dictons et de vers

¹³ Picasso, Pablo. *Le Désir attrapé par la queue*, op.cit., 18.

¹⁴ *Ibidem*, p. 24.

de chansons apprises à l'école, revêt le caractère d'un fond sonore, dépourvu en quelque sorte de signification logique et évoquant la force incantatoire de la magie verbale.

Le dialogue entre le verbal discursif et le visuel spatial caractérise également le nouveau type d'intertextualité dans les deux pièces de Picasso. Celle-ci n'y désigne pas l'intégration d'un texte dans un autre, mais la réinsertion d'une toile de peinture dans une œuvre théâtrale. Le tableau y inséré est signalé à la fois verbalement et visuellement sur l'aire de jeu. D'une part, les personnages y mentionnent le titre intertextuel ou en donnent quelques références explicites. D'autre part, la disposition visuelle des protagonistes sur le plateau rappelle en quelque sorte celle des individus dans le tableau. Enfin, quelques signes nouveaux dans l'image figurée sur scène mettent en relief la réinterprétation de la peinture de base.

Ainsi, la réécriture du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet dans *Le Désir attrapé par la queue*, accentue l'aspect provocateur, arrogant et agressif de la femme nue dans l'œuvre plastique bien connue.

Comme dans la toile de Manet, la Tarte dans la pièce est toute nue, mais à la différence du modèle premier, elle porte des bas. De même, les messieurs à côté d'elle se distinguent des figures de départ par leurs costumes des années quarante. Ces signes nouveaux semblent rapprocher l'héroïne sur la scène d'une fille de joie moderne.

Cette forme d'intertextualité qui témoigne du regard du peintre, n'est pas sans faire penser aux variations libres de Picasso sur des chefs-d'œuvre de maîtres célèbres dont notamment ceux de Cranach, Poussin, Vélasquez, Rembrandt, David, Delacroix, Courbet, Manet pour n'en citer que quelques noms.

Enfin, l'œil du peintre semble être à la base de l'écriture automatique, pratiquée par Picasso. Le maître sauvegarde le principe de l'automatisme verbal, c'est-à-dire « la dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle »¹⁵. Cependant, l'association involontaire d'idées chez lui s'appuie sur le rapprochement inconscient d'images et non pas sur celui de paroles. Pour n'en donner que quelques exemples : « j'allume les cierges du péché à l'allumette de ses appels », « La harpe éolienne de ses gros mots », « la fenêtre de son regard », « la chemise relevée de la beauté »,¹⁶ « le désir attrapé par la queue » et beaucoup d'autres.

L'enchaînement involontaire d'images qui rapprochent le concret et l'abstrait suscite la surprise des spectateurs afin de déclencher le fonctionnement de leur propre inconscient, selon la poétique surréaliste. Les phrases dépourvues de toute ponctuation et appuyées sur des associations libres de figures

¹⁵ Breton, André. *Manifestes du surréalisme*, Paris. Gallimard, coll. Folio essais, 1985, p. 36.

¹⁶ Picasso, Pablo. *Le Désir attrapé par la queue*, *op.cit.*, p. 30.

variées et inattendues, confèrent un caractère poétique à la parole verbale et l'apparentent à la poésie lyrique.

Conclusion

En conclusion on peut dire que Picasso s'inspire de son expérimentation plastique dans l'écriture de ses deux pièces. Les principes cubo-surréalistes et les similitudes thématiques y déterminent les analogies entre les deux formes de création picturale et théâtrale. Les procédés structurels puisés dans la peinture se retrouvent à tous les niveaux constitutifs des textes dramatiques – depuis les différents registres de la fable, l'élaboration des personnages, les particularités du discours et le rapport de celui-ci au visuel spatial.

La place importante des images dans le fonctionnement sémantique des deux pièces les situe entre la pratique plastique et l'écriture littéraire. De fait, celles-ci transgressent la classification traditionnelle des genres et les limites entre les différents modes d'expression tendent à s'estomper. En effet, peinture et parole dans les créations de Picasso co-existent et communiquent grâce à son approche plastique du monde.

C'est la raison pour laquelle les œuvres dramatiques du peintre paraissent être la preuve la plus convaincante de sa déclaration « tous les arts ne font qu'un, on peut écrire une peinture en mots, comme on peut peindre des sensations dans un poème »¹⁷.

Bibliographie

Béhar, Henri. *Le Théâtre dada et surréaliste*. Paris, Gallimard, 1979.

Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1985.

Затова, по-добре директно да се цитира източника на цитата:

Penrose, Roland. Picasso. Paris, Flammarion, 1982.

Flahutez, Fabrice. Pablo Picasso et cinquante ans de surréalisme (1916 à 1966). In : *Cahier Pablo Picasso*, Ed. L. Wolf et Androula Michael. Paris, Herne, 2014, p. 127-133.

Goubert, Guillaume. Pablo Picasso surréaliste en liberté (1924-1939). – *La Croix*, 31/07/2005. https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Pablo-Picasso-surrealiste-en-liberte-_NG_-2005-08-01-509840. (23.09.2024).

¹⁷ Voir Penrose, Roland. Picasso, Paris, Flammarion, 1982, p. 488.

Mathy, Cécile. « Le théâtre inédit de Pablo Picasso aux Invalides ». Franceinfo, 01/06/2019. https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/pablo-picasso/le-theatre-inedit-de-pablo-picasso-aux-invalides_3470287.html (5.02.2025).

Picasso, Pablo. *Le Désir attrapé par la queue*. Paris, Gallimard, 1945.

Picasso, Pablo. *Les Quatre petites filles*. Paris, Gallimard, 1968.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.38-47>

Teodora TZANKOVA¹

Fotografía y literatura en *Las babas del diablo* de Julio Cortázar

Resumen

El artículo se propone examinar la fotografía en *Las babas del diablo* de Julio Cortázar desde el punto de vista de la manera de la que está representada, las funciones que desempeña y sus relaciones con la literatura. El análisis se sirve de una lectura cercana del cuento ayudada por algunas reflexiones del autor argentino sobre el tema expuestas en otros escritos. Se llega a la conclusión de que, pese a sus destacadas diferencias, la fotografía y la literatura cooperan tanto en el terreno cognitivo: ambas se perciben como procedimientos de llegar a la verdad, como en el ético: ambas sirven al compromiso ético del protagonista. Finalmente, la fantástica irrupción del personaje en la fotografía ampliada permite también interpretaciones en plan estético.

Palabras clave: ékphrasis; fotografía; literatura fantástica; Julio Cortázar; *Las babas del diablo*

Abstract

Photography and literature in *Blow-Up* by Julio Cortázar

The article examines photography in *Blow-Up* by Julio Cortázar from the point of view of its representation, its functions, and its relationship to literature. While making use predominantly of close reading, the analysis also takes into account some reflections of the Argentinian author on the topics in question exposed elsewhere. A conclusion is reached that despite their distinct differences, photography and literature collaborate in the field of knowledge: they are both represented as means to reach the truth, as well as in the field of ethics: they both serve the moral engagement of the protagonist. Finally, the fantastic irruption of the character into the blow-up allows for aesthetic interpretations, as well.

Keywords: ekphrasis; photography; fantastic literature; Julio Cortázar; *Blow-Up*

Резюме

Фотография и литература в „Лигите на дявола“ на Хулио Кортасар

Статията разглежда фотографията в „Лигите на дявола“ на Хулио Кортасар от гледна точка на начина, по който е представена, функциите, които изпълнява, и отношенията ѝ с литературата. Анализът си служи с близко четене на разказа, подпомагано от някои разсъждения на аржентинския автор по повдигнатите теми, изложени на други места. Стига се до извода, че въпреки подчертаните си различия фотографията и литературата си сътрудничат както на полето на познанието (и двете са представени като начини да се стигне до истината), така и на полето на етиката (и двете са в услуга на моралния ангажимент на главния герой). И накрая, фантастичното нахлуване на протагониста в увеличената снимка позволява и естетически интерпретации.

Ключови думи: екфразис; фотография; фантастична литература; Хулио Кортасар; „Лигите на дявола“

¹ **Teodora TZANKOVA** received her PhD in 2012 from Sofia University “St. Kliment Ohridski” for her dissertation on ‘The Portrait in Literary Modernism (Oscar Wilde, James Joyce, and José Martínez Ruiz alias Azorín)’. She is a Senior Assistant Professor at the Department of Hispanic Studies at the same university. Her research interests are in the vast fields of the arts, literature, and literary translation, in which she often takes a comparative approach. Her latest project is on intersemiotic translation, particularly on ekphrasis in contemporary Spanish fiction.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0001-9746-7819>

Las babas del diablo es sin duda uno de las obras emblemáticas de la vasta e interesantísima cuentística de Julio Cortázar. Publicado en el año 1959 dentro de la colección *Las armas secretas* el relato se hace especialmente famoso por ser la inspiración del filme *Blow Up. Deseo de una mañana de verano* de Michelangelo Antonioni del 1966. El presente artículo, sin embargo, no se va a ocupar de la interpretación cinematográfica de *Las babas del diablo* sino que se va a centrar sobre el cuento en sí en el que otro arte, la fotografía, tiene una importancia primordial; hecho, por su parte, evidenciado más por el título de Antonioni que por el de Cortázar. Me propongo examinar la fotografía en *Las babas del diablo*, como actividad y como producto de esta, deteniéndome en la manera de la que está representada, en las funciones que desempeña y en sus relaciones con la literatura dentro del medio verbal. Para cumplir con esta tarea me serviré de una lectura cercana del cuento ayudada de vez en cuando por las reflexiones que Cortázar ha expuesto sobre el tema en otros escritos.

Con vista a los fines del presente análisis vale la pena recordar algunos detalles de la obra. Tras una extensa introducción sobre la necesidad de narrar, la imposibilidad de la narración lograda y la incierta persona del narrador se nos presenta el protagonista de la siguiente manera: «Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas»². Una mañana de noviembre este sale a pasear por París con una cámara fotográfica y, llegando a la punta de la isla de Saint-Louis, ve a una pareja de una mujer rubia y un chico, «desigualmente jóvenes»³. Analizando la escena imagina su posible desarrollo y culminación en el aprovechamiento sexual del chico y parece percibir cierta inquietud en el aire. Para estar seguro de lo que pasa, él saca una foto de la pareja lo que provoca la huida del chico y la ira no solo de la mujer sino también de un hombre grotesco que sale de un auto parado cerca. Varios días más tarde Michel revela la foto y prepara una ampliación grande que fija en la pared de la habitación del quinto piso donde vive. De repente las imágenes atrapadas por la cámara fotográfica cobran movimiento y muestran al protagonista que la escena que ha presenciado tiene un fin aún más horrible que el que él había imaginado: no la mujer rubia sino el hombre del auto es el «verdadero amo»⁴ quien se va a aprovechar del chico. Ansioso por prevenir el perverso desenlace, Michel grita, irrumpe fantásticamente en la escena, fusionado con la cámara fotográfica, y logra salvar por segunda vez al chico. Al final del relato todas sus facultades parecen estar reducidas a la vista estática: él ve únicamente lo que pasa delante de sus ojos, fijos en el cielo de la escena de la foto. Esta es la posición desde la que narra retrospectivamente, en primera persona

² Cortázar, Julio. *Las babas del diablo*. In: *Las armas secretas*. Ed. de Susana Jakfalvi. Madrid, Cátedra, S. A., 1999, p. 125.

³ *Ibidem*, p. 131.

⁴ *Ibidem*, p. 137.

y plan pasado; sin embargo, intercala en la narración comentarios sobre sí mismo (entonces habla de Michel en tercera persona) y sus experiencias exclusivamente visuales en el presente.

Este resumen ya deja ver que el cuento de Cortázar ofrece una de las representaciones más fascinantes de fotografías en la literatura universal, es decir, da un ejemplo de écfrasis, la representación verbal de una representación visual, según la acertada definición de W. J. T. Mitchell⁵. En primer lugar hay que considerar dos hechos al respecto. El primero es que la foto que Roberto Michel toma no existe fuera del mundo ficcional del cuento – en otras palabras, se trata de una écfrasis nocional en términos de Hollander⁶ – y, por consiguiente, está exenta de interpretaciones externas. Y el segundo es que la écfrasis es fotográfica lo que requiere tomar en cuenta las peculiaridades de la técnica fotográfica en sí.

En el trato de la fotografía en *Las babas del diablo* se pueden distinguir dos momentos que se vinculan uno con otro: la toma de la instantánea en la isla de Saint-Louis y la vivificación de la ampliación en la pared del quinto piso de Roberto Michel. No obstante, aun antes del primero el relato ofrece las reflexiones del protagonista acerca de la fotografía en general. Siendo fotógrafo, aunque no de profesión, él muestra una actitud de experto hacia su afición – es muy sensible, por ejemplo, a la buena luz⁷, maneja los términos técnicos y sin duda es muy diestro con la cámara – y no sorprende el que se haya formado una visión propia. Según esta la fotografía «debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros»⁸. Michel está plenamente consciente de que el andar con la cámara cambia su postura frente al mundo: le hace más atento para no perder algún momento valioso⁹ y, lo que es más, sustituye «su manera personal de ver el mundo por la que la cámara le impone insidiosa»¹⁰. La última declaración es sumamente interesante ya que se asocia con las vacilaciones del narrador en el inicio del cuento.

Ya en el famoso primer párrafo él expone sus quejas de la falta de correspondencia entre cualquiera de las personas gramaticales y la historia que él quiere contar:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran

⁵ Mitchell, W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London, University of Chicago Press. 1994, p. 152.

⁶ Hollander, John. The Poetics of Ekphrasis. – *Word and Image*, 1988, v. 4, № 1, p. 209.

⁷ Cortázar, op. cit., p. 126.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 127.

las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.¹¹

De esta mezcla de formas pronominales y verbales sin concordancia se puede concluir que lo que desea el narrador es aplicar todas las acciones a todas las personas gramaticales, o, lo que es lo mismo, privar de personalidad la narración, aspirar a la mayor objetividad posible. Este anhelo no es nada nuevo en la historia de la literatura europea – basta pensar en Flaubert o Joyce – y ha sido articulado por el propio Cortázar en el ensayo *Del cuento breve y sus alrededores* del 1969. Dice el escritor argentino:

cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación pero jamás la presencia manifiesta del demiurgo.¹²

Es de notar, sin embargo, que el narrador de *Las babas del diablo* asocia la idea de objetividad con la máquina: a él le gustaría que su máquina de escribir «siguiera sola»¹³ porque «a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella – la mujer rubia – y las nubes»¹⁴. Quitar toda personalidad sería posible, pues, a través de la autonomía de la máquina, que además, en el caso, corresponde al objeto de la historia: la cámara fotográfica. Pero si la autonomía de la máquina de escribir es descartada desde el principio: «sé que si me voy, esta Rémington se quedará petrificada sobre la mesa con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven»¹⁵, no lo es la de la cámara fotográfica, que, como ya se ha señalado, «impone insidiosa» – nótese aquí la prosopopeya – su manera de ver al fotógrafo. La idea aquí presente es afín al realismo fotográfico, que se puede rastrear hasta uno de los primeros teóricos del nuevo por entonces procedimiento, William Henry Fox Talbot; este ya en los años 40 del s. XIX habla del automatismo fotográfico insistiendo en que en la fotografía el agente no es el artista sino el objeto¹⁶. Más tarde otros teóricos como Bazin¹⁷, Kracauer¹⁸ y Barthes¹⁹ van a seguir

¹¹ *Ibidem*, p. 123.

¹² Cortázar, Julio. *Del cuento breve y sus alrededores*. In: *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares. Monte Ávila Editores, 1993, p. 401.

¹³ Cortázar, Julio. *Las babas del diablo*, p. 123.

¹⁴ *Ibidem*, p. 123-4.

¹⁵ *Ibidem*, p. 124.

¹⁶ Fox Talbot, William Henry. *The Pencil of Nature*. London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844.

¹⁷ Bazin, André. *The Ontology of the Photographic Image* (translated by Hugh Gray). – *Film Quarterly*, 1960, vol. 13, n. 4, p. 4-9.

¹⁸ Kracauer, Siegfried. *Photography* (translated by Thomas Y. Levin). – *Critical Inquiry*, 1993, vol. 19, n. 3, p. 421-436.

¹⁹ Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography* (translated by Richard Howard). Hill & Wang, 1980, p. 82.

en la misma línea. El narrador de Cortázar, sin embargo, pone el hincapié sobre la cámara: ella es la que impone su manera de ver al fotógrafo. Así, en *Las babas del diablo* se establece una primera oposición entre escritura y fotografía a base de la dicotomía entre dependencia y autonomía, subjetividad y objetividad.

La toma de la instantánea en la isla de Saint-Louis no es un acto casual durante el paseo del protagonista por París. Michel lleva bastante tiempo observando la escena entre la mujer rubia y el chico, imaginando lo que ha ocurrido y presintiendo lo que va a ocurrir, antes de sacar la foto. Él nota el nerviosismo del chico y las pérfidas intenciones de la mujer y califica la escena como teniendo «un aura inquietante»²⁰. Pero enseguida duda de si el calificativo corresponde realmente a los hechos o proviene de él. Su inseguridad en este momento se puede explicar a la luz de sus reflexiones sobre el mirar expuestas un poco antes: para el narrador mirar no es algo natural y dado a todos, pues se vuelve posible solo con prever su «probable falsedad»²¹ y «elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena»²². Aquí de nuevo se aborda el tema de la realidad y la percepción personal de ella, tema con el que el protagonista parece obsesionado. Y aunque se considera a sí mismo capaz de mirar, es decir de distinguir bien entre la realidad y su percepción de ella, Michel no deja de insistir sobre la dificultad de hacerlo y en vista de esto su duda es explicable. Es precisamente para poner las cosas en claro la razón por la que él decide sacar la foto, seguro de que ella «restituiría las cosas a su tonta verdad»²³.

Cabe llamar la atención aquí sobre el hecho de que esta sea también la razón por la que el narrador narra. Antes de empezar la historia él comenta: «ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo [...] quizá contar sea como una respuesta»²⁴ y más tarde, mientras relata, declara: «No describo nada, trato más bien de entender»²⁵. Para enterarse de la verdad Michel saca la foto pero también cuenta la historia. Es más, Michel cuenta la historia después de haber sacado la foto; hecho que demuestra que por mucho que él insista, la fotografía por sí sola no es suficiente para llegar a la verdad. En este aspecto la literatura la complementa. La observación puede parecer paradójica teniendo en cuenta la ya destacada y descartada subjetividad de la literatura. Se puede suponer, sin embargo, que precisamente con admitir sus limitaciones la literatura de alguna manera las supera.

²⁰ Cortázar, Julio. *Las babas del diablo*, p. 131.

²¹ *Ibidem*, p. 128.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, p. 131.

²⁴ *Ibidem*, p. 125.

²⁵ *Ibidem*, p. 129.

Aquí hay un detalle curioso. Michel, traductor de profesión y fotógrafo de afición, tiene su visión del mundo marcada tanto por la literatura como por la fotografía. Él se califica a sí mismo de «culpable de literatura, de fabricaciones irreales»²⁶ y acorde con eso se imagina pormenores acerca de la mujer y el chico. También, habiendo salido a pasear con la cámara fotográfica, él siente el deber de estar más atento y piensa «fotográficamente»²⁷. Así se puede deducir que las impresiones del personaje de la escena ya están condicionados por las dos actividades a las que este se dedica. En este sentido no es sorprendente el que el sacar de la fotografía y el contar la historia no hagan sino confirmar las sospechas que él ya tiene.

Volviendo a la idea de una relación directa entre fotografía y verdad, como ya se ha señalado esta tiene una larga tradición y no es extraña en sí. Lo que es extraño, no obstante, es el hecho de que la fotografía como fuente de la verdad no sea contrapuesta a la pintura, como ha ocurrido históricamente, o a otras artes representativas, sino a los hechos mismos de los que, además, el protagonista es testigo directo. Parece como si la fotografía – a pesar de imponer una representación más o tal vez gracias a eso – sorprendentemente mostrara la realidad aún mejor que la propia realidad. Lo mismo ocurre con la literatura: contar ayuda a entender las experiencias mejor que vivirlas.

Para que la fotografía cumpla con su tarea, no obstante, hay ciertos requisitos. Michel no saca una toma cualquiera de la escena de la mujer y el chico sino que está al acecho del «gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompasa pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial»²⁸. Esta descripción evoca el concepto del momento fecundo del consabido tratado de Lessing sobre los límites en la pintura y poesía: un instante único que dando a la imaginación plena libertad de acción deja entrever los momentos que lo preceden y los que lo siguen²⁹. El paralelo, por una parte, ayuda a precisar la verdad que busca el protagonista y esta verdad resulta ser de naturaleza dinámica: él quiere saber el futuro de la escena. Y por otra, hace resaltar una característica que la fotografía comparte con otras artes espaciales como la pintura y la escultura: su capacidad de representar un momento cargado de significado denso. Huelga decir que este es un rasgo que la diferencia de la realidad temporal en la que incontables momentos de todo tipo fluyen incesantemente. La literatura, a su vez, siendo arte temporal, no tiene las limitaciones del momento único y en este aspecto debería estar más cerca de la realidad. Cortázar, sin embargo, diverge en este punto

²⁶ *Ibidem*, p. 132.

²⁷ *Ibidem*, p. 127.

²⁸ *Ibidem*, p. 131.

²⁹ Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte, o, Sobre los límites en la pintura y poesía* (traducción de Enrique Palau). Barcelona, Orbis, 1985, p. 152.

de los postulados de Lessing³⁰ haciendo una distinción dentro de la narrativa. En su ensayo *Algunos aspectos del cuento* el autor argentino opone la novela al cuento asemejando, además, el cine a la novela y – en un gesto sumamente sintomático en relación con el presente tema – la fotografía al cuento. Dice el escritor:

El fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento.³¹

Desde esta perspectiva la fotografía en *Las babas del diablo* se ve equiparada con el cuento que la contiene y la interpreta, trazando ambos la estructura de *mise en abîme*. Tanto la fotografía como el cuento son representaciones de algo significativo que va mucho más allá de sí mismo.

A pesar de que Michel toma la instantánea con claras intenciones cognitivas el efecto inmediato del acto es imprevisto: los participantes en la escena se dan cuenta de haber sido fotografiados y mientras la mujer rubia y el hombre del auto se irritan, el chico huye. Estas reacciones, en primer lugar, convalidan los temores del protagonista; o sea, la fotografía, ya con el acto de la toma de la instantánea, cumple con la tarea que se le ha otorgado. Asimismo revelan el poder de la técnica: con tan solo prender la seductora en «una pequeña imagen química» la instantánea le quita la fuerza e incluso la hace sentirse robada³². Y de hecho, con la toma de la foto la seducción se vuelve imposible. Este efecto recuerda mucho a ciertas ideas tempranas acerca de la fotografía que partiendo de la relación física entre el objeto y su imagen fotográfica proclaman que – grosso modo – lo que aparece en la impresión fotográfica desaparece de la realidad³³.

En el plano de la literatura, el cuento no ofrece situaciones de igual dramatismo. Sin embargo, hay ciertos momentos en los que el narrador se distancia del personaje quien por su parte pasa a ser objeto de la narración. Estos momentos son significativos puesto que revelan la manera todopoderosa e inevitablemente subjetiva de la que el narrador – todo narrador – trata los personajes. Michel, el narrador,

³⁰ Véase «El tiempo es el dominio del poeta, como el espacio es dominio del pintor» (Op. cit., p. 166).

³¹ Cortázar, Julio. Algunos aspectos del cuento. – *Cuadernos hispanoamericanos*, 1971, núm. 255, p. 406. La cursiva es del autor.

³² Cortázar, Julio. *Las babas del diablo*, p. 133.

³³ Véase Honoré de Balzac, citado en Nadar, Félix. *Quand j'étais photographe*. Paris, Flammarion, 1895-1905, p. 6 y Janin, Jules. *La Description du Daguerotype*. – *L'Artiste*, 1839, ser. 2, vol. 3, n. 17.

califica a Michel, el personaje, de porfiado³⁴ y puritano³⁵, lo contraria³⁶ e interrumpe³⁷, sin que el último esté capacitado para reaccionar y defenderse. Así la literatura, igual que la fotografía, demuestra su poder de someter a los objetos que capta.

No obstante, el efecto más importante de la toma de la instantánea es que la fotografía adquiere una dimensión ética: ella salva al adolescente. Esto se consigue gracias a un cambio radical, aunque no enteramente consciente, de la actitud del protagonista: sacando la instantánea Michel deja de ser un mero observador de la escena para convertirse en un actor clave en ella. Esto anula sus empeños anteriores de eliminar toda subjetividad de la realidad, y lo que es más, hace tales preocupaciones irrelevantes; ante el peligro inminente de que el chico sea corrompido por la fuerza todo lo demás pierde peso: «lo importante, lo verdaderamente importante – afirma el narrador – «era haber ayudado al chico a escapar a tiempo»³⁸. El afán de conocimiento cede a la ética.

Pero el problema solo parece solucionado ya que el afán de conocimiento sigue vigente cuando Michel revela la foto unos días más tarde, la amplía y la cuelga en la pared de su habitación del quinto piso. La revelación de la foto – aquí el doble significado del verbo se actualiza – cumple con el objetivo de revelar la verdad que resulta más horrible de lo que el protagonista había imaginado.

Si las cosas pararan aquí *Las babas del diablo* sería a lo mejor un cuento cautivador pero no fantástico. Sin embargo, las imágenes en la ampliación cobran vida para mostrar ya no solo un momento fecundo sino los hechos en proceso de desarrollo. Esto representa una prueba literal del «impulso narrativo» de la lengua que según Heffernan caracteriza la ékfrasis³⁹: si habitualmente la literatura eckfrástica cuenta historias a raíz de obras visuales, aquí la propia foto se transforma en escenario de la acción. En consecuencia, el transcurrir del tiempo convencional se altera: si en un primer momento la foto representa «la perdida realidad»⁴⁰, es decir el pasado, cuando las imágenes empiezan a moverse el narrador se ve forzado a usar varios tiempos y modos verbales: él comprende «lo que tenía que pasar, lo que tenía que haber pasado, lo que hubiera tenido que pasar en ese momento»⁴¹. Y a pesar de que estas formas gramaticalmente se refieren a hechos pasados, el transcurrir de la historia ante los ojos de Michel la hace

³⁴ Cortázar, Julio. *Las babas del diablo*, p. 126.

³⁵ *Ibidem*, p. 136.

³⁶ *Ibidem*, p. 127.

³⁷ *Ibidem*, p. 128.

³⁸ *Ibidem*, p. 136.

³⁹ Heffernan, James. A. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, The University of Chicago Press, 1993, p. 4-5.

⁴⁰ Cortázar, Julio. *Las babas del diablo*, p. 134.

⁴¹ *Ibidem*, p. 137.

penosamente presente. El problema del chico y el riesgo, esta vez mayor, al que está expuesto, de nuevo se vuelve actual y urge acción. Parece como si la toma de la instantánea no hubiera sido suficiente y la ética requiriera del narrador un compromiso más. Y Michel cumple. Su deseo de salvar al chico resulta ser tan fuerte que hace cambiar las leyes naturales y él logra irrumpir en la escena de la foto mezclando tiempos, espacios y realidades. Así él hace prueba de su categórica postura ética en nombre de la que sacrifica no solo su aspiración a la imparcialidad sino también a sí mismo: al entrar en la foto fusionado con la cámara él pierde la facultad de moverse.

La relación de la literatura con la ética no es tan aparente pero sí que existe. El acto de contar, inclusive la irrupción del narrador en la anhelada pero imposible objetividad de la narración, tiene un claro mensaje ético. Pues, por muchas vacilaciones que el narrador tenga en cuanto al lenguaje él no duda al describir a la mujer rubia y al hombre del auto con epítetos nefastos y al adolescente, con términos que subrayen su inocencia. Tampoco pone en tela de juicio la necesidad de salvar al chico.

Hasta aquí la foto en *Las babas del diablo* no ha sido tratada como una obra de arte. Sin embargo, ella sí que lo es no solo por el mero hecho de ser foto sino por ser cuidadosamente tomada y luego puesta en la pared y contemplada. Es más, siendo obra de arte, ella representa a todas las obras de arte. Desde este punto de vista la irrupción del espectador en la ampliación se puede interpretar como una llamada a acción no solo en el terreno ético sino también en el estético, como una invitación a una participación por parte del receptor tan activa que modifique la obra. Idea cercana a la del «lector cómplice» expuesta en *Rayuela*.

El análisis aquí ofrecido demuestra que en *Las babas del diablo* la fotografía y la literatura funcionan conjuntamente y son equiparadas. El rol del medio visual es más espectacular pero la literatura no le cede. Aunque el arte verbal aparece como inevitablemente subjetivo y el visual, como objetivo, ambos se perciben como maneras de llegar a la verdad. No obstante, el afán cognitivo pasa a segundo plano frente a urgencias de carácter ético. Tanto la fotografía como la literatura sirven al categórico compromiso ético del protagonista. Por su parte, la fantástica irrupción de este en la fotografía ampliada tiene repercusiones también en plan estético.

Bibliografía

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography* (translated by Richard Howard). New York, Hill & Wang, 1980.

Bazin, André. The Ontology of the Photographic Image (translated by Hugh Gray). – *Film Quarterly*, 1960, vol. 13, n. 4, p. 4–9.

Cortázar, Julio. Algunos aspectos del cuento. – *Cuadernos hispanoamericanos*, 1971, núm. 255, p. 403-416.

Cortázar, Julio. Del cuento breve y sus alrededores. In: *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares. Caracas, Monte Ávila Editores, 1993, p. 397-407.

Cortázar, Julio. Las babas del diablo. In: *Las armas secretas*. Ed. de Susana Jakfalvi. Madrid, Cátedra, S. A., 1999, p. 123-139.

Fox Talbot, William Henry. *The Pencil of Nature*. London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844.

Janin, Jules. La Description du Daguerotype. – *L'Artiste*, 1839, ser. 2, vol. 3, n. 17.

Heffernan, James. A. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

Hollander, John. The Poetics of Ekphrasis. – *Word and Image*, 1988, v. 4, № 1, p. 209-219.

Kracauer, Siegfried. Photography (translated by Thomas Y. Levin). – *Critical Inquiry*, 1993, vol. 19, n. 3, p. 421–436.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte, o, Sobre los límites en la pintura y poesía* (traducción de Enrique Palau). Barcelona, Orbis, 1985.

Mitchell, W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London, University of Chicago Press. 1994.

Nadar, Félix. *Quand j'étais photographe*. Paris, Flammarion, 1895-1905.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.48-56>

Roumiana L. STANTCHEVA¹

**Le roman psychologique et une comparaison tripartite :
Colette, Evgenia Dimitrova et Hortensia Papadat-Bengescu**

Abstract

**The Psychological Novel and a Trilateral Comparison:
Colette, Evgenia Dimitrova, and Hortensia Papadat-Bengescu**

The novel of the first half of the 20th century, modern and modernist across much of Europe, intertwines newly developed scientific ideas about the depths of the human psyche with a newly emerging sense of threat posed by uncontrollable human instincts and, consequently, by fluctuations in the behaviour of the characters. This type of psychological novel also reflects a philosophical perspective on subjective human time and focuses on particular narratological techniques. The article outlines the characteristics of the psychological novel and the specific writing techniques that enable an exploration of the depths of the human psyche. Examples have been drawn from the works of three writers from different European countries: Colette, Evgenia Dimitrova, and Hortensia Papadat-Bengescu.

Keywords: 20th century psychological novel; narrative techniques; Colette; Evgenia Dimitrova; Hortensia Papadat-Bengescu

Резюме

**Психологическият роман и едно тройно сравнение:
Колет, Евгения Димитрова и Хортензия Пападат-Бенджеску**

Романът от първата половина на XX век, модерен и модернистки, в почти цяла Европа сплита новоразработените научни идеи за дълбините на човешката психика и възникналото ново усещане за заплахата от неконтролируемите човешки инстинкти, респективно – от колебанията в поведението на героите. Този вид психологически роман отразява и философския възглед за субективното човешко време. Концентрира се освен това върху определени наративни техники. Статията очертава особености на психологическия роман и специфичните техники на писане, позволяващи доближаване до дълбините на човешката психика. Примерите са от творчеството на три писателки от различни европейски страни: Колет, Евгения Димитрова и Хортензия Пападат-Бенджеску

Ключови думи: психологически роман на XX век; наративни техники; Колет; Евгения Димитрова; Хортензия Пападат-Бенджеску

¹ **Roumiana L. STANTCHEVA** is a scholar, translator, non-fiction writer, and Professor, Dr. Sc., at Sofia University “St. Kliment Ohridski”; Doctor Honoris Causa of Artois University; Knight of the Order of Academic Palms of France. She is the founder of the Academic Circle of Comparative Literature in Bulgaria and its first president (2001–2011); founder and editor-in-chief (2015–2024) of *Colloquia Comparativa Litterarum*. She is a member of the Union of Translators in Bulgaria and winner of its Translation Award. She has published over 150 academic articles and 9 books, including (in Bulgarian): *Found in the Text: Comparative Literature and Balkan Studies* (Balkani, 2011), *The Artist Georges Papazoff as a Writer: Verbalization of the Surreal* (Colibri, 2014), and *Comparative Literature. The Femme Fatale and 5 European “Cuts” of the Novel* (Colibri, 2023). She has published 20 books of poetry and prose in translation from French and Romanian. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3690-2762>

À la lumière du roman de la première moitié du XX^e siècle, moderne et moderniste, dans presque toute l'Europe, nous assistons à une sorte de symbiose entre : premièrement, les idées scientifiques, nouvellement développées, sur les profondeurs de la psyché humaine, engendrant une nouvelle menace découlant des instincts humains incontrôlables, respectivement – l'hésitation dans le comportement des personnages ; deuxièmement, la réflexion philosophique sur le temps personnel, et troisièmement : la concentration de certaines techniques narratologiques.

Nous allons examiner notamment ces techniques de l'écriture permettant une approche des profondeurs de la psyché humaine. Le roman, né de la mimesis de l'aventure, reste constamment en étroite corrélation avec le temps et l'espace, ainsi qu'avec « l'aventurier ». Le genre subit une transformation conformément aux exigences esthétiques et scientifiques de chaque époque. C'est justement pendant la première moitié du XX^e siècle, que les similitudes et les activités littéraires synchronisées en Europe sont clairement perceptibles.

1. Le roman psychologique

Nous retrouvons une des manifestations du modernisme dans le roman psychologique. Il s'agit d'une tentative, par d'autres moyens modernistes (après les efforts des poètes symbolistes et parallèlement des surréalistes), de s'introduire dans les profondeurs de la psyché. De nouvelles théories et pratiques scientifiques en psychologie (Sigmund Freud), ainsi que de nouvelles interprétations philosophiques de la relation entre l'homme et le monde environnant (Henri Bergson) ont encouragé (parmi d'autres) cette nouvelle orientation dans le roman du XX^e siècle.

La psychanalyse a prouvé à maintes reprises l'existence de l'inconscient. Le temps individuel de l'homme, non comparable à l'horloge ni au calendrier, implique la mise en valeur d'autres approches de l'écriture. L'ancienne convention, selon laquelle le narrateur connaît d'avance ce qui se passe dans l'esprit des personnages commence à perdre son caractère convaincant. Pendant la période de l'entre-deux-guerres, le besoin dans la prose littéraire de justification des connaissances du narrateur devient de plus en plus évident, et de là découle la tendance, dans certains romans, de placer le personnage principal à la première personne, parfois sous la forme d'un journal intime.

La définition du « roman psychologique moderne » a attiré l'attention d'un certain nombre de critiques littéraires, mais elle n'en demeure pas moins encore assez floue, largement alimentée par l'histoire séculaire de l'intérêt de la littérature pour la psyché humaine. Les principes de fonctionnement de ce sous-genre du roman, le « roman psychologique », et sa périodisation ne sont pas suffisamment bien définis. La présente étude se propose de montrer les similitudes des différentes littératures européennes de la même époque, sans aborder le problème de la genèse des œuvres. Le

principal intérêt consiste dans la recherche des approches narratives qui correspondent aux nouvelles mentalités de la première moitié du XX^e siècle.

Ce n'est pas seulement le genre du roman psychologique qui pose des problèmes, il s'avère plutôt difficile de définir le genre du roman tout court. Selon plusieurs auteurs, toute tentative de placer le genre du roman dans des cadres rigoureux risque de conduire au dogmatisme. Les genres sont « des conventions, comme les autres formes de discours », affirme le critique français Antoine Compagnon.² De son côté, Mikhaïl Bakhtine a formulé l'idée déjà anthologique du caractère « dialogique » du roman, le situant en un temps et dans un lieu donnés (« le chronotope ») et il faisait allusion par ces termes à un cadre dynamique d'union du temps et de l'espace, appliqué avec succès aujourd'hui à l'étude du genre du roman et aux études comparatives.

Le roman psychologique, typique pour les tendances modernistes en prose, cherche de nouveaux moyens d'expression pour de nouveaux thèmes. La représentation des impulsions inconscientes qui dictent les actions et les hésitations devient une caractéristique essentielle de ces tendances. Le personnage du roman psychologique n'est pas capable de gérer librement son destin, qui dépend de l'arbitraire d'impulsions internes, aussi autonomes qu'automatiques.

Le roman psychologique n'est pas toujours reconnu comme un genre à part entière ou au moins comme un sous-genre. Le bref aperçu qui suit des positions de la critique littéraire sur cette question fournit quelques indications pourtant. Dans l'ouvrage collectif *Précis de littérature européenne*³, on trouve un chapitre consacré à cette forme narrative, le roman psychologique. Comme le souligne l'auteur du chapitre respectif, Philippe Chardin, d'un point de vue historique, le terme semble plutôt vague. Cependant, des techniques de la narration à la troisième personne telles que le « monologue narrativisé » (terme de Dorrit Cohn)⁴, plus connu comme style indirect libre (en bulgare « полупряка пeч/discours semi-direct »), ainsi que « l'apparition d'approches entièrement nouvelles de la psychologie au début du XX^e siècle », permettent à Ph. Chardin d'identifier une nouvelle étape du roman psychologique. Il s'agirait de garder le spécifique du « roman biographique ou [du] récit autofictionnel, en accordant une place capitale à un certain type « symptomal » de souvenir d'enfance,

² Compagnon, Antoine. « Avant-propos ». – In : *Frontières des genres. Migrations, transferts, transgressions*. Textes réunis et présentés par Merete Stistrup Jensen et Marie-Odile Thisouin. Presses universitaires de Lyon, 2005, pp. 20-21.

³ Cf. Chardin, Philippe. Le roman psychologique. – In : *Précis de littérature européenne*. Sous la direction de Beatrice Didier. Paris, PUF, 1998.

⁴ La définition de Dorrit Cohn : « C'est précisément cette transformation du discours intérieur du personnage, devenant le discours du narrateur dans les textes de fiction à la troisième personne, qui caractérise la technique servant à rendre la vie intérieure (...). Cette technique, je l'appelle *monologue narrativisé*. (...) il s'agit de rendre la vie intérieure d'un personnage en respectant sa langue propre, tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la narration. » In : Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit de l'anglais par Alain Bony. Paris, Seuil, 1981, p. 122.

à la genèse de la vie sexuelle, aux motivations « inconscientes » peu à peu dévoilées de leurs personnages et aux rapports qui se nouent dans le cadre de l'analyse elle-même. »⁵

Certains auteurs évitent d'employer le terme de roman psychologique. Dans un ouvrage monographique sur *Les grands mouvements littéraires européens*, Francis Claudon ne parle pas de roman psychologique, mais le concept est décelable sous une forme descriptive comme « Dépassement du surréalisme et totalité moderniste » et qui est illustré par *Ulysse* de James Joyce, avec un accent sur le monologue intérieur à la première personne.

Joyce a voulu réaliser une œuvre totale, c'est-à-dire que par le langage il tente de réécrire la littérature antérieure (*Odyssée*) ; utilisant cette œuvre ancienne comme symbole de l'existence contemporaine il postule, du même coup, l'existence d'un temps circulaire, il fait le pari de "mimer", par écriture, la pensée dans ses aspects structurés (le discours philosophique et rhétorique) ou spontanés (le flux de conscience, le monologue intérieur qui font éprouver le sentiment de la durée).⁶

Il convient donc de souligner la temporalité, pensée entièrement dépendante du monde intérieur, de l'intuition (dans l'esprit de la philosophie d'Henri Bergson). Dans le roman psychologique, nous ne vérifions pas l'heure au moyen de l'horloge, mais au moyen de notre idée personnelle de la signification et de la durée de l'action.

En ce qui concerne les modes de narration dans les romans psychologiques, les observations du critique littéraire américaine d'origine autrichienne Dorrit Cohn méritent encore notre attention. Dans son analyse, elle parle du : « ... roman psychologique, où une conscience fictive tient le devant de la scène... »⁷ ; en outre, elle attire l'attention sur « (...) l'aptitude du psycho-récit à pénétrer les zones subliminales du psychisme » (p. 46). Dans un autre contexte concernant le soliloque, Dorrit Cohn fait observer : « La citation directe des pensées d'un personnage ne se limite plus à des moments isolés (...) elle accompagne désormais toutes les rencontres et les expériences du personnage » (p. 78).

Tout cela situe le roman psychologique moderne dans le contexte d'exigences narratives, d'exigences de véracité et d'une « réalité psychologique communément admise, et non pas dans celui de l'invention littéraire » (p. 96).

Depuis toujours, la littérature accompagne les idées sociales et le développement scientifique. En particulier, le roman psychologique moderne de la première moitié du XX^e siècle continue d'élargir ce qui a été réalisé par le roman social, politique et expérimental (dans le sens que lui attribue Zola),

⁵ Chardin, Philippe. Le roman psychologique. – In : *Précis de littérature européenne*. Sous la direction de Beatrice Didier. Paris, PUF, 1998, pp. 501-507.

⁶ Claudon, Francis. *Les grands mouvements littéraires européens*. Nathan Université, 2004, p. 120.

⁷ Cohn, Dorrit. *op. cit.*, p. 42. Pour les citations suivantes du même livre nous indiquerons les pages entre parenthèses.

étudiant la nature humaine dans l'esprit des découvertes sur l'inconscient, des pulsions, des émotions cachées, des nuances de sensations, des passions, des hésitations, juxtaposées à la raison.

Le roman psychologique révèle la peur nouvelle face au mystère de l'inconscient, qui approfondit les hésitations et les doutes des personnages.⁸ Voici quelques exemples de romans psychologiques qui soulèvent les questions de l'amour, du mariage, de l'attitude face à la naissance des enfants, de l'éventail des sentiments, depuis l'amitié jusqu'à l'érotisme. Et cela à travers l'œuvre de trois femmes de lettres européennes : la Française Colette, la Roumaine Hortensia Papadat-Bengescu et la Bulgare Evgenia Dimitrova.

1. Colette

L'écriture de Colette (1873-1954) se distingue par un dialogisme qui touche au dramaturgique. Au sujet du mariage, l'aspect psychologique conduit à l'idée d'amitié et de compréhension entre les époux. L'aspect sensuel, instinctif, évoque le pouvoir de la sexualité sur les décisions humaines. Dans *La Vagabonde* (1910)⁹, Colette sépare progressivement ces éléments, en créant du suspense. Son héroïne parvient à analyser ses sentiments (assez profondément - presque une psychanalyse de soi) et à prendre la décision de rejeter l'amoureux qui aspire au mariage, afin de préserver sa liberté, laquelle, elle le sait déjà par expérience, est dans une certaine mesure, voire complètement, perdue dans la vie en commun.

Colette n'accepte pas le costume sentimental de l'histoire d'amour et du mariage. Elle sépare nettement le mariage du sentiment amoureux, de l'amitié et de la sexualité. Son héroïne sait toujours défendre ses droits. Chez Colette, la sincérité est directement liée au credo de l'auteur dans le droit de la femme de choisir ce qui est bon pour elle : c'est à elle de décider si elle préférera le mariage ou le célibat.

Ainsi, la construction de l'intrigue chez Colette repose le plus souvent, au sens psychologique, sur l'aspiration féminine de prendre ses décisions de manière indépendante. Et pourtant, le choix d'une vie émancipée peut être perturbé par l'attrait du plaisir amoureux et de la tendresse partagée, par le besoin d'assurer son existence, par des règles sociétales impitoyables.

⁸ Pour une analyse plus détaillée du roman psychologique voir : Станчева, Румяна Л. *Сравнително литературознание. Фаталната жена и 5 европейски кройки за романа*. София, Колибри, 2023, с. 177-184. [Stantcheva, Roumiana L. *Sravnitelno literaturoznanie. Fatalnata zhena i 5 evropeyski kroyki za romana*. Sofia, Kolibri, 2023, pp.177-184.] (Stantcheva, Roumiana L. *Littérature comparée. La femme fatale et 5 coupes européennes du roman*.)

⁹ Colette Willy. *La Vagabonde*. Roman. Dix-huitième édition. Paris, Librairie Paul Ollendorff, copyright Colette Willy, 1910. <https://archive.org/details/lavagabonderoman00cole/page/2/mode/2up> [26.01.2025]

D'autre part, à la soif d'indépendance dans la prose de Colette vient s'ajouter la possibilité pour une femme d'être heureuse sensuellement, de vivre son amour non seulement avec chaleur et dévotion, mais aussi érotiquement.

Il me force à me rappeler, trop souvent, que le désir existe, demi-dieu impérieux, faune lâché qui gambade autour de l'amour et n'obéit point à l'amour, – que je suis seule, saine, jeune encore et rajeunie par ma longue convalescence morale... (...) Mais il y a aussi des jours lucides, où je raisonne durement contre moi-même : « Prends garde ! veille à toute heure ! Tous ceux qui t'approchent sont suspects, mais tu n'as pas de pire ennemi que toi-même ! Ne chante pas que tu es morte, inhabitée, légère : la bête que tu oublies hiverne, et se fortifie d'un long sommeil...¹⁰

Julia Kristeva, dans l'impressionnante œuvre en trois volumes *Le génie féminin* et son Vol. 3. *Colette ou la chair du monde* (ouvrage dans lequel Colette côtoie deux autres grandes femmes qui ont bouleversé les idées modernes, Hannah Arendt et Mélanie Klein), ne s'attarde pas seulement sur la langue spécifique de Colette. Kristeva met en valeur aussi la franchise inhabituelle pour l'époque des personnages féminins de Colette, ce qui la rend très différente des autres femmes de lettres.

Alors que les grandes œuvres littéraires de ses consœurs européennes et américaines excellent dans la mélancolie – d'Emilie Dickinson à Virginia Woolf en passant par Anna Akhmatova –, Colette la Française, si elle eût pu devenir “favorite à Versailles, elle eût gouverné le roi et le royaume” (plaisante François Nourissier). C'est par son cantique de la jouissance féminine que domine la littérature de la première moitié du XX^e siècle. (...) elle impose néanmoins une fierté de femme qui n'est pas étrangère, en profondeur, à la révolution des mentalités qui verra s'amorcer lentement l'émancipation économique et sexuelle des femmes. »¹¹

C'est notamment dans le roman *La Vagabonde* que l'on peut retracer le point de vue féminin à l'égard du désir amoureux, de la sensualité, franchement imaginée comme une bête féroce. L'apparition d'un prétendant persévérant, issu des classes supérieures, rappelle à l'héroïne des états oubliés d'expériences amères et devient l'occasion de formuler le dilemme « solitude sans amour ou amour et dépendance de l'autre ».

Pourquoi son héroïne a-t-elle si peur de sa nouvelle affection et du pouvoir du désir sexuel ? L'évaluation et la description du mariage dans ce roman sont une révélation qui apporte une réponse. D'autant plus que pour le monde de l'époque, de pareilles opinions ont le pouvoir de détruire le modèle traditionnel.

¹⁰ *Ibidem*, p. 82-83. <https://archive.org/details/lavagabonderoman00cole/page/82/mode/2up> [26.01.2025]

¹¹ Julia Kristeva. *Le génie féminin*. Vol. 3. *Colette ou la chair du monde*. [Paris], Fayard, 2002, p. 24.

2. Evgenia Dimitrova

Le deuxième exemple se trouve dans la littérature bulgare. Evgenia Dimitrova (1875-1930) est l'auteur du roman *Zara. Pages d'un journal*, 1914. Le roman a été longtemps oublié et, comme on le verra, bien à tort. On doit son retour à la littérature bulgare à une nouvelle édition de 2019, à l'initiative et avec le soin critique de Milena Kirova.¹²

Le roman a adopté la forme d'un journal intime d'une femme qui a fait une partie de ses études en Suisse, revenant plus tard en Bulgarie et devenant institutrice, mais aussi aspirant à être remarquée comme poétesse. Les soi-disant « visions » du personnage de Zara représentent les démarches narratologiques caractéristiques du roman d'Evgenia Dimitrova. Ce sont les moments qui exploitent les ressources de l'inconscient. Ces visions apparaissent lorsqu'elle doit choisir entre deux hommes de son entourage : l'un qui est amoureux d'elle, mais qu'elle considère uniquement comme un ami et l'autre, qui représente pour elle un exemple de poète inspiré, mais qui lui accorde peu d'attention, sans vouloir s'engager pour de bon. Il s'agit en l'occurrence de crises nerveuses ou psychiques, dans d'autres séquences ce sont des rêves. Les gens instruits de l'époque connaissaient déjà ces manifestations caractéristiques de la psyché, selon la psychanalyse. La narration psychologique recherche généralement une approche similaire de l'inconscient, et le choix d'Evgenia Dimitrova se révèle une combinaison ou une alternance de vision-rêve-évanouissement pour l'héroïne du roman. C'est également le cas où Zara apprend à son ami Stoïl qu'elle en aime un autre – le poète renommé Vladov :

Après ce moment, je ne me souviens de rien. Au début, pour ne pas trembler, j'ai serré les dents et j'ai essayé d'ouvrir grand les yeux, mais ils se sont fermés. Puis, il me sembla que le vent m'emportait quelque part. J'avais peur de tomber et j'avais l'impression de trembler. J'ai déployé toutes mes forces... J'ai ouvert les yeux et – miracle : j'étais dans les bras de Vladov. Il m'a serrée fort et avec un sourire flatteur a murmuré : « Je t'ai trompée, tu vois avec quelle maestria je t'ai trompée ! » (...) Puis un rire hystérique a secoué tout mon corps et je suis encore tombée dans un trou sombre et profond... (p. 42-43, notre traduction du bulgare).

Parmi les innovations en termes de narration psychologique chez Evgenia Dimitrova, la manière dont l'héroïne juge les hommes d'après leur apparence physique, d'après leur beauté, ce qui est plutôt l'habitude des hommes à l'égard des femmes, retient l'attention. « Un matin, alors que j'allais à l'école, Minkov m'a rejointe et nous avons marché ensemble. Il était beau, frais, et ses yeux doux me regardaient si délicatement, comme s'ils me caressaient » (p. 58).

¹² Димитрова, Евгения. *Зара. Страници из един дневник*. Биографичен портрет и послеслов от Милена Кирова. София, Изд. Кибя, 2019. [Dimitrova, Evgenia. *Zara. Stranitsi iz edin dnevnik*. Biografichen portret i posleslov ot Milena Kirova. Sofia, Izd. Kibeya, 2019.]

Ce qui apparaît comme une nouveauté dans ce roman, c'est l'orgueil du personnage féminin principal, la recherche aussi bien de l'amour et du mariage heureux que la possibilité de développer son talent de poète, tout ce qui aboutit, après une suite de mésaventures, à un *happy end*, susceptible d'encourager les femmes de l'époque, encore assez dépendantes.

3. Hortensia Papadat-Bengescu

Examinons à présent une autre femme de lettres, représentante de la littérature roumaine. Hortensia Papadat-Bengescu (1876-1955) relate dans ses romans l'histoire d'une famille dont les générations d'avant et d'après la Première Guerre mondiale ont formé la bourgeoisie de la capitale. Sa manière de raconter est bien particulière, notamment dans le roman *Concert din muzică de Bach* (1927), traduit en français par Florica Courriol sous le titre *Le Concert de Bach* (Rodez, 1998).¹³ L'auteur parvient à garder un ton objectif de narratrice qui ne commente pas les événements du texte, mais sait demeurer dans l'ombre, en donnant la parole à deux personnages, deux amies, Mini et Nory, proches de tous les autres héros le long de l'histoire.

Grâce à sa profession de gynécologue, Lina, le personnage principal, se distingue des autres femmes du roman, elle gagne sa vie et peut être indépendante. Néanmoins, lorsqu'elle était jeune, elle a donné naissance à un enfant hors mariage et tout au long de sa vie, elle a essayé de cacher ce fait, considéré comme honteux à l'époque. Elle se comporte avec soumission à l'égard de son mari, le docteur Rim, se sentant probablement à jamais coupable.

Les « monologues narrativisés », spécifiques pour le roman psychologique, caractérisent la forme du roman. Voici ce que Mini, l'une des amies commentatrices, pense en attendant de rencontrer sa copine, la féministe Nory:

Ce qu'elle voulait le plus, c'était demander à Nory ce qu'elle pensait de la famille Rim, de leur nouvelle maison, de leur vie et de leur nouvelle nièce. Elle voulait aussi lui parler des signes de maladie imaginaire qu'elle avait vus chez le docteur Rim. Elle ne pouvait pas dire pourquoi cette maladie imaginaire lui semblait plus dangereuse pour la famille Rim qu'une maladie réelle, ni pourquoi leur nouvelle nièce lui paraissait si insupportable. »¹⁴

Papadat-Bengescu construit des personnages complexes, en entretenant une vague anxiété dans le récit, reflétant les angoisses de ses personnages. Dans le texte, nous retrouvons également un doute constant sur le véritable sens de ce qui se passe, ce qui entretient l'intrigue tout au long du récit.

¹³ En bulgare la traduction du roumain est de 1978.

¹⁴ Papadat-Bengescu, Hortensia. *Concert din muzică de Bach*. București, Editura Albatros, 1994, p. 37. Notre traduction du roumain.

Conclusions

Colette, Evgenia Dimitrova, Hortensia Papadat-Bengescu, sont proches par leur intérêt à l'égard du thème de l'amour et du mariage dans la société moderne, des problèmes des femmes pendant la première moitié du XX^e siècle, de leur désir d'acquérir une indépendance professionnelle et financière, de l'égalité et même de l'égoïsme dans la prise de décisions par le couple marié/ou d'amoureux, du désir d'avoir ou de ne pas avoir d'enfant et à quel moment. Sur le plan narratologique, ces femmes de lettres s'inscrivent dans le courant de la prose psychologique de l'époque. Elles sont représentatives du roman psychologique, qui s'est formé dans la première partie du XX^e siècle et spécifiquement dans l'entre-deux-guerres. L'hésitation des personnages entre la raison et les réactions impulsives entretiennent l'intrigue dans la construction du texte de ces romans. Les démarches narratologiques telles que le monologue narrativisé, le journal intime, ainsi que les crises psychiques, s'exprimant comme des vision-rêve-évanouissement, rappellent les idées nouvelles, issues de la psychanalyse du début du XX^e siècle. Les trois autrices, représentées brièvement ici, font partie des écrivains de l'époque où figurent plusieurs autres noms, dont parmi les plus connus jusqu'à présent sont André Gide, Thomas Mann, Mircea Eliade.

Bibliographie

Chardin, Philippe. Le roman psychologique. – In : *Précis de littérature européenne*. Sous la direction de Beatrice Didier. Paris, PUF, 1998, pp. 505-506.

Claudon, Francis. *Les grands mouvements littéraires européens*. Nathan Université, 2004.

Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit de l'anglais par Alain Bony. Paris, Seuil, 1981.

Colette Willy. *La Vagabonde*. Roman. Dix-huitième édition. Paris. Librairie Paul Ollendorff, copyright Colette Willy, 1910. <https://archive.org/details/lavagabonderoman00cole/page/n5/mode/2up>

Compagnon, Antoine. « Avant-propos ». – In : *Frontières des genres. Migrations, transferts, transgressions*. Textes réunis et présentés par Merete Stistrup Jensen et Marie-Odile Thisouin. Presses universitaires de Lyon, 2005, pp. 20-21.

Dimitrova, Evgenia. Zara. Stranitsi iz edin dnevnik. Biografichen portret i posleslov ot Milena Kirova. Sofia, Izd. Kibeya, 2019. [Димитрова, Евгения. Зара. Страници из един дневник. Биографичен портрет и послеслов от Милена Кирова. София, Изд. Кибей, 2019].

Kristeva, Julia. *Le génie féminin. Vol. 3. Colette ou la chair du monde*. [Paris], Fayard, 2002, p. 24.

Papadat-Bengescu, Hortensia. *Concert din muzică de Bach*. București, Editura Albatros, 1994.

Stantcheva, Roumiana L. *Sravnitelno literaturoznanie. Fatalnata zhena i 5 evropeyski kroyki za romana*. Sofia, Kolibri, 2023. [Станчева, Румяна Л. Сравнительно литературознание. Фаталната жена и 5 европейски кройки за романа. София, Колибри, 2023.]

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.57-70>

Stiliana PETKOVA¹

Dialogues générationnels et solidarités féminines à travers l'écriture

Résumé

L'article se pose comme objectif de mettre en parallèle deux écrivaines francophones : Mariama Bâ (1929-1981) de nationalité sénégalaise et Anne-Lise Grobéty (1949-2010) d'origine suisse romande, à travers notamment leurs appropriations convergentes de la dialogicité. L'étude examine, dans leur écriture romanesque en particulier, les dialogues générationnels mis en scène au prisme d'une revendication féminine explicite, les complicités entre femmes, les « sororités » en écriture, de même que certaines interactions entre écriture féminine et lectorat. La perspective adoptée, à la fois comparatiste et genrée, permet d'ébaucher en ce sens une vision analogue de l'empathie et de la solidarité féminines, dans les deux écritures.

Mots clés : Anne-Lise Grobéty ; Mariama Bâ ; dialogue ; solidarité féminine ; écriture féminine

Abstract

Generational dialogues and female solidarity through writing

The aim of this article is to draw parallels between two French-language writers: Senegalese Mariama Bâ (1929–1981) and Swiss-born Anne-Lise Grobéty (1949–2010), through their convergent appropriations of dialogicity. More specifically, the paper examines the generational dialogues staged through the prism of an explicit feminine claim, women's fellowship, "sororities" in writing, as well as certain interactions between women's writing and the readership in their novels. The adopted perspective, which is both comparative and gendered, makes it possible to sketch out a similar vision of female empathy and solidarity in the body of work of the two women writers.

Keywords: Anne-Lise Grobéty; Mariama Bâ; dialogue; women's solidarity; women's writing

Notre étude se propose de faire dialoguer deux romancières francophones de la seconde moitié du XXe siècle. Leurs imaginaires fictionnels, issus d'aires géographiques assez éloignées l'une de l'autre, présentent pour autant des analogies, à savoir une réflexion affinée sur les potentialités des femmes à créer des solidarités face aux aléas sociohistoriques que le « deuxième sexe » a dû ou doit encore affronter. Il s'agit d'une des grandes voix féminines en Suisse romande de la fin du siècle dernier – Anne-Lise Grobéty (1949-2010), et de l'écrivaine sénégalaise non moins engagée, Mariama Bâ (1929-1981).

¹ **Stiliana PETKOVA** is an Assistant Professor in French Language and Francophone Literature at the Department of African and Indo-Pacific Studies, Sofia University "St. Kliment Ohridski". Her PhD thesis explores the women's writing of S. Corinna Bille, Monique Laederach and Anne-Lise Grobéty. Her interests are in the field of Francophone literature, gender studies, women's writing.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3502-3352>.

De prime abord, aucun indice ne laisserait supposer une parenté entre leurs productions littéraires. Grobéty déploie sa création d’auteure dans un pays européen dont la confession chrétienne – et plus précisément protestante et calviniste – a fortement marqué ses hommes et femmes de lettres. Mariama Bâ en revanche, bien qu’ « animée d’une curiosité universelle, gagnée aux idées d’autres civilisations », demeure « profondément attachée à sa culture », en tant que femme originaire « d’une terre marquée par l’islam, d’une terre de traditions où certaines valeurs lui semblaient irremplaçables et irréductibles »². Néanmoins, une étude plus pointue de leurs écritures permettra de dégager des similitudes moins dans les canevas narratifs adoptés à proprement parler que dans les stratégies d’affirmation du sujet féminin pensé au pluriel au sein d’une société éminemment androcentrique, qu’elle soit européenne ou africaine, chrétienne ou musulmane.

Les solidarités féminines comme un objet d’étude critique

À nous référer au foisonnement impressionnant d’écrits de femmes depuis la « deuxième vague » féministe, nous constaterions d’emblée que l’affirmation de la voix féminine s’opère simultanément sur deux plans : par rapport à une norme masculine dont l’instance féminine aspire à s’émanciper, mais également par rapport à des postures féminines, antérieures ou contemporaines, qui déclenchent tantôt des positionnements de confrontation, de contestation et de rupture, tantôt des solidarités et des « sororités » féminines. La lecture genrée en littérature, elle, a tendance à se focaliser essentiellement sur l’incommunicabilité entre les figures féminines et masculines. Or, notre propos consiste à nous pencher sur le deuxième versant – moins étudié certes pour ce qui est de l’espace francophone, mais tout aussi pertinent. Il s’agit en effet d’interroger les dialogues que le sujet féminin engage avec ses consœurs dans la prise de conscience d’une identité féminine collective. Explicitement ou implicitement construit, le dialogue que cette écriture engagée nourrit entre les représentantes du « deuxième sexe », dans le temps comme dans l’espace, ouvre une panoplie d’appropriations et de couches interprétatives à la fois du malaise féminin en société et des solidarités entre les femmes que celui-ci tend à susciter.

Rappelons par ailleurs que Virginia Woolf, tout en révélant ses impressions de lectrice en 1929, déplorait la quasi-inexistence de représentations de l’amitié féminine dans le champ de la fiction ; la jalousie viendrait souvent entraver la bonne entente entre les femmes, considérées uniquement par rapport à l’autre sexe³. Vingt ans plus tard, Simone de Beauvoir expliquait la défaillance d’un « nous »

² Ndiaye, Mame Coumba. Un combat féministe, postface de *Un chant écarlate*, Mariama Bâ, Fourcalquier, Les Prouesses, 2021, p. 303. Notons bien que Mame Coumba Ndiaye est fille et biographe de Mariama Bâ.

³ Woolf, Virginia. *Une chambre à soi*. Traduction par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1977. Édition originale : *A Room of One’s Own* (1929).

collectif féminin solidaire fondé sur l'appartenance genrée, par l'impossibilité des femmes à s'affirmer comme « Sujet » :

Les prolétaires disent « nous ». Les Noirs aussi. Se posant comme sujets ils changent en « autres » les bourgeois, les Blancs. Les femmes – sauf en certains congrès qui restent des manifestations abstraites – ne disent pas « nous » ; les hommes disent « les femmes » et elles reprennent ces mots pour se désigner elles-mêmes ; mais elles ne se posent pas authentiquement comme Sujet. [...] et elles n'ont pas comme les prolétaires une solidarité de travail et d'intérêts [...]. Bourgeoises elles sont solidaires des bourgeois et non des femmes prolétaires ; blanches des hommes blancs et non des femmes noires⁴.

Hélène Cixous réfléchissait, quant à elle, sur les raisons de la rivalité entre les femmes qui, paradoxalement, deviendraient souvent complices, selon la psychanalyste, au système de domination géré par les mâles : « Contre les femmes ils ont commis le plus grand crime : ils les ont amenées, insidieusement, violemment, à haïr les femmes, à être leurs propres ennemies, à mobiliser leur immense puissance contre elles-mêmes, à être les exécutantes de leur virile besoin »⁵. Dès lors, l'appel de Cixous « Amie »⁶ – destinataire absolu de son texte programmatique « Le Rire de la Méduse » qui posait les fondements d'une esthétique de l'*écriture féminine* – impliquait l'amitié entre les femmes dans la remise en cause d'un *Logos* phallogentrique. La posture cixousienne de l'Antiamour de soi des femmes a été d'ailleurs partagée par plusieurs chercheuses dont la militante afro-américaine bell hooks⁷, qui constatait en 1986 : « on nous enseigne que les femmes sont „naturellement“ ennemies des femmes, que la solidarité n'existera jamais entre nous parce que nous ne pouvons et ne devons pas nous unir les unes aux autres »⁸.

Néanmoins, d'autres auteures féministes ont exploré et mis en valeur les différentes articulations de la solidarité féminine telle Alice Rivaz, d'origine suisse romande, dont le livre pamphlétaire féministe *La paix des ruches*, paru en 1947, devance *Le deuxième sexe* de Beauvoir (1949). En effet, dans son essai militant « Un peuple immense et neuf » publié en 1945, Alice Rivaz⁹ n'hésitait pas à employer un « nous » au féminin – un choix qui a été réitéré dans son texte « Feu Couvert »¹⁰, avec encore plus d'insistance. Rivaz brossait, dans ce dernier, un « portrait au noir de

⁴ Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. Gallimard, 2019 [1949], vol. 1, p. 21.

⁵ Cixous, Hélène. Le Rire de la Méduse. – *L'Arc*, no 61, 1978, p. 41.

⁶ *Ibidem*, p. 53.

⁷ Nous avons retenu les minuscules dans le respect de la pratique habituelle de bell hooks.

⁸ hooks, bell. Sororité : la solidarité politique entre les femmes. In : *Black Féminisme. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Éd. E. Dorin, Paris, L'Harmattan, coll. Bibliothèque du féminisme, 2008, p. 116.

⁹ Initialement paru dans la revue *Suisse contemporaine* en décembre 1945, le texte « Un peuple immense et neuf » est repris ensuite dans : Rivaz, Alice. *Ce nom qui n'est pas le mien*. Vevey, Éditions Bertil Galland, 1980, pp. 65-75.

¹⁰ Rivaz, Alice. *Ce nom qui n'est pas le mien*, op. cit., pp. 9-47.

fumée, le nôtre mes sœurs »¹¹ – un parti pris auctorial qui a amené Valérie Cossy à associer cet essai à « une forme d'autobiographie collective et féminine »¹². Janice Raymond, quant à elle, introduisait un nouveau concept dans les années 1980, celui de *Gyn/affection*, en vue de désigner non seulement l'amitié entre femmes, mais également l'imbrication des aspects personnels et politiques de cette amitié¹³. Pour cette féministe radicale, l'*affection* recouvre en effet, outre un état émotif de douceur et d'amour, un mouvement : celui de l'influence ou de l'impression que l'on opère sur l'autre¹⁴.

Au XXI^e siècle, les diverses appréhensions de la sororité continuent de préoccuper les chercheur.e.s. Citons à titre d'exemple la contribution de Joy Charnley¹⁵, qui démystifiait en 2008 la prétendue rivalité entre femmes en s'appuyant sur trois générations d'auteures romandes dont Anne-Lise Grobéty, ou bien, dix ans plus tard, l'article de Doyon-Gosselin et de Greco¹⁶ qui se penchait sur les solidarités féminines au sein du rapport intersubjectif fille-mère dans les lettres québécoises notamment. Delaume, elle, note dans son Introduction à l'ouvrage collectif pluridisciplinaire *Sororité*¹⁷, paru en 2021, que la sororité « n'est pas une évidence », mais « un choix où le pouvoir individuel abdique au profit d'une force collective bientôt prête à l'action. La sororité relève du politique, et a le concret pouvoir de modifier le réel »¹⁸. Une année plus tard, l'auteure nigérienne Amina Saidou interroge pour sa part des corpus littéraires nord- ou ouest-africains, en vue de souligner les potentialités de la solidarité féminine en tant que stratégie de résistance¹⁹.

Il a y une quinzaine d'années pourtant, le collectif féminin, ayant signé l'éditorial du deuxième numéro de la revue *Nouvelles Questions Féministes* en 2011, remarquait à juste titre que :

[...] malgré son intérêt évident pour l'analyse des rapports sociaux de sexe, malgré son pouvoir émancipateur, la recherche sur l'amitié entre femmes dans les pays francophones est peu développée, surtout si on la compare au foisonnement d'écrits dans les pays anglo-saxons, destinés aussi bien au grand public (Block et Greenberg, 1985 ; Rubin, 1985 ; Symes, Kaloski et Brown, 1999) qu'à un public plus académique (O'Connor, 1992 ; Marcus,

¹¹ *Ibidem*, p. 33.

¹² Cossy, Valérie. *Alice Rivaz. Devenir romancière*. Genève, Éditions Suzanne Hurter et Association Mémoire de femmes, 2015, p. 190. Notons de passage que l'ouvrage de Cossy s'ouvre sur la mention « À la mémoire d'Anne-Lise Grobéty », comme pour sceller le lien de filiation qui unit les deux auteures suisses romandes.

¹³ Raymond, Janice. The visionary task : two sights-seeing. – *Women's Studies International Forum*, vol. 8, no 1, 1985, pp. 85-90.

¹⁴ *Ibidem*, p. 86.

¹⁵ Charnley, Joy. Ni Ennemie, Ni Rivale : Female Friendship in Works by Alice Rivaz, Anne-Lise Grobéty and Noëlle Revaz. – *Forum for Modern Language Studies*, 2008, vol. 44, no 1, pp. 53-66.

¹⁶ Doyon-Gosselin, Benoît et Greco, Maria C. Le mal de mère : solidarités féminines dans l'œuvre de Marguerite Andersen et Hélène Harbec. – *Tangence*, 2018, no 117, pp. 101-120.

¹⁷ Delaume, Chloé (dir). *Sororité*. Paris, Points, 2021.

¹⁸ Delaume, Chloé. « De la sororité en milieu hostile. Introduction ». In : *Sororité*, Ch. Delaume (dir.), Paris, Points, 2021, p. 13.

¹⁹ Saidou, Amina. *Allégorie initiatique et stratégie de résistance féminine : littérature et cinéma francophone en Afrique*. Paris, L'Harmattan, coll. Approches littéraires, 2022.

2007). Il n'y a pas eu, et il n'y a toujours pas, à notre connaissance, de champ d'études établi sur l'amitié entre femmes dans les études genre francophones.²⁰

Nous estimons, à la lumière de ces réflexions, que notre investigation s'inscrit dans un champ d'études peu défriché, car les amitiés et les solidarités féminines déclinées dans et par l'écriture demeurent, globalement, peu explorées dans la critique sur la production littéraire de langue française, surtout lorsqu'il s'agit d'interroger parallèlement deux créations francophones assez différentes comme celle issue de la Suisse romande et celle issue du Sénégal. Qui plus est, les écritures de Mariama Bâ et d'Anne-Lise Grobéty n'ont pas fait l'objet jusqu'à présent, à notre connaissance, d'une étude croisée. Notre étude se focalisera plus particulièrement sur les deux romans édités de Bâ : *Une si longue lettre* (2001 [1979]) et *Un chant écarlate* (2021 [1982])²¹, et les deux premières productions romanesques de Grobéty : *Pour mourir en février* (1994 [1969]) et *Zéro positif* (1992 [1975]).

Adoptant une perspective comparatiste, nous tâcherons de déceler, en dépit des différentes particularités socioculturelles véhiculées nécessairement par les deux écritures, quelques axes majeurs communs de la quête d'une identité féminine collective, de même que les diverses facettes que revêt la communication entre les figures féminines fictionnelles. Dans le sillage de ces interrogations, qui s'inscrivent dans les études de genre, nous tenterons de tracer quelques pistes de réflexion sur : 1) le dialogue diachronique, souvent tacite et complexe, que les héroïnes engagent avec leurs « prédécesseur(e)s » et plus spécifiquement la rupture avec un modèle social et familial minorisant traditionnellement la femme ; 2) le dialogue synchronique, ou la complicité qui vient s'installer entre la protagoniste et son amie ou confidente, destinataire absolu d'une confession intérieure ; 3) l'expression d'expériences partagées, liées à l'acte créateur, que l'on s'accorde à nommer « la sororité en écriture » ; 4) le(s) dialogue(s) fructueux enfin que cette écriture engagée tend à solliciter avec son lectorat en tant qu'ultime instance interlocutrice.

Dialogues générationnels au féminin

Il convient d'évoquer d'abord quelques convergences notoires dans le parcours de Grobéty et de Bâ, qui jettent un éclairage précieux sur leurs options esthétiques en tant qu'écrivaines. En effet, les deux auteures militantes ont mené dans leurs pays, sur divers fronts, de nombreux combats en faveur de l'émancipation féminine. Porte-parole des femmes devant l'Assemblée Nationale au Sénégal, Mariama Bâ adopte des prises de positions franches pour dénoncer les inégalités salariales et la marginalisation systématique des femmes. De même, Anne-Lise Grobéty a siégé neuf ans comme

²⁰ Martin, Hélène et alii. Les relations d'amitié. – *Nouvelles Questions Féministes*, 2011, vol. 30, no 2, pp. 27-28.

²¹ Ce deuxième roman de Bâ paraît à titre posthume.

députée au Grand Conseil neuchâtelois témoignant, à la fois dans son activité politique et dans sa création littéraire, d'une sensibilité prononcée pour la condition féminine. L'imaginaire fictionnel des deux écrivaines est certes nourri des moments charnières dont celles-ci étaient témoins. L'œuvre de Grobety émerge en effet au lendemain des grands bouleversements sociaux de la fin des années 1960 en Europe ; Bâ rédige son premier roman à la même époque, mais dans la mouvance du décloisonnement des pays africains en quête d'identité après les indépendances.

Pareilles à leurs créatrices, les héroïnes mises en scène par Grobety ou Bâ s'inscrivent, elles aussi, dans le paradigme de la révolte vis-à-vis des générations antérieures porteuses de modèles révolus, qui ne conviennent plus aux revendications identitaires des sujets féminins. Ainsi Aude du roman *Pour mourir en février* se veut-elle la porte-parole de toute une génération contestataire de la fin des années 1960 en s'insurgeant contre la pensée conservatrice des adultes et contre les préjugés sociaux enracinés, qui nuisent à l'amitié avec son amie Gabrielle soupçonnée d'être homosexuelle. Mue toujours par un esprit de révolte, Mireille de La Vallée – fille d'un diplomate français dans le second roman de Bâ, *Un chant écarlate*, prend activement part aux émeutes estudiantines de mai 1968 à Paris ; elle brise les idées préconçues raciales, profondément ancrées dans les mentalités de sa classe, en osant conclure un mariage clandestin avec un Sénégalais musulman. Laurence du deuxième roman grobétien, *Zéro positif*, réinterroge pour sa part le lien féminité/maternité en remettant en question la vision traditionnaliste sur la procréation comme une étape incontournable de l'épanouissement personnel de la femme. Quant à Ramatoulaye qui écrit *Une si longue lettre*, elle dénonce avec virulence l'effet néfaste, sur l'épouse, de la polygamie pratiquée largement dans les couples musulmans.

Toutes ces révoltes qui se manifestent à divers moments d'appréhension de la féminité – de l'adolescence à l'âge adulte – sont clairement assumées dans les productions littéraires susmentionnées. Nous nous proposons toutefois de nous focaliser, pour ce point, sur les romans *Zéro positif* et *Une si longue lettre* afin d'analyser de plus près les dialogues générationnels qu'ils problématisent. Il incombe de noter d'emblée que les protagonistes des deux œuvres n'ont apparemment rien en commun. Laurence de *Zéro positif*, mariée depuis sept ans, n'a pas d'enfant et n'en a pas voulu. En revanche, Ramatoulaye, qui écrit *Une si longue lettre*, a une destinée de femme foncièrement divergente : mère de 12 enfants, elle devient veuve après trente ans de mariage ; l'africaine déplore dans sa lettre les séquelles affectives dont elle a souffert après le remariage de son mari avec une coépouse, conformément à la tradition musulmane.

Toutefois, le thème de la désillusion au sein du couple amoureux, abordé d'une manière assez crue, bouleversante et forcément provocatrice dans les deux romans, demeure le fil rouge des deux intrigues romanesques. Cette désillusion, clamée par une voix nettement féminine demeure sous-

tendue par une réflexion féministe sur la condition des femmes des générations antérieures. En effet, la voix de chacune des protagonistes dénonce *a fortiori* la figure stéréotypée de l'épouse qui semble se définir éminemment en fonction du mari.

Les revendications féminines du roman, loin de se résumer à un narcissisme autosuffisant, portent un éclairage sur la prise de conscience d'une identité féminine collective. En effet, dans le long monologue intérieur que nous livre Laurence de *Zéro positif*, l'héroïne ne traduit pas uniquement l'échec de sa vie personnelle en tant que femme ou bien épouse dévouée. La figure féminine se veut la porte-parole de ses prédécesseuses avec lesquelles elle sent un lien incontournable, très étroit et très intime. Dès lors, grâce à la filiation assumée aux génitrices, et plus globalement aux aïeules, l'identité féminine est appréhendée comme une identité « transmissible », sciemment ou inconsciemment partagée et, par conséquent, collectivement vécue et assumée :

ma mère

pendant tant d'années, je l'ai vu accroupie sous la tyrannie domestique de mon père, slips sales qu'elle rangeait, qu'elle ramassait par terre, chaussettes propres qu'elle lui tendait, et tout pour lui faire plaisir [...] ; je me suis jurée tant de fois sur la haute tête de ma mère, sur ses grimaces de femelle soumise, de ne pas faire les mêmes erreurs qu'elle, de ne jamais laisser à mon mari la prérogative de me commander [...]. Mais quelle hérédité m'a marquée ? En naissant on emporte dans son sang l'accomplissement des faiblesses de sa génitrice.²²

Par ailleurs, un double mouvement – à la fois d'identification et de distanciation – s'opère quant au rapport aux images féminines antérieures. Tout en étant solidaire avec ses aïeules, le personnage féminin vit effectivement dans un état contestataire. Celui-ci vise notamment à subvertir la suprématie masculine ancrée depuis des siècles par le biais d'un processus inaltérable de transmission d'une génération à l'autre, autant dans les mentalités que dans les pratiques de l'institution conjugale. Laurence évoque à ce propos la règle générale non écrite : « On m'a élevée en disant : l'homme travaille, la femme dirige le ménage »²³, avant de s'exclamer sur un ton ironique propre à l'écriture grobétienne : « Et soudain, ça vacille brutalement en moi. On m'a élevée comme ça : c'est l'homme qui dit, la femme qui exécute ; ça suffit pour vous donner envie de fesser une bonne partie de l'humanité »²⁴.

Sur un ton plus posé qui demeure en adéquation avec la maturité due à son âge, Ramatoulaye dénonce, dans sa longue lettre, les pratiques vicieuses dans sa culture, y compris la « docilité » érigée

²² Grobéty, Anne-Lise. *Zéro positif*. Yvonand, Bernard Campiche Éditeur, 1992, pp. 43-44.

²³ *Ibidem*, p. 73.

²⁴ *Ibidem*, p. 74.

en « qualité première de la femme »²⁵, de même qu'un de ses corollaires – la polygamie, qui ne fait que perpétuer la domination masculine. L'héroïne fait ainsi un triste constat sur le paradigme de la soumission des femmes, aveuglément suivi par ses consœurs :

Les princes dominent leurs sentiments, pour honorer leurs devoirs. Les „autres“ courbent leur nuque et acceptent en silence un sort qui les brime. / Voilà, schématiquement, le règlement intérieur de notre société avec ses clivages insensés. Je ne m'y soumettrai point.²⁶

Solidarités féminines

Parallèlement à ces processus de rupture avec des modèles périmés quant aux rapports sociaux de sexe, des complicités féminines se créent, qui éclairent d'autant plus la quête identitaire féminine. Afin de mieux appréhender l'importance des liens d'amitié qui se nouent entre l'héroïne et sa confidente, il convient de rappeler ce que Béatrice Didier a pointé comme une particularité essentielle de l'écriture féminine, à savoir :

[...] l'expression d'une sorte de fascination pour l'autre femme. L'héroïne a souvent une sœur, une confidente, une amie proche ou lointaine qui lui sert de miroir, certes, mais dont elle est prête aussi à devenir le miroir. Tantôt l'autre femme sera très proche de l'héroïne, permettant alors l'expression d'un narcissisme fondamental, tantôt, au contraire, très différente, elle permettra, par sa différence même, d'exercer un étrange tropisme, de révéler à l'héroïne ce qu'elle n'est pas, ce qu'elle pourrait être, ce qu'elle aimerait être.²⁷

Ce rôle essentiel que joue l'amie, la complice, dans la quête identitaire et l'affirmation de soi de la protagoniste, est bien mis en valeur dans les deux premiers romans des auteures : *Pour mourir en février* de Grobéty et *Une si longue lettre* de Bâ. Et si nous nous sommes référée à cette réflexion de Didier, c'est dans la mesure où elle fournit les outils nécessaires en vue d'appréhender les mécanismes de la fascination qu'opère d'une part l'héroïne magnétique de Gabrielle C. sur sa jeune amie Aude – la diariste du premier livre publié de l'auteure romande – et, d'autre part, Aïssatou, l'amie d'enfance de Ramatoulaye dans *Une si longue lettre* de l'écrivaine sénégalaise.

Construite en effet sous l'optique de la différence, selon la conception de Didier, la figure charismatique et rayonnante de Madame C. guide dans ce roman d'apprentissage l'adolescente immature, fragile et frustrée, en lui permettant de s'émanciper de l'emprise contraignante de l'autorité parentale et de l'éducation trop conventionnelle qu'elle a reçue dans son milieu bourgeois. Grâce à son

²⁵ Bâ, Mariama. *Une si longue lettre*. Paris, Le Serpent à plumes, 2001, version numérique disponible en ligne : [Une Si Longue Lettre - Mariama Ba | PDF | La nature \(scribd.com\)](#), p. 44.

²⁶ *Ibidem*, p. 46.

²⁷ Didier, Béatrice. *L'Écriture-femme*. Paris, PUF, 1999, p. 27.

amie aînée, Aude parviendra à libérer sa voix afin de formuler ses propres révoltes, tout en donnant libre cours à ses impulsions intérieures. La parole spontanément jaillie rythme le roman qui se présente sous la forme à la fois d'un journal intime et d'une confession déchirante de l'adolescente. Le texte se veut effectivement une tentative de réparation de la grande amitié qui reliait les deux femmes dont la complicité pourtant a été aussitôt souillée par les médisances de la société. Roman d'apprentissage, *Pour mourir en février* est certes un hymne à l'amitié entre femmes, à « une pauvre, une simple, une merveilleuse amitié »²⁸ qui éclaire le parcours initiatique de la jeune protagoniste.

C'est une forte amitié qui relie également Ramatoulaye à sa camarade d'enfance, Aïssatou, à laquelle elle adresse son long message. Dès les premières pages de sa lettre, l'héroïne invoque sa correspondante de façon quasi incantatoire : « Amie, amie, amie ! Je t'appelle trois fois. »²⁹. Pareille à l'héroïne grobétienne qui vouait une vive admiration au personnage contestataire de Gabrielle, la protagoniste africaine éprouve une profonde affection et une sincère fascination envers son amie révoltée qui, n'ayant pas voulu tolérer la cohabitation avec une coépouse, a choisi, malgré ses quatre enfants, la voie pénible mais digne de son divorce :

Comme tu fus plus grande que ceux qui savaient ton bonheur ! – s'exclame Ramatoulaye.
On te conseillait des compromis : « On ne brûle pas un arbre qui porte des fruits ».
On te menaçait dans ta chair : « Des garçons ne peuvent réussir sans leur père. »
Tu passas outre.
Ces vérités, passe-partout, qui avaient jadis courbé la tête de bien des épouses révoltées, n'opérèrent pas le miracle souhaité ; elles ne te détournèrent pas de ton option.³⁰

Les solidarités suscitées par les destins féminins partagés finissent par donner naissance à une attitude d'empathie mutuelle entre les consœurs, fondée notamment sur la remise en question des assignations sexuées : « Ta déception fut la mienne – avoue Ramatoulaye – comme mon reniement fut le tien. »³¹, le partage d'expériences communes soudant d'autant plus les relations amicales entre les deux femmes. « Amie », « ma sœur », autant d'adresses qui véhiculent une tendre affection de l'héroïne envers Aïssatou. Qui plus est, l'amitié acquiert, sous la plume de Mariama Bâ, le privilège d'être érigée au-dessus de ce qui a été traditionnellement taxé comme le sentiment le plus sublime – l'amour : « L'amitié, écrit Ramatoulaye, a des grandeurs inconnues de l'amour. Elle se fortifie dans les difficultés, alors que les contraintes massacrent l'amour. Elle résiste au temps qui lasse et désunit

²⁸ Grobéty, Anne-Lise. *Pour mourir en février*. Yvonand, Bernard Campiche Éditeur, 1994, p. 27.

²⁹ Bâ, Mariama. *Une si longue lettre*, op. cit., p. 6.

³⁰ *Ibidem*, p. 46.

³¹ *Ibidem*, p. 78.

les couples. Elle a des élévations inconnues de l'amour. »³² [...] [Toi, Aïssatou, t]u m'as souvent prouvé la supériorité de l'amitié sur l'amour. »³³.

La solidarité féminine, loin de se réduire pourtant au cercle amical le plus proche, est susceptible de s'étendre à d'autres femmes dans la mesure où elles partagent le même destin féminin. Ramatoulaye révèle ainsi : « Je comptais les femmes connues, abandonnées ou divorcées de ma génération. [...] J'avais entendu trop de détresses, pour ne pas comprendre la mienne. Ton cas, Aïssatou, le cas de bien d'autres femmes, méprisées, reléguées ou échangées, dont on s'est séparé comme d'un boubou usé ou démodé. »³⁴

Endosser et partager l'identité de l'autre femme finit par créer des appartenances et des solidarités au-delà même des aléas ethniques, raciaux ou nationaux. En effet, l'héroïne qui écrit une *Si longue lettre* vient à la conclusion lancinante : « Instruments des uns, appâts pour d'autres, respectées ou méprisées, souvent muselées, toutes les femmes ont presque le même destin que des religions ou des législations abusives ont cimenté »³⁵. Dès lors il se produit la conscientisation d'une appartenance à une identité féminine collective indépendamment des ancrages temporels ou spatiaux. C'est dans cette perspective d'appréhension de la féminité, et de la féminitude, que le cri de révolte de Daba (la fille aînée de la protagoniste) cherche à défendre, de manière quasi utopique, l'inviolabilité des solidarités féminines : « Comment une femme peut-elle saper le bonheur d'une autre femme ? »³⁶, s'insurge l'adolescente face à la mère de la coépouse de Ramatoulaye, dénonçant d'emblée les vices dans les postures féminines.

Sororités en écriture

Il convient de rappeler également que l'acte d'écriture lui-même est susceptible de créer des solidarités sinon des sororités entre les écrivaines. Dans son essai théorique « Du côté de l'écriture féminine... »³⁷ Grobéty, tout en évoquant les contraintes matérielles nécessaires à la création, pointées par Virginia Woolf dans son célèbre texte *A Room's of One's Own* – et notamment une chambre à soi et de l'argent – met en valeur un autre élément non moins important. Il s'agit de la disponibilité mentale. Dès lors, l'expérience de la maternité qui vient si souvent entraver l'acte créateur est conjointement vécue par des auteures indépendamment de leur génération.

³² *Ibidem*, pp. 76-77.

³³ *Ibidem*, p. 101.

³⁴ *Ibidem*, p. 58 et p. 75.

³⁵ *Ibidem*, p. 126.

³⁶ *Ibidem*, p. 100.

³⁷ Grobéty, Anne-Lise. Du côté de l'écriture féminine... In : *Écriture féminine ou féministe ?* Cahier N° 1 de l'Association des écrivains neuchâtelois et jurassiens, Genève, Zoé, 1983, pp. 6-27.

Ce n'est pas d'ailleurs un hasard si Grobéty cite, dans son essai susmentionné, une autre écrivaine romande, de presque quarante ans son aînée, Corinna Bille, qui avoue : « J'écrivais entre un lavage de drappes et un biberon. [...] J'ai vécu un livre ou un carnet de notes sous un bras, et, sur l'autre, un bébé. »³⁸. La difficulté de concilier vie d'écrivaine et vie de mère est également partagée par Grobéty qui confesse : « Combien de fois ai-je dû quitter ma table pour répondre aux sollicitations des autres, combien de fois ma table de travail a-t-elle été envahie par la lessive à plier, mes notes repoussées par les devoirs de la grande ou les mains fouineuses de paperasses des plus petites... »³⁹.

Dans le même esprit, Mariama Bâ médite, par le biais de son personnage féminin d'une *Si longue lettre*, sur la réelle jonglerie dont la femme doit user pour concilier vie privée et vie professionnelle :

Allez leur expliquer qu'une femme qui travaille n'en est pas moins responsable de son foyer. Allez leur expliquer que rien ne va si vous ne descendez pas dans l'arène, que vous avez tout à vérifier, souvent tout à reprendre : ménage, cuisine, repassage. Vous avez les enfants à débarbouiller, le mari à soigner. La femme qui travaille a des charges doubles aussi écrasantes les unes que les autres, qu'elle essaie de concilier. Comment les concilier ? Là, réside tout un savoir-faire qui différencie les foyers.⁴⁰

À part les difficultés rencontrées en écriture quant à la double condition des écrivaines – à la fois créatrices et mères –, il existe certes d'autres filiations perceptibles entre les femmes de lettres. Ainsi, dans son article intitulé « Ce nom qui est devenu le sien ! » consacré notamment à l'une des plus grandes figures féministes en Suisse francophone, Alice Rivaz, Anne-Lise Grobéty évoque des parentés avec les pratiques d'écriture de sa consœur aînée : « cette impression de proximité avec cette voix, d'une intimité incontournable – non pas tant dans ce que nous disions, ni même dans notre vision romanesque, notre façon d'écrire ou nos intentions, mais bien dans l'expression des expériences liées à l'écriture »⁴¹. Grobéty dévoile par ailleurs la double facette de ces filiations, à la fois déconcertantes et réconfortantes :

Bien entendu, tout auteur craint d'être à la merci de cette expérience peu confortable (voire même traumatisante) de refaire à son insu le chemin d'un autre écrivain. Alice Rivaz en personne vole pourtant à mon secours pour m'aider à absoudre l'orgueil de

³⁸ *Ibidem*, p. 12.

³⁹ *Ibidem*, p. 9.

⁴⁰ Bâ, Mariama. *Une si longue lettre*, *op. cit.*, p. 31. C'est à la lumière de ces réflexions que l'on saurait d'ailleurs chercher les raisons de la création littéraire assez tardive, et donc restreinte, de Mariama Bâ (rappelons que son premier roman sort en 1979, soit à l'âge de cinquante ans de l'écrivaine, ce qui peut aisément s'expliquer avec les neuf maternités qu'elle a connues).

⁴¹ Grobéty, Anne-Lise. *Ce nom qui est devenu le sien ! – Écriture*, no 48, 1996, p. 57.

« ressentir exactement ça » ou de penser qu'on aurait trouvé tout seul les mots qui nous paraissent si bien sentis sous la plume de l'autre⁴².

À la lumière de cette confiance, Anne-Lise Grobéty, libérée des contraintes psychologiques qu'impose nécessairement l'*angoisse de l'influence* évoquée par Harold Bloom⁴³ dans son ouvrage éponyme emblématique, n'hésite pas à se réclamer ouvertement d'une « sororité en écriture »⁴⁴ avec Alice Rivaz qu'elle qualifie de *master class*⁴⁵.

Dialogues avec l'instance créatrice

Il incombe de noter une dernière manifestation non moins importante de la dialogicité, suscitée cette fois-ci au terme du long processus de création littéraire. En effet, l'écriture féminine engagée à laquelle on rattacherait les deux auteures francophones sollicite décidément une lecture engagée et donc un dialogue, implicite ou explicite, avec son lectorat, fût-il féminin ou masculin.

La production littéraire de Mariama Bâ accuse clairement les caractéristiques des romans à thèse : il s'agit, en l'occurrence, de la dénonciation de « l'affreuse réalité de ce qui survient souvent aux femmes quand elles ont tout délaissé pour consacrer leur vie entièrement à un homme »⁴⁶. Les textes de Bâ sollicitent ainsi le lectorat féminin à tel point que lors de la réception mitigée de son second roman, *Un chant écarlate*, les « seuls défenseurs se trouvaient parmi les femmes, surtout les femmes françaises qui ne demandaient qu'à s'y reconnaître »⁴⁷.

De même, l'œuvre de Grobéty paraît assurément marquée par son époque : quête de soi, revendications féminines, refus des conventions sociales. L'engagement de l'auteure romande pour une cause explicitement féminine a suscité, lui aussi, un vif intérêt de la part de son public féminin. Grobéty avoue qu'elle a reçu, à la parution de son premier roman, des lettres bouleversantes de ses lectrices qui confiaient : « J'ai vécu ça, j'osais pas le dire »⁴⁸. La boucle est donc refermée ; le but ultime de la création littéraire, pour reprendre les propos de Grobéty, est atteint⁴⁹. Toutefois, l'intérêt féminin de la part du lectorat jetait, dans les milieux critiques, une ombre sur le caractère prétendument réductionniste du livre. La question provocante : « Vous n'avez pas peur d'avoir écrit un livre de

⁴² *Ibidem*, p. 58.

⁴³ Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 62.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 59.

⁴⁶ Ndiaye, Mame Coumba. Un combat féministe, postface de *Un chant écarlate*, Mariama Bâ, *op.cit.*, p. 299.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 298.

⁴⁸ Entretien avec Anne-Lise Grobéty (1975), *Les Grandes Voix*, Archives de la RTS [38'] ;

[Entretien avec Anne-Lise Grobéty \(1975\) - YouTube](#) (le 29 octobre 2024).

⁴⁹ *Ibidem*.

femme ? » est posée à Grobéty lors d'une interview pour la presse à propos de son deuxième roman⁵⁰. La réponse vient apporter certes un éclairage précieux non seulement sur le roman en question, mais également sur toute une série de livres que certains auraient tendance à sous-évaluer et à classer dans des catégories dévalorisantes : « Je craignais qu'on le perçoive comme tel, confesse Grobéty. Mais des témoignages me montrent au contraire que *Zéro positif* a permis à des hommes d'entrer dans un univers féminin qu'ils ne connaissaient pas, dont ils sous-estimaient peut-être la richesse sensible et la capacité de violence »⁵¹.

Dès lors, loin de proposer des œuvres pour le lectorat strictement féminin, l'écriture féminine (de Grobéty ainsi que de Bâ) invite certes à repenser la prétendue *altérité* féminine, afin de nourrir un dialogue constructif entre les sexes.

En conclusion, nous pourrions résumer que les diverses facettes des dialogues, engagés dans et par les écrits féminins des deux auteures francophones en question, participent certes de la construction de soi autant que d'une identité féminine plurielle, collectivement vécue et assumée. Loin de se confiner à une vision narcissique réductrice, loin encore d'un repli sur soi ou du « souci de soi » pour reprendre la formule foucauldienne⁵², cette écriture engagée, émanant de territoires francophones assez éloignés l'un de l'autre, propose en revanche le même « souci de l'autre » et la même « écoute de l'autre », fondés sur l'ouverture, l'empathie et la solidarité féminines. Elle cherche en ce sens à interroger les filiations des femmes avec les générations antérieures, à dresser des ponts avec leurs consœurs contemporaines ou futures pour créer, ne fût-ce que dans le cadre d'un espace fictionnel, une meilleure (inter)compréhension des appartenances sexuées.

Bibliographie

Bâ, Mariama. *Un chant écarlate*. Forcalquier, Les Prouesses, 2021 [1^{re} édition : Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1982].

Bâ, Mariama. *Une si longue lettre*. Paris, Le Serpent à plumes, coll. Motifs, 2001 ; version numérique disponible en ligne : [Une Si Longue Lettre - Mariama Ba | PDF | La nature \(scribd.com\)](#) [1^{re} édition : Dakar-Abidjan-Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1979].

Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. Gallimard, 2019 [1949].

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

Charnley, Joy. Ni Ennemie, Ni Rivale : Female Friendship in Works by Alice Rivaz, Anne-Lise Grobéty and Noëlle Revaz. – *Forum for Modern Language Studies*, 2008, vol. 44, no 1, pp. 53-66.

Cixous, Hélène. Le Rire de la Méduse. – *L'Arc*, no 61, 1978, pp. 39-54.

⁵⁰ Meuwly, Myriam. Tout est vrai... sauf l'histoire. *s.l.*, 1975 (25-26 octobre).

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Foucault, Michel, *Le Souci de soi*, Gallimard, Paris, 1984.

Cossy, Valérie. *Alice Rivaz. Devenir romancière*. Genève, Éditions Suzanne Hurter et Association Mémoire de femmes, 2015.

Delaume, Chloé. « De la sororité en milieu hostile. Introduction ». In : *Sororité*, Ch. Delaume, (dir.), Paris, Points, 2021.

Delaume, Chloé (dir). *Sororité*. Paris, Points, 2021.

Didier, Béatrice. *L'Écriture-femme*. Paris, PUF, 1999, 3^e édition [1^{re} édition : 1981].

Doyon-Gosselin, Benoit et Greco, Maria C. Le mal de mère : solidarités féminines dans l'œuvre de Marguerite Andersen et Hélène Harbec. – *Tangence*, 2018, no 117, pp. 101-120.
<https://doi.org/10.7202/1059421ar> (03.09.2023)

Entretien avec Anne-Lise Grobéty (1975), *Les Grandes Voix*, Archives de la RTS ; [Entretien avec Anne-Lise Grobéty \(1975\) - YouTube](#) (29.10.2023)

Foucault, Michel, *Le Souci de soi*, Gallimard, Paris, 1984.

Grobéty, Anne-Lise. Ce nom qui est devenu le sien ! – *Écriture*, 1996, no 48, pp. 57-76.

Grobéty, Anne-Lise. Du côté de l'écriture féminine... . In : *Écriture féminine ou féministe ?* Cahier № 1 de l'Association des écrivains neuchâtelois et jurassiens, Genève, Zoé, 1983, pp. 6-27.

Grobéty, Anne-Lise. *Pour mourir en février*. Yvonand, Bernard Campiche Éditeur, 1994 [1^{re} édition : Lausanne, Cahiers de la Renaissance vaudoise, 1970].

Grobéty, Anne-Lise. *Zéro positif*. Yvonand, Bernard Campiche Éditeur, 1992 [1^{re} édition : Vevey, Bertil Galland, 1975].

hooks, bell. Sororité : la solidarité politique entre les femmes. In : *Black Féminisme. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Éd. E. Dorin, Paris, L'Harmattan, coll. Bibliothèque du féminisme, 2008.

Martin Hélène, Hertz Ellen, Messant Françoise, Delphy Christine, Füger Helene, Sala Alice. Les relations d'amitié. – *Nouvelles Questions Féministes*, 2011, vol. 30, no 2, pp. 24-33. DOI :
<https://doi.org/10.3917/nqf.302.0024> (04.11.2023).

Meuwly, Myriam. Tout est vrai... sauf l'histoire. *s.l.*, 1975 (25-26 octobre).

Ndiaye, Mame Coumba. Un combat féministe, postface de *Un chant écarlate*, Mariama Bâ, Fourcalquier, Les Prouesses, 2021, pp. 297-305.

Raymond, Janice. The visionary task : two sights-seeing. – *Women's Studies International Forum*, vol. 8, no 1, 1985, pp. 85-90.

Rivaz, Alice. *Ce nom qui n'est pas le mien*. Vevey, Éditions Bertil Galland, 1980.

Saidou, Amina. *Allégorie initiatique et stratégie de résistance féminine : littérature et cinéma francophone en Afrique*. Paris, L'Harmattan, coll. Approches littéraires, 2022.

Woolf, Virginia. *Une chambre à soi*. Traduction par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1977. Édition originale : *A Room of One's Own* (1929).

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.71-83>

Sylvie FREYERMUTH¹

Le récit autobiographique et la poésie du sensible à l'épreuve de la cognition

Résumé

Cette étude remet en question la définition traditionnelle de l'autobiographie (cf. Lejeune) et propose une approche cognitive de la constitution de la mémoire autobiographique des auteurs, selon le modèle de Martin Conway *et alii*. S. Freyermuth a choisi d'analyser quelques œuvres de Nan Aourousseau et Jean Rouaud pour le versant romanesque, et celle de Simon-Gabriel Bonnot pour le versant poétique, afin de mettre en évidence l'efficacité de l'interrogation des traces de la mémoire autobiographique dans les textes, rejetant ainsi une adhésion préalable au pacte autobiographique.

Mots-clés : cognition ; mémoire autobiographique ; roman ; poésie ; Bonnot

Abstract

Autobiographical narrative and the poetry of the sensitive through the test of cognition

This study challenges the traditional definition of autobiography (cf. Lejeune) and proposes a cognitive approach to the constitution of authors' autobiographical memory, following the model of Martin Conway *et al.* S. Freyermuth has chosen to analyse some works by Nan Aourousseau and Jean Rouaud, on the novelistic side, and by Simon-Gabriel Bonnot, on the poetic side, in order to highlight the effectiveness of questioning the traces of autobiographical memory in texts, thus rejecting the necessity of a prior adherence to the autobiographical pact.

Keywords: cognition; autobiographical memory; novel; poetry; Bonnot

I. Posons le problème

Nous appartenons à un monde dont l'exhibitionnisme est renforcé par les réseaux sociaux. Comme l'affirme Choi Hang-sub : « Les caractéristiques des réseaux sociaux – leur rapidité et leur 'diffusibilité' – répondent au besoin de l'individu qui tente de s'exposer ».² Alors qu'il s'agit pour des individus lambda d'une mise en scène immédiate sur Facebook – et l'on ne peut s'empêcher de penser

¹ Sylvie FREYERMUTH is Professor Emeritus of French Language and Literature at the University of Luxembourg, having spent most of her career in France. A specialist in the study of the second half of the 20th century and the 21st century, she is particularly interested in how social, political and economic issues are reflected in literature. She is currently working, from a cognitive perspective, on the constitution of autobiographical memory in various contemporary authors, including the poet Simon-Gabriel Bonnot.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-9297-4172>

² Choi, Hang-sub. Interprétation théorique de l'exhibitionnisme sur Facebook: Lipovetsky, Goffman, Beck et Maffesoli. – In : *Sociétés*, 2013, vol. 121, n° 3, § 31, pp. 107-116. <https://www.cairn.info/revue-societes-2013-3-page-107.htm> (17.08.2023).

aux travaux d'Erving Goffman³ sur le rôle joué en société par chaque individu –, les personnalités dotées d'une grande notoriété, quelle qu'en soit l'origine, se piquent souvent de rédiger une autobiographie, c'est-à-dire une représentation de soi censée honorer un pacte de sincérité, comme l'énonce la définition de Philippe Lejeune⁴, maintes fois ressassée au point de devenir un lieu commun de la théorie littéraire. L'obsession de la vérité chevillée à cette écriture tараude le lecteur, alors que la fidélité du récit est sujette à caution, ce que Robbe-Grillet mettait en évidence dans *Le Miroir qui revient*⁵ (1984). En effet, est-il possible d'accorder du crédit à un récit entaché des défauts de la mémoire, victime des processus de reconstruction a posteriori et du désir de se montrer sous un jour délibérément choisi ? Ces perturbateurs maintiennent le lecteur, tributaire de la déclaration d'intention d'honnêteté de l'autobiographe, à l'extérieur de la relation entre l'écrivain et le travail autobiographique dont il est l'objet propre. En outre, on s'interroge sur les motivations du lecteur d'autobiographies : voyeurisme, désir d'identification, recherche d'une consolation ? Le texte autobiographique serait-il un *medium* dont se sert essentiellement le lecteur pour avoir l'illusion de nouer une relation étroite avec l'auteur, contrairement à la fiction dont ce n'est pas l'objectif premier ?

La variante de l'autobiographie, à savoir l'autofiction initiée par Doubrovsky dans *Fils*⁶ (1977), est discutée par Vincent Colonna dans sa thèse datée de 1989⁷ et dans son ouvrage de 2004⁸, tandis qu'Alain Rathé⁹ souligne son caractère nébuleux. Force est de constater que dans les multiples modes d'écriture « autour » de soi et « avec » soi, le lecteur ne possède pas davantage les moyens de discerner le « vrai » du fictif, à moins de procéder à des recoupements de plusieurs autres sources, ce qui relève d'une démarche d'enquête.

Compte tenu de ces réserves, j'ai abordé le problème différemment. Refusant le pacte autobiographique scellé conventionnellement et le cadre rigide qui y est lié, renonçant à tenter de départir le réel du fictif dans le cadre d'une autofiction – et ce sans garantie de réussite – j'ai jugé préférable d'être plus attentive à ce que divulgue le texte. En effet, celui-ci n'a-t-il pas à dire, à travers ses récurrences et ses leitmotivs, qu'il s'agisse de peurs, d'obsessions, de traumatismes ou de moments de joie puissants, par exemple, ce qui a permis de constituer le *moi* de l'auteur qui se livre dans son récit ?

³ Goffman, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Éditions de Minuit, Paris, 1973.

⁴ Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975 [nouv. éd. 1996], coll. « Points », p. 14.

⁵ Robbe-Grillet, Alain. *Le Miroir qui revient*. Paris, Minuit, 1984.

⁶ Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris, Galilée, 1977.

⁷ Colonna, Vincent. *L'autofiction : Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Paris, EHESS, 1989 (sous la direction de Gérard Genette).

⁸ Colonna, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch, Paris, Tristram, 2004.

⁹ Rathé, Alain. Vincent Colonna. – In : *Québec français*, « Le récit de vie », été 2005, n°138, pp. 43-45. On note que cette revue présente plusieurs articles qui jettent des jalons intéressants dans l'ensemble des écritures de soi.

Dans cette perspective, il convient de procéder à un déplacement de l'analyse. Il ne s'agit plus de voir le texte comme le seul résultat d'une volonté de rédiger son autobiographie, mais plutôt d'interroger celui-ci dans les récurrences et les points de force qu'il donne à voir. De ce fait, le recours aux travaux consacrés à la cognition humaine me paraît judicieux. En l'occurrence, c'est au modèle de Martin Conway *et alii*¹⁰ sur la constitution de la mémoire autobiographique que je fais appel, parce qu'il offre une alternative heureuse dans l'identification de ce qui relève de la vie de l'auteur. Les concepts propres à ce modèle seront expliqués au moment de leur mise en œuvre en section III.1. de cette contribution. Quoi qu'il en soit, on peut déjà relever le fait que Conway analyse la manière dont s'élabore le *self* de l'individu, au cours de son existence, en fonction, d'une part, d'épisodes spécifiques de son passé personnel et d'autre part, selon le savoir conceptuel, général et schématique qu'il construit concernant sa vie. Ce système fonctionne sur deux modes : l'expérience ponctuelle immédiate engrammée par le cerveau et la représentation de soi stable, qui s'inscrit dans la durée.

II. Présentation du corpus et mémoire autobiographique

Trois écrivains entrent dans mon corpus. Le premier, Nan Aourousseau, est l'auteur de deux autobiographies avérées : *Quartier Charogne* (2012) et *La balade du mauvais garçon* (2014). Un seul élément du paratexte nous en convainc, puisque la quatrième de couverture mentionne : « Avec *Quartier Charogne*, il signe pour la première fois un récit autobiographique ».

On le sait, l'autobiographe narre, en prose, une transformation du sujet, encore appelée conversion laïque. Et c'est exactement ce qui arrive à Nan Aourousseau : ses conditions de vie le mènent de l'enfant innocent à celui d'adolescent délinquant, puis à celui de jeune homme emprisonné, pour parvenir à la maturité de l'adulte que la littérature a sauvé. De plus, le récit de cette métamorphose du sujet possède implicitement une valeur exemplaire pour le lecteur, ce que confirme Aourousseau lorsqu'il se rend en prison pour parler aux jeunes incarcérés de ses livres et de sa vie. *Quartier charogne* est donc un récit à la première personne et la triade [personnage/ auteur/narrateur] est validée par ces quelques passages qui ne laissent subsister aucun doute : la phrase incipit du chapitre 1, « Mon père était un salaud » (p. 9), relayée à la p. 44 par la mention du prénom de l'auteur et du patronyme de son père : « 'Écoute, qu'il disait, écoute ça mon Nan...' J'écoutais le moteur tourner » et plus loin : « Ben alors, qu'ils lui disaient les flics à mon père, ben alors monsieur Aourousseau, faut pas vous

¹⁰ Conway, Martin A. et Christopher W. Pleydell-Pearce. The Construction of Autobiographical Memories in the Self-Memory System. – In : *Psychological Review*, 2000, vol. 107, n° 2, pp. 261-288 ; Conway, Martin A. Episodic memories. – In : *Neuropsychologia*, 2009, February 11, n° 47, pp. 2305-2313 ; Conway, Martin A. et Catherine Loveday. Accessing Autobiographical Memories. – In : *The Act of Remembering, Toward an Understanding of How We Recall the Past*, John H. Mace (ed.), Oxford, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 56-70.

mettre dans des états pareils... Il paraît que vous tapez votre femme, devant les enfants ?' ». Ou encore, p. 66, lorsque le narrateur est incarcéré : « Aurousseau, paquetage, vous êtes transféré au CNO ».

L'œuvre de Jean Rouaud, deuxième auteur du corpus, est singulière en ce qu'elle se développe sur trois périodes dont la première, « Le Livre des Morts », pourrait constituer une autobiographie cryptée, alors que la troisième, « La vie poétique », est une autobiographie avérée. Entre les deux s'intercale ce que j'ai nommé le « Cycle de la liberté du romancier », car selon Jean Rouaud lui-même, les affaires de famille étaient à ce moment « soldées ». Dans mes travaux, j'ai montré que même ce cycle prétendument détaché de la famille comprenait un nombre impressionnant de traits autobiographiques portés par les personnages, les objets, les lieux. Il est donc particulièrement étonnant de constater que c'est seulement dans le troisième volume de « La vie poétique » intitulé *Un peu la guerre* (2014), que Jean Rouaud revendique le caractère autobiographique de ce troisième cycle d'écriture : « On, à commencer par moi, bien sûr, peut se demander ce qui pousse à s'embarquer dans une autobiographie littéraire quand on a si peu le goût de parler de soi ».¹¹ On retrouve dans ce passage le récit de soi au fondement de l'autobiographie, le pacte de sincérité restant toutefois implicite. La présence de l'écrivain dans son œuvre est en revanche explicite à la p. 215 d'*Un peu la guerre* : « Je pensais déjà qu'une écriture est la transcription fidèle de son auteur. Pour peu qu'on en use honnêtement avec elle, elle est le meilleur bureau de renseignement sur soi ».

Comment alors considérer le premier cycle d'écriture, sachant qu'il ne correspond pas à la classification conventionnelle de l'autobiographie ? A ce sujet, j'évoque les remarquables travaux que Diana Mistreanu a consacrés à l'œuvre d'Andreï Makine et à l'élaboration du concept de « transbiographie »¹² qui s'applique aux œuvres au long cours, notamment celles qui s'accommodent mal des cadres rigides de l'autobiographie. Ainsi, la chercheuse met en évidence l'existence d'un schéma récurrent dans la totalité de l'œuvre d'Andreï Makine (et en cela l'écrivain russe peut être rapproché du Français Jean Rouaud) qui révèle aux yeux du lecteur tous les éléments d'une biographie, et ce sans que l'auteur ait eu besoin de déclarer la moindre intention autobiographique. Par exemple, un des épisodes qui ont marqué Makine et que l'on retrouve dans tous ses romans sous une forme métaphorique ou directe, est celui de son expérience de mort imminente, alors qu'il était sur le front pendant la guerre d'Afghanistan. Tout comme Makine, Jean Rouaud, auteur de notre corpus, met à contribution son cycle autobiographique pour éclaircir ses choix d'écrivain à l'œuvre dans le « Livre des Morts », montrant par là même la permanence d'un schéma narratif issu de ses expériences existentielles. Ainsi, *Kiosque*, cinquième volume de « La vie poétique », porte un regard décillé sur

¹¹ Rouaud, Jean. *Un peu la guerre*. Paris, Grasset, 2014, p. 11.

¹² Mistreanu, Diana. *Andreï Makine et la cognition humaine. Pour une « transbiographie »*, Paris, Hermann, 2021.

la période où Jean Rouaud vendait des journaux rue de Flandre, dans le 19^e arrondissement de Paris. L'écrivain y établit un lien avec les sœurs Calvèze de son enfance, marchande de journaux qui leur offraient des revues après la mort de Joseph Rouaud. Tout est ramené à la figure paternelle dont le décès brutal a façonné *ad vitam* le *moi* de l'écrivain : « [...] dans ce kiosque posé sur le trottoir je me rendais en réalité dans une sorte de clinique réparatrice de la mémoire blessée ».¹³

Le troisième et dernier élément du corpus est l'œuvre du poète Simon-Gabriel Bonnot, auteur de six recueils parus à partir de 2016. Ce choix peut sembler a priori parfaitement incongru, particulièrement si l'on se réfère à l'un des critères de Lejeune pour définir l'autobiographie : « un récit en prose ». Certes, la prose n'est absolument pas étrangère à la poésie, loin s'en faut, et ce genre (quoique ce terme soit contestable à plus d'un titre) présente une très grande variété dans ses réalisations, qu'il s'agisse de formes libres ou contraintes. Toutefois, la dimension du poème et la durée sur laquelle se développe le récit de soi sont apparemment antithétiques. Cependant, si l'on embrasse en une étude les six recueils poétiques de Simon-Gabriel Bonnot, apparaissent des interrogations existentielles récurrentes – notamment sur le néant et la mort –, des leitmotifs, une confrontation permanente du corps écrivant au monde, comme en témoignent ces quelques extraits :

Chaque geste est difficile, *soulevant les essaims de solitudes*¹⁴ qui habitent cette chaleur ancienne, placide, et pesante de souvenirs. [...] ¹⁵

Chacun sur un seuil, nous attendrons l'homme promis,
Avec lequel nous devons nous taire.
[...]
Quand il mourra, nous l'inhumerons dans la terre de nos mots.
*Et, à nouveau, ce sera la solitude.*¹⁶

Ces deux extraits sont dominés par la solitude qui enfante la souffrance, alors que le suivant, issu du dernier recueil publié, interroge la poésie et le néant auxquels se confronte le *moi* :

[...]
Je cherche je cherche mais ne touche que *du vide*
Et puis je m'aperçois que c'est ça la poésie
un grand rien où il faut mettre ce qu'on est
du néant qu'il faut habiter

¹³ Rouaud, Jean. *Kiosque*. Paris, Grasset, 2019, p. 242.

¹⁴ Dans tous les extraits cités, je souligne par l'italique.

¹⁵ Bonnot, Simon-Gabriel. *Courir dans la chair des murs*, section « Été ». Paris, L'Harmattan, Coll. « Poètes des cinq continents », 2016, p. 80.

¹⁶ Bonnot, Simon-Gabriel. *La clémence du sable*. Paris, L'Harmattan, Coll. « Poètes des cinq continents », 2017, p. 15.

et c'est parfois *sans feu ni dieu*
 et c'est souvent *sans mots ni loi*¹⁷

S.-G. Bonnot soutient que la poésie est sans aucun doute une forme autobiographique au sens où elle se nourrit de ce que le poète lui livre de son moi, jusqu'à devenir son corps et son esprit.

Considérant ces trois cas, j'ai choisi d'aborder la littérature à travers les sciences de la cognition qui permettent, à l'inverse du pacte de Lejeune, de déceler dans le texte un processus qui relève de la vie, une sorte de dynamique qui traverse le déroulé de l'écriture, qu'il s'agisse du récit, autobiographique ou non, ou de l'expression poétique. Je souhaite présenter ici la manière dont le modèle de Conway *et alii* peut éclairer des textes que la critique littéraire peine à étiqueter, à supposer qu'il soit indispensable de ranger les œuvres dans de petites boîtes.

Comme l'a développé Diana Mistreanu concernant la « transbiographie », les traumas exercent une influence cruciale sur l'écriture. Je propose à présent de montrer quelques-uns des événements et émotions traumatiques qui ont forgé la mémoire autobiographique de Nan Aourousseau, Jean Rouaud et Simon-Gabriel Bonnot.

III. Les œuvres du corpus éclairées par la constitution de la mémoire autobiographique

III.1. Quelques concepts clés

Je vais présenter succinctement quelques concepts empruntés au modèle de Conway¹⁸ qui sont opérants pour l'approche de notre corpus. J'emploierai la notion de *Lifetime Periods*¹⁹ qui recouvre des périodes très précises de l'existence, chronologiquement bornées, ce qui permet de structurer le schéma personnel que l'individu a du temps. Les événements généraux (*General Events*) sont subsumés par ces *Lifetime Periods*, parce qu'ils sont plus circonscrits, et ce grâce au savoir spécifique lié à des événements particuliers, uniques ou itératifs, dans lesquels les images, et même d'autres sens que celui de la vision, occupent une place prédominante. Pour résumer, j'emprunte cette citation à Berna *et alii* :

La mémoire autobiographique correspond à la mémoire de notre passé personnel. Elle comprend un ensemble de traces d'expériences vécues (émotions, images, ressentis) en rapport avec des événements importants de notre vie, des connaissances que nous avons sur nous-mêmes et notre passé, nos croyances. Pour ces raisons, la mémoire autobiographique

¹⁷ Bonnot, Simon-Gabriel. *Les faces chaulées*. Paris, L'Harmattan, Coll. « Poètes des cinq continents », 2022, pp. 77-78.

¹⁸ Conway, Martin A. Memory and the self. – In : *Journal of Memory and Language*, 2005, 53(4), pp. 594-628.

¹⁹ Je conserve aux concepts leur appellation d'origine.

peut être considérée comme la « mémoire du self ».²⁰

III.2. Une application aux récits de Nan Aourousseau et Jean Rouaud

Faute d'exhaustivité, seuls quelques exemples de *Lifetime Periods* structurant le *self* de ces deux auteurs seront étudiés. Un être commun se trouve au cœur d'expériences traumatiques qu'ils ont vécues, mais pour des raisons diamétralement opposées : la personne du père.

Dans les récits d'Aourousseau, le père est celui par lequel le malheur est arrivé dans le foyer. Le chapitre incipit de *Quartier Charogne* lui est totalement consacré et s'ouvre ainsi : « Mon père était un salaud. Il est mort dans les chiottes, en poussant. C'est le cœur qui a lâché ».²¹ Le lieu et la cause de sa mort confèrent à celle-ci une tonalité dérisoire et grotesque : la satisfaction des besoins naturels les plus triviaux. Le père n'est certes pas mort en héros : « le cœur a lâché », simple défaillance physique. Cet anti-héros est perçu par l'enfant, puis par l'adulte passé par la prison qu'il est devenu, comme la terreur de son enfance. Son alcoolisme et la violence qu'il engendrait en sont la raison : « Il était dur, mon père. Il frappait ma mère en rentrant du travail, ivre à rouler par terre ».²² L'adulte Nan a pardonné, une fois le père mort, mais ce pardon ne fait que confirmer la culpabilité du père – « le mal qu'il nous a fait » – le pronom englobant la mère et la fratrie de l'écrivain. Ce premier paragraphe est donc une invitation au lecteur à aller plus loin pour découvrir le motif de la culpabilité du père. Le chapitre s'achève sur les violences conjugales subies par la mère : « Ma mère encaissait en silence, elle se plaignait jamais. [...] Elle restait digne. C'est pour ça que j'ai voulu le tuer, mon père. Pour le mal qu'il faisait à ma mère ».²³

Les scènes de violence, ou de pure irresponsabilité du père – comme l'accident de voiture en état d'ivresse qui faillit être fatal à la famille²⁴ – sont autant d'événements spécifiques narrés des années après qu'ils furent arrivés, avec une foule de détails perceptuo-sensoriels. C'est le cas du passage descriptif sur le bistrot de Saïd, un café de quartier populaire, tenu vraisemblablement par un Algérien, comme il y en avait beaucoup à cette époque dans le nord et l'est parisiens. Chargé par sa mère de chercher chez Saïd son père qui avait oublié l'heure, Nan a engrammé dans sa mémoire des odeurs et des sensations tactiles ; l'ouïe est aussi marquée par les éclats de voix de son père, pris de boisson :

[...] Je me faisais pas prier pour déguerpir parce que ça puait chez Saïd. J'aimais pas traîner

²⁰ Berna, Fabrice, Mehdi Bennouna-Greene, Jean-Marie Danion. La mémoire autobiographique et le self dans la schizophrénie. Autobiographical memory and the self in schizophrenia. – In : *La Lettre du Psychiatre*, 2011, vol. VII, n° 2, mars-avril, p. 44.

²¹ Aourousseau, Nan. *Quartier Charogne*. Paris, Stock, 2012, chapitre 1, p. 9.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, chapitre 1, p. 13.

²⁴ *Ibidem*, chapitre 2.

là, les pieds nus dans les mégots, avec l'odeur du Ricard que Saïd servait à la louche sur le comptoir humide, mêlée à la bouffée de moisi qui remontait quand il ouvrait la trappe de la cave pour chercher une bouteille.²⁵

Mal entouré, le père fait de la prison et finit par abandonner sa famille. Toutes les étapes de cette déchéance sont mémorisées par Nan Aourousseau et rapportées chronologiquement.

Dans la vie de Jean Rouaud, la *Lifetime Period* la plus marquante, celle qui a été vécue comme un cataclysme familial, est la mort du père âgé de 41 ans, le lendemain de Noël 1963, alors que l'auteur vient d'avoir onze ans. Cet événement précis sera l'alpha de son écriture. Or nous avons vu que le premier cycle romanesque de Jean Rouaud n'est pas autobiographique *stricto sensu*, bien que la mort du père y apparaisse en filigrane, dans les passages consacrés à ce personnage central auquel est spécifiquement dévolu le roman *Des hommes illustres*²⁶, mais également *L'invention de l'auteur*.²⁷ L'expérience de la mort du père, incluse dans une *Lifetime period* nette, est un *specific event* si puissant qu'elle se manifeste également dans le « Cycle de la liberté de l'écrivain » censé, selon le romancier, rompre avec les histoires de famille. Comme je l'ai montré dans mon ouvrage de 2011²⁸, *L'imitation du bonheur* (2006)²⁹ et *La femme promise* (2009)³⁰ présentent des homologues frappantes entre les personnages et les *specific events* de la vie de Jean Rouaud. Nombreux sont les exemples qui rassemblent les personnages dans une nébuleuse au sein de laquelle évolue l'auteur-narrateur. En faisant vivre à ceux-ci des expériences que lui-même a vécues, en les plaçant dans des circonstances similaires à celles décrites dans son premier cycle romanesque, l'auteur révèle, probablement malgré lui, les événements spécifiques qui ont forgé son *self*. *La fiancée juive*³¹, pourtant publié antérieurement à *La vie poétique*, valide déjà ce processus. La seule quatrième de couverture pourrait constituer un pacte autobiographique, puisqu'on y lit :

Ce serait une sorte de carte de visite en neuf volets. Elle dirait je suis celui-là qui sanglote en regardant la mort d'un Mozart de téléfilm, ne comprenant que plus tard que cette mort en cachait une autre. Je suis celui-là qui, lisant *Mère Courage* de Brecht, retrouve sa mère sous les traits d'Anna Fierling poussant son petit commerce dans sa charrette. Je suis cet ex-vendeur de journaux qui évoque ses généreuses devancières, les sœurs Calvaire et leur maison de la presse d'un autre âge. Celui-là qui, cherchant à devenir écrivain, se tourne vers son enfance [...]. Me voilà, c'est moi.

J.R.

²⁵ *Ibidem*, chapitre 1, p. 11.

²⁶ Rouaud, Jean. *Des hommes illustres*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.

²⁷ Rouaud, Jean. *L'invention de l'auteur*. Paris, Gallimard, 2004.

²⁸ Freyermuth, Sylvie. *Jean Rouaud et l'écriture « les yeux clos »*. De la mémoire engagée à la mémoire incarnée. Paris, L'Harmattan, Coll. « Critiques littéraires », Deuxième partie, chapitre 4 « Les avatars de l'auteur », 2011, pp. 207-232.

²⁹ Rouaud, Jean. *L'imitation du bonheur*. Paris, Gallimard, 2006.

³⁰ Rouaud, Jean. *La femme promise*. Paris, Gallimard, 2009.

³¹ Rouaud, Jean. *La Fiancée juive*. Paris, Gallimard, 2008, quatrième de couverture.

Bien que l'écriture autobiographique ne soit pas initialement reconnue dans les formes de Lejeune, les romans qui se succèdent sur un empan temporel de 19 ans contiennent sans exception des leitmotifs correspondant aux événements qui ont forgé le *self* de Jean Rouaud.

III.3. Le poète et la constitution de sa mémoire autobiographique : l'écriture de Simon-Gabriel Bonnot

Je me propose à présent de jauger la puissance du modèle de Conway à l'aune de la poésie qui, de prime abord, n'est pas le mode d'expression privilégié d'une autobiographie. Sans vouloir soumettre la poésie de Simon-Gabriel Bonnot au prisme de la théorie de Lejeune, je voudrais cependant évoquer la présence du poète dans son écriture. On constate en effet l'emploi du pronom « je », relayé parfois par le pronom indéfini « on » dont le référent est sans conteste le poète, ou bien intégré au pronom « nous ». En voici quelques exemples choisis dans la première œuvre, *Courir dans la chair des murs* (2016), et dans la dernière publiée, en 2022 :

« La mort, à bien y penser »

Je me suis trouvé un jour
au bord de *ma* vie
comme un alpiniste
surpris soudainement
par la hauteur vertigineuse
qui le sépare de la mort

Qu'est-ce qui fait ce monde
où l'*on* marche
ce monde où l'*on* s'écrase ?
[...]³²

[...]
Ah, pauvre douceur,
vigne mortelle qui pousse dans *nos* ventres !
Qui sommes-*nous* au long des jours,
quand *nous* croyons voir jaillir des lumières de *nos* mains ?
[...]³³

³² Bonnot, Simon-Gabriel. *Les faces chaulées*. Paris, L'Harmattan, coll. « Poètes des cinq continents », 2022, p. 11.

³³ *Ibidem*, p. 70.

Les critères restrictifs de Lejeune ne permettent pas d'aller plus avant dans l'hypothèse autobiographique. Il nous est cependant parfaitement possible d'analyser, dans l'œuvre de S.-G. Bonnot, la manière dont le *self* du poète s'est constitué à travers l'expérience singulière qu'il a du monde, dans un mouvement perpétuel d'interactions car la perception de ce poète est conditionnée par le surfonctionnement³⁴ dont l'ont doté les troubles du spectre autistique qui l'affectent.³⁵

Tout d'abord, son hypersensibilité le rend très proche des éléments qui composent son environnement, et spécifiquement la nature. Dans un entretien donné à Philippe Tancelin³⁶, S.-G. Bonnot déclarait : « Au départ, cette idée de corps du monde, je la voyais comme la nature ».³⁷ Effectivement, celle-ci est non seulement centrale dans son œuvre, mais elle est vivante comme un être animé de pensées, de désirs et de souffrances. En voici un exemple parmi maints autres :

*J'ai la nostalgie de cette mer
aux houles calmes
aux douleurs régulières
aux ténèbres pensives
S'y rassemblaient
les ailes du voyage
Les rames de l'exil
y clapotaient doucement
Le soleil rouge était sourd
aux cris de détresse de la nuit
pendue par les cheveux
à l'horizon solide
comme un crochet³⁸*

Le poète qui se manifeste par un seul « je » est cependant présent tout au long du poème. Absorbé par la mer à travers un sentiment de nostalgie qui rappelle à sa mémoire jusqu'aux douleurs et aux ténèbres, il s'assimile, par association de métaphores, à tout ce que suggère la mer, y compris la couleur rouge, symbole, pour Simon-Gabriel Bonnot, du sang sacrificiel du poète, qui précède la torture de la nuit face à la cruauté imperturbable du soleil. Le poème s'achève sur une scène de supplice. Cette relation osmotique avec la nature est une expression de la vie douloureuse du poète qui expliquait à Philippe Tancelin : « Le poème [...] est un précipité, quelque chose qui reste du fait d'avoir écrit, toujours mis

³⁴ Voir Marchand, Amélie. *Développement et surfonctionnement perceptif d'un adulte porteur d'autisme de haut niveau*. Thèse de Doctorat en Psychologie soutenue à l'Université Laval, Québec, Canada, 2016, p. 22.

³⁵ Sur cette question, voir Freyermuth, Sylvie. *La furor poetica*, une manifestation des troubles du spectre autistique ? Le cas de l'écriture poétique de Simon-Gabriel Bonnot. *Paradigmes*, 2023, vol. 6, n°1, pp. 11-26.

³⁶ Enregistrement de l'entretien de Philippe Tancelin avec Simon-Gabriel Bonnot, « De l'inscription de l'écriture poétique dans le corps du monde », séminaire du collectif poétique « Effraction ». Paris, 21 octobre 2022.

³⁷ *Ibidem*, 17'03''.

³⁸ Communiqué par l'auteur.

en rapport avec le fait d'avoir vécu ».³⁹ Et il ajoute : « Le poète détient un chaînon manquant du sensible ».⁴⁰ En d'autres termes, la représentation poétique que livre S.-G. Bonnot de la nature donne une indication sur l'une des propriétés de son self. C'est encore plus convaincant lorsqu'on aborde les 38 pièces qu'il a consacrées à l'angoisse dans *La nuit abolie* (2020). On décèle dans la récurrence de certains thèmes une propriété du me-self du poète, à savoir la manière dont l'individu se perçoit dans la durée en tant qu'individu défini par des traits permanents. Dans cette section, le poète dévoile ce qui, selon lui, constitue partiellement son identité : l'angoisse et la mort qui ont totalement pris possession de son être. En voici deux pièces :

31.

il n'y a plus assez de place dans ma douleur
pour accueillir un soleil encore
trop de clartés violentes y sont serrées
trop de pierres de dénuement
trop de noms d'arbres et de chansons
je cherche partout les mots
qui me sauveraient de l'oubli
les dessins de la maladie sur mon cœur
sont comme des visages larmoyants
comme des épaisseurs scintillantes
où l'on verrait saillir la première nuit⁴¹

38.

la douleur qui me sillonne comme un marin sillonne une mer déserte
entends-là dans sa nudité de voiles tourmentées⁴²

Le *me-self* porte l'empreinte de l'angoisse provoquée par la maladie, qui apparaît deux fois en 21 vers. Les émotions sont exacerbées, comme l'indique le lexique, notamment les adjectifs fortement axiologisés. La pièce 31 illustre parfaitement le surfonctionnement perceptif à travers l'anaphore ternaire de l'adverbe « trop ». La section « angoisse » se clôt sur l'omniprésence de la douleur, maîtresse du corps du poète, mais également de son esprit et de ses émotions. Le modèle de Conway permet ainsi d'analyser les traits qui définissent avec pertinence le *self* du poète, au fondement de sa vie.

³⁹ Enregistrement de l'entretien de Philippe Tancelin avec Simon-Gabriel Bonnot. De l'inscription de l'écriture poétique dans le corps du monde, séminaire du collectif poétique « Effraction ». Paris, 21 octobre 2022, 21' 02''.

⁴⁰ *Ibidem*, 16'31.

⁴¹ Bonnot, Simon-Gabriel. *La nuit abolie*. Paris, L'Harmattan, coll. « Poètes des cinq continents », 2020, pp. 58-59.

⁴² *Ibidem*, 2020, p. 62.

Pour conclure

Dans le cas des récits autobiographiques dont l'identification ne pose pas de problème, comme celui de Nan Aourousseau, l'approche cognitive n'obère pas la définition de Lejeune. En revanche, concernant les œuvres de Jean Rouaud et de Simon-Gabriel Bonnot, le pacte autobiographique est implicite, voire inexistant, alors que l'écriture révèle des constantes. A ce moment, le modèle de Conway est d'un grand secours, parce qu'il écarte les critères purement littéraires que le texte devrait valider pour se servir de celui-ci comme trace de la sédimentation des *Lifetime periods* qui subsument les *specific events*. Ce sont ces événements vécus à des moments définis qui sont engrammés dans la mémoire autobiographique des trois auteurs et qui ont constitué leur *self*. Dans le cas Simon-Gabriel Bonnot plus que dans celui des deux romanciers, l'écriture poétique et la personnalité du poète ne font qu'un, alors que chez Nan Aourousseau et Jean Rouaud, le « je » écrivain est distant de l'écriture.

Bibliographie

Aourousseau, Nan. *Quartier Charogne*. Paris, Stock, 2012.

Aourousseau, Nan. *La Ballade du mauvais garçon*. Paris, Stock, 2014.

Berna, Fabrice, Mehdi Bennouna-Greene, Jean-Marie Danion. La mémoire autobiographique et le self dans la schizophrénie. Autobiographical memory and the self in schizophrenia. – In : *La Lettre du Psychiatre*, 2011, vol. VII, n° 2, mars-avril.

Bonnot, Simon-Gabriel. *Courir dans la chair des murs*, section « Été ». Paris, L'Harmattan, Coll. « Poètes des cinq continents », 2016.

Bonnot, Simon-Gabriel. *La clémence du sable*. Paris, L'Harmattan, Coll. « Poètes des cinq continents », 2017.

Bonnot, Simon-Gabriel. *La nuit abolie*. Paris, L'Harmattan, coll. « Poètes des cinq continents », 2020.

Bonnot, Simon-Gabriel. *Les faces chaulées*. Paris, L'Harmattan, coll. « Poètes des cinq continents », 2022.

Choi, Hang-sub. Interprétation théorique de l'exhibitionnisme sur Facebook : Lipovetsky, Goffman, Beck et Maffesoli. – In : *Sociétés*, vol. 121, n° 3, 2013, p. 107-116. <<https://www.cairn.info/revue-societes-2013-3-page-107.htm>>, § 31 (17.08.2023).

Colonna, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch, Paris, Tristram, 2004.

Colonna, Vincent. *L'autofiction : Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Paris, EHESS, 1989 (sous la direction de Gérard Genette).

Conway, Martin A. Episodic memories. – In : *Neuropsychologia*, 2009, February 11, n° 47, pp. 2305-2313.

Conway, Martin A. et Catherine Loveday. Accessing Autobiographical Memories.– In : *The Act of Remembering, Toward an Understanding of How We Recall the Past*, John H. Mace (ed.), Oxford, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 56-70.

Conway, Martin A. et Christopher W. Pleydell-Pearce. The Construction of Autobiographical Memories in the

Self-Memory System. – In : *Psychological Review*, 2000, vol. 107, n° 2, pp. 261-288.

Conway, Martin A. Memory and the self. – In : *Journal of Memory and Language*, 2005, 53(4), pp. 594- 628.

Dobrovsky, Serge. *Fils*. Paris, Galilée, 1977.

Enregistrement de l'entretien de Philippe Tancelin avec Simon-Gabriel Bonnot, « De l'inscription de l'écriture poétique dans le corps du monde », séminaire du collectif poétique « Effraction ». Paris, 21 octobre 2022.

Freyermuth, Sylvie. *Jean Rouaud et l'écriture « les yeux clos »*. *De la mémoire engagée à la mémoire incarnée*. Paris, L'Harmattan. 2011.

Freyermuth, Sylvie. *La furor poetica*, une manifestation des troubles du spectre autistique ? Le cas de l'écriture poétique de Simon-Gabriel Bonnot. – In : *Paradigmes*, 2023, vol. 6, n°1, pp. 11-26.

Goffman, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Éditions de Minuit, Paris, 1973.

Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975 [nouv. éd. 1996], coll. « Points », p. 14.

Marchand, Amélie. *Développement et surfonctionnement perceptif d'un adulte porteur d'autisme de haut niveau*. Thèse de Doctorat en Psychologie soutenue à l'Université Laval, Québec, Canada, 2016.

Mistreanu, Diana. *Andreï Makine et la cognition humaine. Pour une « transbiographie »*. Paris, Hermann, 2021.

Rathé, Alain. Vincent Colonna. – In : *Québec français*, « Le récit de vie », été 2005, n°138, pp. 43-45.

Robbe-Grillet, Alain. *Le Miroir qui revient*. Paris, Minuit, 1984.

Rouaud, Jean. *Des hommes illustres*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.

Rouaud, Jean. *L'invention de l'auteur*. Paris, Gallimard, 2004.

Rouaud, Jean. *L'imitation du bonheur*. Paris, Gallimard, 2006.

Rouaud, Jean. *La Fiancée juive*. Paris, Gallimard, 2008.

Rouaud, Jean. *La femme promise*. Paris, Gallimard, 2009.

Rouaud, Jean. *Un peu la guerre*. Paris, Grasset, 2014.

Rouaud, Jean. *Kiosque*. Paris, Grasset, 2019.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.84-95>

Emanuela TCHITCHOVA¹

Dialogues entre les espaces littéraires : de la notion d'« autofiction » chez Vladimir Zarev et Zachary Karabashliev

Résumé

Le présent article part d'un constat : celui de la lente introduction de la notion d'« autofiction » dans la critique littéraire bulgare. Notre intérêt à cette notion a été suscité, d'abord, par sa prolifération dans la critique d'expression francophone et anglophone dès la fin du XX^e siècle, et ensuite par l'existence d'œuvres pouvant être qualifiées de telles dans l'espace littéraire bulgare contemporain.

Le terme, apparu aux années 1970, fait preuve d'une grande vitalité et est appliqué également à des œuvres antérieures à cette époque. De manière semblable, nous posons que même si ce terme n'est qu'à ses débuts dans la critique bulgare contemporaine (deuxième moitié des années 2010 et début des années 2020, surtout à propos d'œuvres d'auteurs bulgares parues à l'étranger et ensuite traduites en bulgare), il est applicable à des œuvres bulgares antérieures. Aux fins de la présente étude, nous retenons deux titres : *Ruine (Pazpyxa)* de Vladimir Zarev, paru en 2004, et *18% gris*, de Zachary Karabashliev, paru en 2008.

Mots-clés : autofiction ; littérature bulgare contemporaine

Abstract

Dialogues between Literary Spaces: About the Notion of *Autofiction* in the works of Vladimir Zarev and Zachary Karabashliev

The article focuses on the slow entry of the term *autofiction* in Bulgarian literary critique. Our interest in this notion has been elicited initially by its large presence in French- and English-speaking critique from the end of the 20th century, and also by the fact that there are contemporary Bulgarian works that can be labelled as *autofiction*.

Having appeared in the 1970s, the term demonstrates great vitality and has also been applied to works from previous periods. Similarly, even if it is just emerging in contemporary Bulgarian critique (the second half of 2010s and the early 2020s, mostly concerning works of Bulgarian authors published abroad and later translated into Bulgarian), it is applicable to earlier Bulgarian works. For the aims of the present study, we have analysed two novels: Vladimir Zarev's *Ruin (Pazpyxa)* (2004) and Zachary Karabashliev's *18% Grey* (2008).

Keywords: autofiction; contemporary Bulgarian literature

¹ **Emanuela TCHITCHOVA** is a PhD-level researcher in the field of comparative literature with a thesis on *The Personal Narrative in French*. Her interests span the fields of computational and applied linguistics, as well as foreign language teaching. She is currently teaching at the 'Applied Foreign Languages for Administration and Management' Bachelor's Programme and 'Technologies for Translation and Interpreting' Master's Programme at New Bulgarian University, part of the Computational and Applied Linguistics Research Centre's activities.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0114-3698>

À la différence des espaces littéraires anglophone et francophone, la notion d'« autofiction »² ne fait son entrée dans l'espace littéraire bulgare que récemment³. Pourtant, des œuvres à caractère autofictionnel existent en Bulgarie ; la parution des premières d'entre elles se situe au début de la période de la transition suivant le régime totalitaire⁴. Des multiples définitions de l'autofiction, nous retenons son caractère de pratique littéraire plutôt que de genre bien délimité.

La critique littéraire française reprend le terme forgé par Doubrovsky ; elle est pourtant déjà sensible à la problématique des trois instances du récit, à celle de la focalisation, remises en cause non seulement par des théoriciens du roman⁵ mais aussi par des praticiens ayant commencé à saper les fondements du roman classique dès les années 1950 (ce qui aboutit en 1966 à *Pour un nouveau roman* d'Alain Robbe-Grillet). Tout comme le nouveau roman représente un renversement des *attendus* du roman classique, l'autofiction commence à se frayer un chemin, d'abord modestement aux années 1980 et ensuite de plus en plus ouvertement, à partir des années 1990 et 2000⁶. La critique littéraire lui emboîte le pas :

La fabulation de soi, ou l'autofiction, quelque nom qu'on lui donne [...], n'est pas un simple phénomène sociologique, pas plus une mode, pas davantage une recette ingénieuse inventée par un universitaire. Prise au sérieux, dotée d'une extension et d'une compréhension conséquentes, reformulée dans ses principes et ses moyens, cette mythomanie littéraire devient un instrument de lecture prodigieux.⁷

Des auteurs d'expression anglophone, dont Paul Auster⁸, pratiquent eux aussi une déréalisation de la narration romanesque, touchent à ses limites sans vraiment la terminer et font un rapprochement curieux avec la personne de l'auteur qui peut être qualifié d'autofictionnel.

Tous ces développements entrent brusquement dans l'espace littéraire bulgare après la fin du régime totalitaire en 1989. Ainsi, sans transition aucune ou distance de temps, ils coïncident avec les

² « Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. » Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris, Galilée, 1977 ; Gallimard [Folio], 2001, p. 10.

³ Voir la bibliographie extensive donnée plus loin dans le texte.

⁴ Cf. Златанов, Златомир. „Японецът и потокът“. София, ИК „Христо Ботев“ [Zlatanov, Zlatomir. « Yaponetzat i potokat ». Sofia, « Hristo Botev »], 1993 ; <https://liternet.bg/publish7/zzlatanov/iaponecyt/index.html> (27/04/2025).

⁵ Par ex. cf. Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1953 ; « Introduction à l'analyse structurale des récits ». In : *Communications*, 1966, n° 8, pp. 1-27. Paris, Seuil. Genette, Gérard. « Discours du récit ». In : *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 ; *Fiction et diction*. Paris, Seuil, 1979.

⁶ Grell, Isabelle. *L'autofiction*. Paris, Armand Colin, 2014.

⁷ Colonna, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris, Tristram, 2004, p. 13. Des théoriciens de l'autofiction, parmi d'autres, sont Jacques Lecarme, Philippe Lejeune, Philippe Gasparini.

⁸ Auster, Paul. *City of Glass*. Los Angeles/New York/London, Sun & Moon Press/Viking/Faber and Faber, 1985.

idées de la dernière décennie du XX^e siècle de la « fin de l'histoire », le retournement post-moderne de nombreuses pratiques culturelles établies, possédant leur propre signification bien assise. En Bulgarie, celles-ci étaient vues jusque-là sous le prisme du progrès et de la modernité ; leur mise en doute met le conscient collectif à l'épreuve : il ne retrouve plus de repères pour dire ce qu'il vient de vivre. Pourtant, parmi les troubles politiques, économiques et sociaux, les tentatives de faire sens du vécu récent et du vécu présent ne manquent pas : en histoire, en journalisme, en littérature les écrits à tendance historicisante prolifèrent (comme dans nombre d'autres pays post-totalitaires). Ainsi, la pratique autofictionnelle, à ses débuts, se dispute l'espace littéraire avec nombre de « souvenirs, journaux intimes, mémoires »⁹ de différentes personnalités, cherchant non pas le flou générique, mais la vérité référentielle. L'hybridation en littérature n'est que nouvellement acquise et il est difficile encore de s'en réclamer.

La critique littéraire bulgare connaît le roman autobiographique, l'autobiographie romancée, mais n'en parle que sous les auspices du roman. En effet, la doctrine prônée à l'époque (1948-1958)¹⁰ était le réalisme socialiste : il fallait non seulement pratiquer une représentation qui épouse de près la réalité sociale, mais également asseoir la norme morale, faire de l'œuvre d'art un instrument soutenant l'idéologie. De plus, la critique littéraire doit guider la littérature quant à ses thèmes ; assurer un front commun en matière de culture contre l'impérialisme ; lutter contre le formalisme en littérature¹¹. Selon Todor Pavlov, l'auteur doit non seulement lire des livres de sociologie et étudier la réalité, mais également participer directement au changement de cette réalité¹². Pantelei Zarev affirme que la tâche principale de la littérature est de donner une image artistique pleine du nouvel homme¹³.

A la lumière de ces préceptes, deux types de récits personnels se distinguent. D'abord, les autobiographies, destinés surtout à l'éloge de la personnalité du jeune communiste. Ce sont des textes fortement argumentatifs ; l'invraisemblance n'était là que pour confirmer la vertu exceptionnelle du protagoniste. Ensuite, les journaux intimes : découverts après les changements de 1989, ils font preuve également d'une forte référentialité, mais cette fois-ci les événements apparaissent en dehors du carcan

⁹ Enumération présente dans nombre de titres et sous-titres d'ouvrages (cf. ci-dessous), démontrant le flou générique.

¹⁰ Дойнов, Пламен. „Тоталитарна революция и социалистически реализъм: 1948“. *Литературен вестник* [Doynov, Plamen. « Totalitarna revoliutsia i sotzialisticheski realizam: 1948 ». *Literaturen vestnik*], <https://news.nbu.bg/download/in-the-media/2022/01-2022/20-01-2022/20.pdf>, 19-25/01/2022 (23/02/2025).

¹¹ Tsvetan Minkov, cité in Дойнов, Пламен. „Тоталитарна революция и социалистически реализъм: 1948“. *Литературен вестник* [Doynov, Plamen. « Totalitarna revoliutsia i sotzialisticheski realizam: 1948 ». *Literaturen vestnik*], <https://news.nbu.bg/download/in-the-media/2022/01-2022/20-01-2022/20.pdf>, 19-25/01/2022 (23/02/2025).

¹² *Ibid.*

¹³ Янев, Владимир. „Минало (не)забравимо. Ново въведение в социалистическия реализъм“. *ЛитерНет* [Yanev, Vladimir. « Minalo (ne)zabravimo. Novo vavedenie v sotzialisticheskiya realizam ». *LiterNet*], https://litenet.bg/publish13/v_ianev/minalo.htm, 07/10/2004 (23/02/2025).

de la doctrine. Pourtant, la recherche des auteurs penche toujours du côté du véridique, et non du fictionnel.

L'ouverture, après 1989, des archives de la Sécurité d'État porte le coup de grâce à ces récits de façade. Une société cousue de tabous, de soupçons et de trahisons apparaît, des vies impossibles à raconter. Le riche argumentaire dressé par les anciens agents ne réussit pas à effacer le sentiment d'un mal collectif qui a frappé la société. Les coupables ne peuvent plus être retrouvés, ce qui jette le voile du doute sur toute narration cohérente sur la période. La pratique autofictionnelle est née : *Un roman naturel* de Gheorghi¹⁴ Gospodinov narre l'absurde de cette période.

Cependant, ce n'est que récemment que la notion d'autofiction commence à faire son apparition : à la faveur surtout de certains colloques universitaires et académiques¹⁵ ; à propos du *Monstre* de Doubrovsky¹⁶. Une thèse de doctorat en 2018¹⁷ utilise le terme à propos de l'écrivaine d'origine bulgare Roumiana Zacharieva, publiée en Allemagne. Les mentions les plus répandues de la notion sont pourtant à propos d'œuvres de traduction qui ont déjà été qualifiées d'autofictions dans

¹⁴ C'est la translittération française choisie pour le nom bulgare à la première publication, par les soins de la traductrice, Marie Vrinat-Nikolov. Depuis, les maisons d'édition et la traductrice elle-même utilisent également les prénoms Gueorgui et Guéorgui. Toutes les orthographes conduisent à la même personne.

¹⁵ „Белетристиката в архивите: подборът на факти и документи в научното изследване [Beletristikata v arhivite : podborat na fakti i dokumenti v nauchnoto izsledvane] (« Les belles-lettres dans les archives: le choix de faits et de documents dans la recherche scientifique »), 23/03/2023, https://ilit.bas.bg/sites/default/files/2023-03/programa_2052.pdf (30/09/2024); Василев, Василен. „Воля за знание“. *Култура* [Vasilev, Vasilen. « Volya za znanie ». – *Kultura*], 28/06/2023, <https://kultura.bg/web/воля-за-знание/>, (30/09/2024), « La volonté de savoir », article dédié au colloque estudiantin interdisciplinaire « Idée et illusion », juin 2023 ; Научна конференция „Паралитературни жанрове и литературност“ [« Nauchna konferenciya « Paraliteraturni janrove i literaturnost »], 12-13/11/2023, <https://ilit.bas.bg/bg/2092-2023-11-12>, 30/09/2024 (colloque « Genres paralittéraires et littérature », co-organisé par le Département de théorie littéraire de l'Université de Sofia et la section « Théorie de la littérature » de l'Académie bulgare des sciences).

¹⁶ Дубровски, Серж. „Чудовището“ [Dubrovski, Serj. « Chudovishteto »]. София, Парадокс, 2014, dans la traduction de Vladimir Sungarski et Toma Gheorghiev. Dans la présentation du livre sur la page de la maison d'édition, Doubrovsky est mentionné trois fois en tant que « père de l'autofiction » (<https://paradox.bg/magazin/pechatni/chudovishteto-serj-dubrovski/>) (30/09/2024).

¹⁷ Павлова, Биляна. „Култури на паметта. Литературното инсцениране на спомени в романите на Сибиле Левичаров и Румяна Захариева“. Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“ [Pavlova, Bilyana. « Kulturi na pametta. Literaturnoto inszenirane na spomeni v romanite na Sibile Levicharov i Romyana Zaharieva »], 2018, https://www.shu.bg/wp-content/uploads/file-manager-advanced/users/razvitie/as/2018/phd-B.Pavlova/Avtoreferat_B_Pavlova.pdf, (30/09/2024) (« Cultures de la mémoire. Mise en scène littéraire des souvenirs dans les romans de Sibile Levicharov et Romyana Zacharieva »).

leur premier espace de parution¹⁸. En 2020, une revue de création littéraire, *Tekstil*, affiche déjà le terme d'autofiction dans son sous-titre : « Le grand “je” : autofiction, journaux intimes, selfies »¹⁹.

Pendant cette même période, l'appellation d'autofiction est attribuée à certaines œuvres dans des espaces littéraires en dehors de la Bulgarie²⁰, dont la plus récente est *Le pays du passé* (littéralement « l'abri du temps ») de Gheorgui Gospodinov, ayant reçu le prix Booker de l'année 2023. Nous avons pourtant le refus d'attribuer la définition d'« autofiction » à un de ses livres moins récents (*Physique de la mélancolie*, 2015²¹).

Comme la critique bulgare ne redoute pas l'utilisation du terme d'« autofiction » lorsqu'il a déjà été utilisé à propos d'un livre dans son édition originale, la critique d'expression anglophone et francophone ne redoute pas de qualifier certains romans publiés en langue bulgare d'autofictions²². Cependant, ce qui manque dans cette danse autour de l'objet et de sa désignation, par d'autres, c'est l'attribution par la critique littéraire bulgare du terme d'autofiction à des œuvres créées en Bulgarie.

Nous ne laissons pas de côté les ouvrages de critique littéraire qui traitent du mémoriel et qui mentionnent les limites entre récit fictionnel et référentiel, mais sans les argumenter davantage (laissant donc du côté du fictionnel tout ce qui n'est pas clairement ancré dans la référence et l'intention historique et autobiographique)²³. En effet, dans sa vaste étude de survol des notions d'autobiographie

¹⁸ Петкова, Юлия. „Да се научиш да обитаваш необитаемия си „аз““. – Лира.бг [Petkova, Yulia. « Da se nauchish da obitavash neobitaemiya si « az » ». – Lira.bg], <https://lira.bg/archives/172868>, 03/06/2023, (30/09/2024) (revue de la traduction bulgare de *Yoga* d'Emmanuel Carrère); Вегенер, Юлиана. „Зад червената врата. Роман лабиринт“. София, Хеликон, [Vegener, Yuliana. « Zad chervenata vrata. Roman labirint ». Sofia, Helikon,] 2021 (<https://m.helikon.bg/229658-Зад-червената-врата.-Роман-лабиринт.html>, revue de *Derrière la porte rouge. Roman-labyrinthe* de Yuliana Vegener, journaliste ayant travaillé en Allemagne et vivant en France, (30/09/2024)); Ерно, Ани. „Писане и справедливост“. Култура [Erno, Ani. « Pisane i spravedlivost ». – Kultura], n° 9 (2992), 11/2022 (entrevue d'Annie Ernaux sur ses autofictions, <https://kultura.bg/article/1227-pisane-i-spravedlivost> (30/09/2024)); Макариус, Милена. „Досието Жана“. София, Колибри [Makarius, Milena. « Dosieto Jana ». Sofia, Kolibri], 2022 (revue du *Dossier Jeanna* de Milena Makarius, <https://www.colibri.bg/knigi/2153/milena-makarius-dosieto-zhana>, (30/09/2024)); Миланов, Момчил. „Лято в Бурландия“. София, Аквариус [Milanov, Momchil. « Lyato v Burlandiya ». Sofia, Akvarius], 2021 (roman qui n'a pas été qualifié ouvertement d'autofiction, mais dont la revue sur la page de la maison d'édition fait cas de son ambiguïté : <https://www.book.store.bg/p313339/liato-v-burlandia-momchil-milanov.html> (30/09/2024)).

¹⁹ „Голямото аз – автофикция, дневници, селфи“. *Текстил*, изд. на НБУ [« Golyamoto « az » – avtofiktziya, dnevnitsi, selfi ». *Tekstil*, izd. na NBU], n° 2, 2020.

²⁰ Vrinat-Nikolov, Marie. « L'acte littéraire comme empathie dans l'œuvre de Gueorgui Gospodinov : entre postmodernité et nouvelle humanité ». In : *L'acte littéraire à l'ère de la posthistoire* (Philippe Daros, Pierre Ouellet, Pierluigi Pellini, Alexandre Prstojevic), 2017. fihal-02495306f. ; Kirova, Milena. « Literature Written by Migrant Bulgarians in the First Two Decades of 21st Century ». *Чуждоезиково обучение* [Chujdoezikovo obuchenie], 50/2023, pp. 44-60.

²¹ Nancy, Jean-Luc. « Entrain bulgare ». – Libération, 15/04/2015, https://www.liberation.fr/livres/2015/04/15/entra-in-bulgare_1241907/ (30/09/2024). Dans ce billet, le caractère autofictionnel du livre, pourtant patent, est renié.

²² Касимова-Моасе, Мария. „Балканска рапсодия“. София, Колибри, [Kasimova-Moase, Maria. *Balkanska rapsodiya*. Sofia, Kolibri], 2018 (revue sur le blogue <https://iliyananedkova.wordpress.com/2022/01/20/balkan-rhapsody/> (30/09/2024)); Georgi Gospodinov. *Time Shelter*. London, Orion, 2023 (revue en ligne <https://lareviewofbooks.org/article/a-referendum-on-nostalgia-on-georgi-gospodinovs-time-shelter/> (30/09/2024)); *Natural Novel* (revue du livre en italien sur Goodreads, 2022, https://www.goodreads.com/book/show/599370.Natural_Novel).

²³ Алипиева, Антоанета. „Дневниците на българските писатели от втората половина на XX век“. София, Просвета [Alipieva, Antoaneta. « Dnevniksite na balgarskite pisateli ot vtorata polovina na XX vek ». Sofia, Prosveta], 2007 ;

et de mémoires tout au long de l'histoire littéraire bulgare depuis l'époque du Renouveau jusqu'à nos jours, Paulina Stoycheva retrace les débats théoriques liés au genre : ils ne vont pas au-delà de l'autobiographie, sur le spectre « mémoires-autobiographie-autofiction ». Les textes qui font preuve d'une plus forte fictionnalisation, laissant de côté l'unité des trois instances du récit, rentrent simplement dans la notion de « roman autobiographique » et restent du côté de la création artistique, donc de la fiction. En même temps, le débat concernant les genres des mémoires et de l'autobiographie présente de nombreux exemples de la qualification d'« indécis » de ces genres : « la définition la plus durable des mémoires est leur caractère indéfini »²⁴. « Les mémoires sont un genre « assez libre », pouvant prendre les traits du récit de voyage, du roman, de la nouvelle, de la composition historique »²⁵. Les définitions s'essayent : « épos biographique » – M. Arnaudov à propos de nombre de mémoires et/ou d'autobiographies ; le procédé de la mystification est mis de l'avant ; la novélisation ; le ton de la narration aux nuances romanticisantes²⁶. Cependant, la présence soit des trois instances attestables, soit d'événements historiques reste le gage du caractère référentiel et mémoriel de la narration. Même si déjà on peut définir un « narrateur réel » qui présuppose un « narrateur irréel » et un caractère « artistique » du texte, il est hors question de transgresser la limite entre fiction et « littérature du fait / factuelle ». Les critiques parlent volontiers de l'« autobiographie réelle » (същинска), essayant d'inclure les éléments de fiction en les traitant d'« une composition particulière de caractère artistique et documentaire »²⁷.

Les pratiques littéraires

La notion d'autofiction possède, comme nombre de notions postmodernes, la capacité de rétrophagie. Elle se crée un héritage rétrospectif, englobant des œuvres historiques qui n'ont pas été pensées comme telles lors de leur parution. Comme le signale Guy Scarpetta dans *L'impureté*²⁸, il ne s'agit plus de surmonter les avant-gardes les unes après les autres et d'imposer une nouvelle vision

Стойчева, Паулина. „Автобиографията, мемоарите и други жанрове“. София, УИ „Св. Климент Охридски“ [Stoycheva, Paulina. « Avtobiografiyata, memoarite i drugi janrove ». Sofia, UI « Sv. Kliment Ohridski »], 2018 ; Дойнов, Пламен. „Българската литература и началото на XXI век (2004-2012)“. София, Кралица Маб [Doynov, Plamen. « Balgarskata literatura i nachaloto na XXI vek (2004-2012). Sofia, Kralitza Mab], 2013; Ликова, Розалия. „Мимезис и антимимезис: в началото на новия век“. София, Жанет-45 [Likova, Rozaliya. « Mimezis i antimimezis : v nachaloto na noviya vek ». Sofia, Janet-45], 2008.

²⁴ Стойчева, Паулина. „Автобиографията, мемоарите и други жанрове“. София, УИ „Св. Климент Охридски“ [Stoycheva, Paulina. « Avtobiografiyata, memoarite i drugi janrove ». Sofia, UI « Sv. Kliment Ohridski »], 2018, p. 77.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 97.

²⁸ Scarpetta, Guy. *L'Impureté*. Paris, Grasset, 1985.

pure de la création. Dans la nouvellement retrouvée *impureté* de l'expression artistique se retrouve également l'idée d'une définition post-imposée à des œuvres qui n'étaient pas vues comme telles jusqu'alors. C'est dans cette logique que nous examinerons deux œuvres parues d'abord en Bulgarie, dont les auteurs appartiennent à des générations différentes : *Ruine* de Vladimir Zarev²⁹ et *18% gris* de Zachary Karabashliev^{30, 31}.

La définition de Philippe Lejeune³² des deux « pactes », autobiographique et romanesque, nous permet de mettre en lumière le jeu des trois instances (auteur-narrateur-personnage) nécessaire à l'identification des deux livres en tant qu'autobiographie ou roman :

L'identité de nom entre auteur, narrateur et personnage peut être établie de deux manières :

1. *Implicitement*, au niveau de la liaison auteur-narrateur, à l'occasion du *pacte autobiographique*; celui-ci peut prendre deux formes: a) l'emploi de *titres* ne laissant aucun doute sur le fait que la première personne renvoie au nom de l'auteur (*Histoire de ma vie*, *Autobiographie*, etc.); b) *section initiale* du texte où le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur, de telle manière que le lecteur n'a aucun doute sur le fait que le "je" renvoie au nom porté sur la couverture, alors même que le nom n'est pas répété dans le texte.
2. *De manière patente*, au niveau du nom que se donne le narrateur-personnage dans le récit lui-même, et qui est le même que celui de l'auteur sur la couverture.
[...] Symétriquement au pacte autobiographique, on peut poser le *pacte romanesque*, qui aurait lui-même deux aspects : *pratique patente de la non-identité* (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), *attestation de fictivité* (c'est en général le sous-titre roman qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture ; à noter que *roman*, dans la terminologie actuelle, implique pacte romanesque, alors que *récit* est, lui, indéterminé, et compatible avec un pacte autobiographique).

Ainsi, *Ruine* narre en parallèle les vies de deux personnages – à la 1^{ère} et à la 3^e personne. La narration homodiégétique nous apprend très tôt que le personnage-narrateur, Martin Sestrimski, est en train d'écrire le livre *Ruine*. La narration hétérodiégétique met en scène Boyan Tilev, camarade de Sestrimski de l'université. Les parcours des deux personnages convergent à tel point qu'à la fin du livre ils se substituent l'un à l'autre.

Martin Sestrimski peut être identifié à l'auteur par d'autres éléments aussi. C'est un écrivain connu, auteur de plusieurs livres, membre de l'ancienne Union des écrivains bulgares avant 1989. Il est rédacteur en chef de la revue *Saisons* (Сезони), trait qui le rapproche également de l'information biographique figurant sur la 4^e de couverture où le nom de Vladimir Zarev est associé à la revue « (Notre / L'homme) Contemporain » (Съвременник). Le nom de famille lui-même évoque le mot « sœur » (сестра – посестрима – Сестримски), comme s'il était le cousin de l'auteur.

²⁹ Зарев, Владимир. „Разруха“. София, Пет Плюс [Zarev, Vladimir. « Razruha ». Sofia, Pet Plus], 2004.

³⁰ Karabashliev, Zachary. *18% gris*. Paris, Intervalles, 2011 (première édition en bulgare en 2008).

³¹ La traduction de tous les passages de *Ruine* est celle de l'auteur de l'article.

³² Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975, p. 27.

L'épilogue commun des deux récits met en scène, alternativement, les deux hommes, ayant eu assez du malheur, des aléas du destin, des cas de conscience et des élans de leurs égos, décidant de partir sur un coup de tête pour Sozopol, *locus amœnus* dans les deux histoires. Ils rencontrent chacun la même jeune femme, Lora, avec qui ils font le trajet jusqu'à Sozopol ; une intimité se lie ; une fois arrivés à Sozopol, ils passent la soirée ensemble. L'épisode de Tilev se clôt par des tirs au pistolet qu'il donne après avoir atteint l'exaspération extrême de sa vie ; et il se rend compte seulement après qu'il a tiré dans la foule et qu'il a réellement blessé des gens. Sestrimski relit une dernière fois la page qu'il vient d'écrire, et qui est précisément l'histoire de Tilev, il sort et en passant par le même endroit, il entend ces mêmes tirs. Il n'y fait pourtant pas vraiment attention, étant sous l'emprise d'une épiphanie : il doit retrouver l'intimité qu'il avait avec sa femme. L'idée que tout récit se termine par la mort du narrateur hante cette fin, l'idée de Barthes de la mort de l'auteur³³ est mentionnée à quelques reprises et voilà que c'est la seule résolution qui reste : cesser d'écrire pour commencer à vivre.

Nous avons donc un jeu curieux : l'éloignement du pacte autobiographique, dans l'histoire de Sestrimski, par la différence du nom de famille (mais dans une narration homodiégétique) ; le récit de l'histoire de Tilev fait par Sestrimski, une narration hétérodiégétique. La narration autodiégétique est à déduire par des éléments référentiels à l'intérieur du roman.

Dans *18% gris*, la narration laisse plus de marge à l'association du personnage principal à l'auteur, ne serait-ce que par le récit homodiégétique. Même avant le début du récit, comme pour dissuader le lecteur de faire une association entre l'auteur et le personnage principal, la notice biographique délimite la fiction et la référentialité : nous apprenons que l'auteur vit aux Etats-Unis avec sa fille et sa femme.

Le nom et prénom de la couverture : Zachary Karabashliev, sont reconnaissables à l'intérieur du texte : Zack, au nom de famille prononcé en partie (« Karab »³⁴ ou « Kara... ba-a-a... ch... »³⁵). Le métadiscours joue aussi sur l'attribution possible : s'étant retrouvé avec un sac de marijuana sur les bras, le personnage prétexte qu'il a l'intention d'écrire un roman, pour soutirer à ses amis le contact d'un dealer³⁶.

Dans son périple à travers les Etats-Unis, Zack consigne des événements dans deux cahiers achetés exprès. Pourtant, il ne veut pas écrire de roman ou de journal intime. Vers la fin de l'histoire, pris des doutes de l'écrivain, il renonce au projet d'écrire ce qui lui arrive³⁷. Sans faire de référence

³³ Barthes, Roland. « La Mort de l'auteur », in *Manteia*, no. 5 (1968).

³⁴ *Op. cit.*, p. 34.

³⁵ *Ibid.*, p. 158.

³⁶ *Ibid.*, p. 50.

³⁷ *Ibid.*, p. 210.

explicite au livre que le lecteur tient entre les mains, il est clair que l'histoire que Zack écrirait serait celle-ci même qu'on est en train de lire. Ce qui est mis en doute, c'est l'existence même de la littérature, fardeau inutile pour l'humanité, dont on doit se débarrasser tel un sac de marijuana, le plus rapidement, avant d'y avoir pris goût.

Son épouse défunte lui avait demandé d'écrire un livre sur elle, plutôt que de la photographier³⁸. Le dialogue pendant la séance photo est inachevé ; pourtant, avec le livre que le lecteur tient entre les mains, cette promesse qui n'a jamais été faite est tenue : c'est le récit non seulement de sa vie après la mort de sa femme, mais de leur amour aussi.

Ces deux textes possèdent bien les marques d'une écriture personnelle, dont la référentialité est établie, mais qui n'en est pas l'élément le plus important. Dans *Ruine*, l'écriture du texte même est un gage suffisant du lien qui existe entre le personnage principal et l'auteur. Les parallèles entre les deux épilogues soulèvent la question si l'histoire de Boyan Tilev n'est pas une autobiographie « fabulée » de Sestrimski, selon les termes de Vincent Colonna. Zack de *18% gris* est lui aussi le héros d'une vie « fabulée », imaginée et qui se termine dans la fictionnalité et la transcendance de sa disparition dans un écran de télévision.

Ruine fait la référence à son auteur, qui reste méconnu – Zarev ou Sestrimski ? Il s'avère que l'auteur est bien l'objet de fictionnalisation, et qu'il n'est finalement que *scripteur* d'une histoire qui lui est arrivée. Ce détachement apparent est pourtant fait à l'égard d'un récit traumatique, recueillant grand nombre de micro-histoires de la transition. On ne peut faire la part du bon et du mauvais, mettre une fin définitive à l'histoire. Ce roman apparaît comme une métaphore de la vie, ne possédant souvent pas de solutions toutes faites et de résultats attendus. L'injustice subie de la période de transition pour laquelle personne n'a été préparé est un sujet dont seul le roman qui puisse rendre compte de tout cela, et la critique bulgare rattache facilement ce livre à ce genre omnivore.

Nous pouvons rapprocher *18% gris* de la même veine : c'est un roman parce que même l'association de traits à l'intérieur du livre avec la personne de l'auteur n'est là que pour brouiller les pistes et montrer davantage le caractère fictionnel de l'histoire. En effet, le traumatisme de certains événements : transition, pauvreté, exil, mort, désespoir, est mieux traduit par le rattachement à la personne de l'auteur, ou bien à l'acte d'écrire. Cela repose le lecteur à l'intérieur de l'acte créateur ; le caractère de témoignage du texte l'ancre fortement dans son espace littéraire premier et rend l'acte créateur valide, là où pendant des décennies il n'était que la réplique d'une idéologie sclérosée.

³⁸ *Ibid.*, p. 165.

La pertinence du terme d'autofiction appliqué à des œuvres bulgares est à interroger, ainsi que la possibilité d'un nouveau raisonnement quant aux formes de la narration en prose. L'action de nommer et par là de délimiter et de conceptualiser une pratique littéraire permet de la rendre visible. La lente apparition en Bulgarie de l'autofiction comme trait pertinent parle d'un refus, jusqu'à il y a quelques années, d'interpréter de l'implication de l'auteur dans l'œuvre : soit ne pas voir la personne référentielle de l'auteur dans l'œuvre, soit croire que tout personnage peut être l'avatar de ce même auteur.

En outre, on pourrait attribuer la lenteur de la reconnaissance du récit personnel dans les romans par la critique à la ligne normative prescrivant la délimitation des genres, pratiquée pendant la période totalitaire. Le récit du vécu, personnel et collectif, apparaît comme pratique, mais en sourdine d'abord, sans être nommé. De plus, la référentialité diminuerait la part de généralisation du récit. La reconnaissance du phénomène de l'autofiction entame la prise de conscience du vécu et de sa signification historique et culturelle pour des générations à venir.

Bibliographie

- Barthes, Roland. « La Mort de l'auteur ». – *Manteia*, n° 5, 1968.
- Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1953.
- Barthes, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». – *Communications*, n° 8, 1966, pp. 1-27. Paris, Seuil.
- Colonna, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris, Tristram, 2004.
- Dobrovsky, Serge. *Fils*. Paris, Galilée, 1977 ; Gallimard [Folio], 2001.
- Genette, Gérard. « Discours du récit ». In : *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris, Seuil, 1979.
- Gospodinov, Georgi. *Time Shelter*. London, Orion, 2023.
- Grell, Isabelle. *L'autofiction*. Paris, Armand Colin, 2014.
- Karabashliev, Zachary. *18% gris*. Paris, Intervalles, 2011.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.
- Nancy, Jean-Luc. « Entrain bulgare ». – *Libération*, 15/04/2015, https://www.liberation.fr/livres/2015/04/15/entrain-bulgare_1241907/ (30/09/2024).
- Scarpetta, Guy. *L'Impureté*. Paris, Grasset, 1985.

Vrinat-Nikolov, Marie. « L'acte littéraire comme empathie dans l'œuvre de Gueorgui Gospodinov : entre postmodernité et nouvelle humanité ». In : *L'acte littéraire à l'ère de la posthistoire* (Philippe Daros, Pierre Ouellet, Pierluigi Pellini, Alexandre Prstojevic), 2017. fhal-02495306f.

Kirova, Milena. « Literature Written by Migrant Bulgarians in the First Two Decades of 21st Century ». – *Чуждоезиково обучение* [Chujdoezikovo obuchenie], 50/2023, pp. 44-60.

„Белетристиката в архивите: подборът на факти и документи в научното изследване“ [« Beletristikata v arhivite : podborat na fakti i dokumenti v hauchnoto izsledvane »], colloque de l'Académie bulgare des sciences, 23/03/2023, https://ilit.bas.bg/sites/default/files/2023-03/programa_2052.pdf (30/09/2024).

„Голямото аз – автофикция, дневници, селфи“. *Текстил*, изд. на НБУ [« Golyamoto « az » – avtofiktziya, dnevnitsi, selfi ». *Tekstil*, izd. na NBU], n° 2, 2020.

„Паралитературни жанрове и литературност“ [« Paraliteraturni janrove i literaturnost »], colloque co-organisé par le Département de théorie littéraire de l'Université de Sofia et la section « Théorie de la littérature » de l'Académie bulgare des sciences, 12-13/11/2023, <https://ilit.bas.bg/bg/2092-2023-11-12>, (30/09/2024).

Алипиева, Антоанета. „Дневниците на българските писатели от втората половина на XX век“. София, Просвета [Alipieva, Antoaneta. « Dnevniksite na balgarskite pisateli ot vtorata polovina na XX vek ». Sofia, Prosveta], 2007.

Василев, Василен. „Воля за знание“. *Култура* [Vasilev, V. « Volya za znanie ». *Kultura*], 28.06.2023, <https://kultura.bg/web/воля-за-знание/> (30/09/2024).

Вегенер, Юлиана. „Зад червената врата. Роман лабиринт. София, Хеликон, [Vegener, Yuliana. « Zad chervenata vrata. Roman labirint ». Sofia, Helikon,] 2021, <https://m.helikon.bg/229658-Зад-червената-врата.-Роман-лабиринт.html> (30/09/2024).

Дойнов, Пламен. „Българската литература и началото на XXI век (2004-2012)“. София, Кралица Маб [Doynov, Plamen. « Balgarskata literatura i nachaloto na XXI vek (2004-2012) ». Sofia, Kralitza Mab], 2013.

Дойнов, Пламен. „Тоталитарна революция и социалистически реализъм: 1948“. *Литературен вестник* [Doynov, Plamen. « Totalitarna revoliutsia i sotzialisticheski realizam: 1948 ». *Literaturen vestnik*], <https://news.nbu.bg/download/in-the-media/2022/01-2022/20-01-2022/20.pdf>, 19-25/01/2022 (23/02/2025).

Дубровски, Серж. „Чудовището“. София, Парадокс [Dubrovski, Serj. « Chudovishteto ». Sofia, Paradoks], 2014.

Ерно, Ани. „Писане и справедливост“. *Култура* [Erno, Ani. « Pisane i spravedlivost ». *Kultura*], n° 9 (2992), 11/2022.

Зарев, Владимир. „Разруха“. София, Пет Плюс [Zarev, Vladimir. « Razruha ». Sofia, Pet Plus], 2007.

Златанов, Златомир. „Японецът и потокът“. София, ИК „Христо Ботев“ [Zlatanov, Zlatomir. « Yaponetzat i potokat ». Sofia, « Hristo Botev »], 1993 ; <https://liternet.bg/publish7/zzlatanov/iaponecyt/index.html> (27/04/2025).

Касимова-Моасе, Мария. „Балканска рапсодия“. София, Колибри [Kasimova-Moase, Maria. *Balkanska rapsodiya*. Sofia, Kolibri], 2018.

Ликова, Розалия. „Мимезис и антимимезис: в началото на новия век“. София, Жанет-45 [Likova, Rozaliya. « Mimezis i antimimezis : v nachaloto na noviya vek ». Sofia, Janet-45], 2008.

Макариус, Милена. „Досието Жана“. София, Колибри [Makarius, Milena. « Dosieto Jana ». Sofia, Kolibri], 2022, <https://www.colibri.bg/knigi/2153/milena-makarius-dosieto-zhana> (30/09/2024).

Миланов, Момчил. „Лято в Бурландия“. София, Аквариус [Milanov, Momchil. « Lyato v Burlandiya ». Sofia, Akvarius], 2021, <https://www.book.store.bg/p313339/liato-v-burlandia-momchil-milanov.html>, (30/09/2024).

Павлова, Биляна. „Култури на паметта. Литературното инсцениране на спомени в романите на Сибиле Левичаров и Румяна Захариева“. Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“ [Pavlova, Bilyana. « Kulturi na pametta. Literaturnoto instzenirane na spomeni v romanite na Sibile Levicharov i Romyana Zaharieva ». Shumenski universitet « Episkop Konstantin Preslavski »], 2018, https://www.shu.bg/wp-content/uploads/file-manager-advanced/users/razvitie/as/2018/phd-B.Pavlova/Avtoreferat_B_Pavlova.pdf (30/09/2024).

Петкова, Юлия. „Да се научиш да обитаваш необитаемия си „аз““. [Petkova, Yulia. « Da se nauchish da obitavash neobitaemiya si « az » »]. Лира.бг, <https://lira.bg/archives/172868>, 03/06/2023 (30/09/2024).

Стойчева, Паулина. „Автобиографията, мемоарите и други жанрове“. София, УИ „Св. Климент Охридски“ [Stoycheva, Paulina. « Avtobiografiyata, memoarite i drugi janrove ». Sofia, UI « Sv. Kliment Ohridski »], 2018.

Янев, Владимир. „Минало (не)забравимо. Ново въведение в социалистическия реализъм“. *ЛумерНет* [Yanev, Vladimir. « Minalo (ne)zabravimo. Novo vavedenie v sotsialisticheskiya realizam ». *LiterNet*], https://litenet.bg/publish13/v_ianev/minalo.htm, 07/10/2004 (23/02/2025).

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.96-107>

Vessela GUENOVA¹

**Dialoguer par-delà les siècles. Sur quelques défis
de la traduction d'œuvres médiévales françaises aujourd'hui**

Résumé

Toute traduction donne lieu à un dialogue à plusieurs voix. Les particularités de la littérature médiévale rendent sa traduction à la fois stimulante et complexe, nécessitant une médiation culturelle et artistique pour préserver l'esprit et la forme des œuvres. Traduire des œuvres médiévales françaises implique non seulement de transmettre des sens, mais aussi de recréer une expérience culturelle et esthétique complexe. Ce processus exige de jongler entre fidélité au texte source, adaptation aux sensibilités modernes et respect de la forme artistique pour réussir une rencontre culturelle par-delà les siècles.

Mots-clés : littérature médiévale ; traduction ; fidélité ; adaptation

Abstract

**Dialoguing across the Centuries. On Some Challenges of Translating
Medieval French Works Today**

Every translation is a dialogue between multiple voices. The specific features of medieval literature make its translation both stimulating and complex, requiring cultural and artistic mediation to preserve the spirit and form of the works. Translating French medieval texts involves not only conveying meaning, but also recreating a complex cultural and aesthetic experience. This process requires balancing between faithfulness to the source text, adaptation to modern sensibilities and respect for the artistic form, in order to achieve a cultural encounter that transcends centuries.

Keywords: medieval literature; translation; faithfulness; adaptation

Introduction

La traduction d'œuvres de la littérature du Moyen Âge reste une entreprise fondamentale malgré la distance historique, culturelle et esthétique qui nous sépare de leur époque de création. Or, est-il

¹ **Vessela GUENOVA** is a Professor of French Literature of the Middle Ages, Renaissance and Classicism at the Department of Romance Studies at Sofia University "St. Kliment Ohridski". She also teaches translation in an MA Programme in Translation she is co-directing. Vessela Guenova has authored four books, *La Ruse dans le Roman de Renart et dans les œuvres de François Rabelais* (2003, in French), *Playfulness in French Medieval Farce* (2015), *The Evolution of the Comic in Seventeenth-Century French Classical Comedy* (2018) and *Locations and Functions of Theatricality in Moliere's Dramatic Texts* (2019), and several studies and articles in the field of comparative literary studies, especially on various forms of medieval comic literature and on French medieval and Classicist theatre. Vessela Guenova is also a long-standing translator of literature in the field of humanities.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7093-4050>

seulement possible d'établir par le biais de la traduction un dialogue entre des mondes séparés par des siècles d'évolution culturelle, linguistique et sociale ? Si ce dialogue est réalisable, comment peut-il être mené ? Nous tâcherons d'apporter des éléments de réponse à ces interrogations dans le cadre d'une hypothèse de travail qui repose sur la possibilité réelle d'un tel dialogue, suivie d'une réflexion sur les modalités de celui-ci aujourd'hui.

Nous estimons en effet que ce dialogue est nécessaire et tout à fait réalisable malgré certaines difficultés spécifiques. Nous examinerons d'abord les spécificités de la littérature médiévale susceptibles de rendre sa traduction plus ardue ou même problématique, et qu'il convient donc de prendre en considération au seuil de toute entreprise de traduction, avant de passer en revue quelques grands enjeux et problèmes de la traduction contemporaine d'œuvres médiévales françaises dans une langue autre que le français. Nous nous référerons occasionnellement aux traductions plus récentes d'œuvres médiévales françaises en bulgare², tout en souhaitant dégager des aspects problématiques plus génériques et donc plus largement applicables à d'autres langues cibles aussi.

A la suite de Roman Jakobson, on distingue trois types de traduction : *intralinguale* (« reformulation »), *interlinguale* (« traduction propre ») et *intersémiotique* (« transmutation »).³ Les travaux consacrés aux problèmes de la traduction de textes médiévaux français sont naturellement plus nombreux dans le champ de la traduction *intralinguale* (la « reformulation » des textes médiévaux en français moderne et leur réinscription dans une culture héritière de la leur). Ce type de traduction rencontre ses propres problèmes et limitations, que Michel Zink révèle dans un petit texte célèbre au titre emblématique *Du même au même*.⁴ Il y qualifie la traduction intralinguale, destinée à transmettre le *sens* de l'œuvre médiévale, de « consternante », car elle « nie la continuité de la langue » : « Le texte ancien habillé de ces oripeaux modernes est défiguré et hideux », affirme-t-il.⁵ Par contre, Zink estime que

² Il s'agit essentiellement d'un corpus assez homogène : la collection *Romania* de la prestigieuse maison d'édition bulgare Iztok-Zapad, qui depuis 2012 présente aux lecteurs bulgares de nouvelles traductions d'œuvres médiévales françaises fondamentales. Ces traductions, faites à partir d'éditions académiques en ancien français, sont toujours soigneusement établies et annotées. Le grand médiéviste bulgare Stoyan Atanassov se charge de la sélection des ouvrages, ainsi que des textes introductifs et des révisions scientifiques des traductions. La traduction est l'œuvre de traducteurs compétents et talentueux, tels Paissiy Christov ou Athanasie Sougarev pour les traductions en vers, Vladimir Atanassov ou Galina Mihova pour les traductions en prose. La collection compte actuellement dix titres parus entre 2012 et 2021, et nous espérons y voir paraître davantage d'ouvrages.

³ Cf. Jakobson, R. On Linguistic Aspects of Translation. In: *On Translation*. Brower R. (Ed.). Harvard University Press, Harvard, 1959, pp. 232-239, p. 233.

⁴ Zink, Michel. Du même au même. Traduire et récrire. In: *Perspectives médiévales*, Supplément au numéro 26, Actes du colloque *Translatio medievale*, Mulhouse, 11-12 mai 2000. Textes rassemblés et publiés par Claudio Galderisi et Gilbert Salmon, N° 26, 2000, p. 283-290.

⁵ *Ibidem*, p. 284.

«[t]raduire l'état ancien d'une langue dans une langue différente ne présente pas les mêmes difficultés » et pourrait même constituer une tâche plus aisée.⁶ La traduction *interlinguale* serait donc bien envisageable, quoique, dirions-nous prudemment, pas nécessairement plus facile, puisqu'elle présente des difficultés et des limitations d'un autre ordre.

Ces difficultés pourraient paraître largement tributaires des spécificités de la langue cible et de la culture d'accueil, d'où la tentation de les étudier au cas par cas et par paire de langues, plutôt que d'adopter une approche plus généralisante en traductologie⁷. Il nous semble pourtant possible et utile – à une étape préalable à l'examen plus ponctuel de difficultés spécifiques pour une langue cible donnée sur la base d'études de cas concrets (ce qui n'est pas ici notre propos) –, d'identifier et de mettre en valeur des spécificités de la littérature médiévale française qui auraient certainement un impact sur la traduction interlinguale, quelle que soit la langue d'arrivée. Ces spécificités nous serviraient ensuite d'appui pour examiner quelques difficultés et défis « génériques » de la traduction interlinguale de textes médiévaux français aujourd'hui.

Spécificités de la littérature médiévale pertinentes pour sa traduction

Traduction, appropriation et réécriture. La littérature médiévale en langue vernaculaire se développe en s'appuyant sur un vaste mouvement de transfert culturel par lequel elle reprend et se réapproprie l'héritage antique en l'inscrivant dans la mentalité chrétienne. Ce transfert, nommé communément *translatio studii* – transfert de savoirs et perpétuation de la tradition – et qui concerne tous les domaines de la vie spirituelle, repose sur l'idée que la connaissance est transmise à travers le temps et les cultures, depuis l'Antiquité jusqu'au Moyen Âge chrétien.⁸

La traduction⁹ est au cœur même de cette littérature, pour laquelle elle a joué « le rôle d'incubateur

⁶ *Ibidem*, p. 285.

⁷ Cf. p.ex. Cammarota, Maria Grazia. Translating Medieval Texts. In: *Filologie Medievali e Moderne* (24 May 2018). doi:10.30687/978-88-6969-248-2/003. <https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni/libri/978-88-6969-250-5/translating-medieval-texts/>, qui donne des exemples de traductions de textes médiévaux germaniques en italien et en anglais, ou Warren, MR. Extreme Translation: Six Medieval Lessons for Everyone. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*. 2023, 138(3):789-796. doi:10.1632/S0030812923000688. <https://www.cambridge.org/core/journals/pmla/article/extreme-translation-six-medieval-lessons-for-everyone/1DF873E7FD92C4223307D3A0F9B9A053>, qui se réfère à des traductions d'œuvres médiévales françaises en anglais moderne.

⁸ La *translatio studii* suppose l'inscription de l'œuvre dans la tradition préexistante à seule fin de son enrichissement et de sa continuité. Le célèbre prologue de *Cligès* de Chrétien de Troyes en témoigne particulièrement bien.

⁹ Rappelons que, loin de se limiter à une traduction littérale, les traducteurs médiévaux adaptent et réécrivent en fonction des contextes culturels et linguistiques locaux, se permettant parfois des interventions qui seraient aujourd'hui inadmissibles, telles des suppressions, des ajouts, des adaptations ou des remaniements.

conceptuel et de modèle rhétorique »¹⁰. Les œuvres « modèles » de l'Antiquité servent à la fois d'inspiration, de sources de matières à récit et de techniques narratives et expressives, mais également, de caution et de garantie de valeur aux premières traductions. Les auteurs s'approprient leurs sources et les modifient librement, les inscrivant dans leur propre culture et leur propre mentalité tout en se réclamant de leur autorité. Un texte peut être enrichi et transformé par une pluralité de voix autoriales et/ou sous la plume de ses copistes¹¹. Cette nature quasi collective de la création littéraire médiévale, où plusieurs auteurs, traducteurs et copistes contribuent au même texte, reflète un fonctionnement différent de la création littéraire qui repose davantage sur une logique de réécriture que sur l'idée moderne d'originalité.

Autorité et tradition. Auteurs anonymes et copistes. L'univers médiéval s'édifie et s'appuie sur la foi en Dieu, et la certitude absolue de Sa présence constante représente l'arrière-fond mental de tous les phénomènes sociaux, littéraires ou artistiques. La réalité divine devient le référent ultime et unique de tout propos, y compris du propos littéraire. La littérature médiévale est profondément imprégnée de la vision dualiste du monde propre à la pensée chrétienne : le monde terrestre, éphémère et imparfait, est vu comme un reflet, mais aussi, une étape vers le monde céleste, éternel et parfait. Toute la culture du Moyen Âge se construit et se fonde sur la référence obligatoire à l'*Auctoritas*, l'Autorité ultime qui porte l'inscription de la vérité divine dans les Livres bibliques et les écrits des Pères de l'Église.

L'Autorité est source et pierre de touche de la culture savante, mais aussi, référence quasi obligatoire du texte littéraire. La quête de légitimation par référence à une autorité reconnue, qu'elle soit réelle (les grands auteurs antiques comme Virgile, Ovide ou Aristote) ou fictive (figures d'autorité inventées ou personnages allégoriques), traduit le besoin de s'intégrer dans une continuité intellectuelle et collective. Intertextualité et mouvance sont donc deux caractéristiques fondamentales de l'écriture médiévale. Les œuvres s'inscrivent dans un réseau intertextuel où chaque texte cherche à dialoguer avec des œuvres antérieures, à les prolonger ou à les reformuler pour se légitimer. L'intertextualité médiévale fonctionne dans une logique de textes modèles et textes *variations*, qui d'après Paul Zumthor¹² constituent le phénomène majeur de la mouvance du texte médiéval.

Puisqu'à Dieu seul appartient l'acte de la Création, et l'homme ne fait que contribuer au transfert

¹⁰ Galderisi, Claudio, Vladimir Agrigoroaici. La langue d'oïl (et la langue d'oc) au miroir des traductions : Une mise en perspective de la traduction francophone au Moyen Âge. In : *La traducción en Europa durante la Edad Media*. Elisa Borsari. Cilengua, pp. 35-70, 2018, p. 38.

¹¹ Le copiste, en reproduisant les textes, peut y intégrer des gloses, des ajouts ou des modifications, reflétant parfois ses propres interprétations ou celles de sa communauté. C'est pourquoi l'étude des manuscrits (codicologie) est essentielle pour comprendre cette littérature.

¹² Zumthor, Paul. Intertextualité et mouvance. – *Littérature*, n°41, 1981. Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge. pp. 8-16 ; p. 9.

du savoir antérieur à la postérité, la figure de l'auteur s'efface volontiers au profit de l'œuvre elle-même, qui est déclarée être conçue dans le seul but de s'inscrire dans la continuité de la tradition qu'elle perpétue. Les textes sont fréquemment anonymes. Tout auteur se présente volontiers comme un remanieur, un traducteur ou un copiste. Or, dès l'apparition des romans bretons, la subjectivité s'introduit subrepticement dans la narration romanesque, et la référence obligatoire à l'Autorité s'inscrit progressivement dans un code de conventions rhétoriques.¹³

Ludisme, dérision et déception. La littérature médiévale a une dimension ludique et déceptive foncière. Le jeu référentiel d'échos et de réponses entre les textes donne lieu à de fréquents traitements ludiques et/ou déceptifs. La dualité du monde se donne à percevoir par des dédoublements ambivalents permettant renversements et permutations : céleste et terrestre, sacré et profane, haut et bas, spirituel et corporel, sérieux et comique. Tout phénomène littéraire engendre son contraire intervertissant, parodique et travestissant, parfois même profanateur. De la *parodia sacra* à la parodie épique, des jeux avec la rhétorique courtoise¹⁴ aux romans courtois parodiques, mais aussi, aux nouvelles formes littéraires ludiques, ambivalentes et déceptives, telles que les fabliaux ou le *Roman de Renart*, la littérature médiévale accueille volontiers le comique, la satire ou l'ironie. Mais surtout et au-delà de l'opposition simpliste entre comique et sérieux, elle cultive la déception, le jeu et la ruse littéraire. Elle procède ainsi à une mise à distance esthétique et critique intra- et intertextuelle, tout en s'ouvrant à la subjectivité littéraire.¹⁵

Oralité, musicalité, forme versifiée des textes. A la multiplicité mouvante des textes médiévaux français s'ajoutent plusieurs spécificités formelles liées à leur mode de diffusion privilégié par la performance orale. L'oralité ne fonctionne pas que dans le champ littéraire ; elle structure la diffusion de tout savoir et prédomine dans les pratiques sociales. C'est un trait culturel fondamental de la société médiévale, une manière spécifique de concevoir, de percevoir et d'exprimer le monde et les hommes à travers la parole.¹⁶

¹³ Dragonetti évoque à ce propos « l'art du faux » dans le roman médiéval, traduit par « le traitement rhétorique des « sources », dont l'œuvre fournit les indices soit pour les remettre en cause, soit pour les exhiber avec insistance, conformément à des procédures référentielles couramment utilisées dans la littérature médiévale. » (Dragonetti, Roger. *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*. Paris, Seuil, 1987, p. 11).

¹⁴ « Il est tout à fait clair que le concept de *gay saber*, porté par le fond dionysiaque du *joy*, que les poètes courtois célèbrent dans la liesse et le ravissement, suppose tout un côté folâtre, facétieux et plaisant dont la poésie courtoise fait preuve abondamment ». (Dragonetti, Roger. *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise. Flamenca et Joufroi de Poitiers*. Paris, Seuil, 1982, p. 15).

¹⁵ Cf. Zink, Michel. *La Subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*. Paris, PUF, 1985, p. 67 et al.

¹⁶ Paul Zumthor, dans *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Paris, PUF, 1984, p. 97, la présente comme « un facteur entre autres d'unification des activités individuelles » qui contribue à « garder en perpétuelle mémoire » ce qui fonde

De nombreux poèmes médiévaux sont chantés ou déclamés avec un accompagnement musical, pratique dont témoignent plusieurs manuscrits enrichis de notations musicales rudimentaires. Cette tradition s'observe particulièrement dans la poésie courtoise des troubadours et des trouvères, dont les compositions poétiques étaient indissociables de leur mise en musique. L'oralité et la musicalité s'inscrivent aussi dans les textes, notamment par des consonances diverses, des schémas rythmiques de plus en plus élaborés, le passage de l'assonance à la rime et le développement subséquent de cette dernière. Jusqu'au XIII^e s., toute œuvre littéraire est versifiée, y compris les récits : le vers facilite la transmission orale et musicale. Ce n'est qu'à partir du XIII^e siècle, avec l'essor de la prose, notamment dans les récits arthuriens, que l'on commence à voir apparaître des œuvres narratives en prose.

Multiplicité linguistique. Les auteurs médiévaux n'écrivent pas dans une langue unique, mais bien dans une mosaïque de langues : langues d'oïl comme le francilien, le picard, le champenois ou l'anglo-normand, mais aussi, langue d'oc, breton, flamand... Cette diversité linguistique reflète une fragmentation culturelle et politique, mais également, des contacts et des échanges enrichissants qui influencent directement la création littéraire.

Ces spécificités de la littérature française médiévale posent des défis spécifiques devant la traduction. Le traducteur de textes médiévaux doit ainsi veiller à prendre en considération les diverses influences culturelles et esthétiques et le riche réseau intertextuel dans lequel toute œuvre est inscrite, pour ensuite chercher à les rendre perceptibles aux lecteurs modernes. Traduire des œuvres médiévales demande en effet d'opérer un véritable transfert culturel. Dans son cadre, les références à des autorités médiévales, classiques ou même fictives peuvent nécessiter une médiation culturelle appropriée. La littérature médiévale étant profondément ancrée dans les contextes socioculturels de son époque, les références à des notions constitutives de son univers comme la chevalerie, l'amour courtois ou les diverses institutions et pratiques sociales médiévales peuvent être obscures pour les lecteurs modernes et dans des contextes culturels différents. Même le célèbre concept d'« amour courtois » peut avoir des échos différents dans les cultures où la tradition chevaleresque n'est pas aussi présente. Le défi est particulièrement marqué dans la traduction de la poésie lyrique, où les subtilités et les aspects ludiques et parfois déceptifs de l'amour courtois peuvent être difficiles à transmettre.

La dimension quasi collective et évolutive des textes est un autre facteur important pour la traduction. Un texte n'est jamais unique, constant, identique à lui-même; il est mouvant, changeant,

évoluant au gré de ses réécritures : comment l’immobiliser pour le traduire ? Chaque version peut refléter des sensibilités, des contextes ou des interprétations différentes, et il n’existe pas toujours (ou plutôt, pratiquement pas) de « texte définitif », encore moins d’« hypotexte unique ». La pluralité des manuscrits d’un même texte, souvent divergents, les variations des copistes ou le(s) dialecte(s) utilisé(s) imposent au traducteur des choix conscients et réfléchis qui devraient tenir compte non seulement de leur contenu et de leur qualité respectifs, mais aussi, de la réception moderne. La mouvance du texte médiéval peut mener à des choix très divergents selon les traducteurs, ce qui évidemment aurait une influence directe sur les résultats de leur entreprise.

Les aspects formels des textes sont indissociables de leur contenu, du *sens* qu’ils portent par-delà les siècles. La traduction d’un texte médiéval devrait viser à restituer son caractère oral et musical, aspects indissociables de son identité. La forme versifiée des œuvres médiévales peut devenir un autre écueil pour le traducteur. Traduire en prose pourrait simplifier la compréhension du récit, mais au prix de la perte d’une dimension essentielle et constitutive du sens de l’œuvre. Traduire en vers, en revanche, nécessite de maîtriser les subtilités poétiques de la langue cible tout en restant fidèle au contenu, et d’équilibrer la poésie de l’original avec la fluidité du récit dans la langue cible. Enfin, traduire des œuvres composées dans différents dialectes médiévaux implique de rendre les particularités linguistiques tout en assurant une fluidité dans la langue cible.

Ces défis généraux se traduisent plus concrètement à deux niveaux dans le processus de traduction : à son étape préliminaire, au niveau du choix du texte et du traducteur, mais également, au niveau de la traduction à proprement parler, où la tension constante entre fidélité et actualisation conditionne le choix de stratégies et de procédés de traduction.

Choix du texte et profil du traducteur

Au seuil de l’entreprise de traduction se pose la question fondamentale du choix du texte à traduire. Choisira-t-on de traduire de l’original, ou d’une traduction intralinguale en français moderne ? Si on choisit l’original, il faudra choisir le manuscrit, puis y accéder et savoir le déchiffrer. Difficilement disponibles dans l’original, les manuscrits sont aujourd’hui bien plus accessibles dans des éditions modernes. Or, ces éditions portent, elles aussi, des traces d’interprétation de la part des éditeurs.¹⁷ Un

¹⁷ “[...] often translators base their work on existing editions, which are themselves a form of rewriting: as such they are never neutral, and vary in the quality and quantity of conjectural restorations they contain. In addition, advances in scholarship may modify a text in a significant way...” (Cammarota, Maria Grazia, *op.cit.*, p. 41).

choix éclairé s'impose donc. Il ne faut pas pour autant partir d'une traduction intralinguale pure, encore moins d'une adaptation inévitablement infidèle au texte original.¹⁸ Réinterpréter l'interprétation d'un original ne ferait que nous en éloigner davantage.

Traduire de l'original médiéval permettrait en effet de rester le plus proche possible de l'intention et de la forme initiales. Cependant, cela suppose une qualification de médiéviste expérimenté en langues et cultures du Moyen Age, possédant de plus la capacité à décoder des manuscrits souvent fragmentaires et abîmés. Traduire en s'appuyant sur une traduction intralinguale en français moderne rendrait la tâche plus aisée, mais risquerait fort d'introduire des distorsions, d'occulter ou même de passer sous silence des aspects fondamentaux de l'œuvre.

Pour dépasser cette impasse apparente, il semble utile de privilégier une approche hybride. Une traduction devrait se fonder sur l'original médiéval, mais bénéficier des éclairages apportés par des traductions intralinguales de bonne qualité pour interpréter des termes ou passages obscurs. Notre conviction profonde est qu'il faut traduire les textes médiévaux de leur original reproduit dans une édition académique moderne¹⁹ qui pourrait éventuellement être accompagnée d'une traduction en français moderne à titre de référence. Ce n'est qu'en travaillant directement avec l'original que l'on peut produire une traduction complète, adéquate et susceptible de fonctionner bien dans un contexte moderne. Ce qui soulève le problème du traducteur compétent.

Le traducteur de textes médiévaux doit bénéficier d'une solide culture philologique, en plus d'une excellente maîtrise de ses langues de travail et de connaissances approfondies sur le Moyen Age. Ce traducteur serait-il spécialiste médiéviste « pur » ou traducteur professionnel sans grandes connaissances spécialisées ? Un médiéviste possède une connaissance approfondie des textes, des dialectes médiévaux et des contextes historiques, sociaux et esthétiques. Il peut cependant manquer d'expérience en traductologie. À l'inverse, un traducteur non spécialisé pourrait produire un texte fluide, mais risquerait de perdre des subtilités culturelles ou historiques essentielles. La solution évidente serait d'envisager soit un traducteur spécialiste du Moyen Age, soit une collaboration interdisciplinaire : une équipe combinant un médiéviste, un traducteur littéraire expérimenté et un réviseur compétent pouvant garantir une traduction fidèle et accessible. Nous recommanderons donc avec beaucoup de conviction un travail d'équipe pour la traduction d'œuvres médiévales françaises.

¹⁸ L'approche consistant à traduire d'une adaptation, périmée depuis plus d'un siècle, est considérée aujourd'hui inadmissible.

¹⁹ Le travail avec des manuscrits est difficile et nécessite aussi bien un accès constant à ceux-ci qu'une qualification adéquate en codicologie, qui n'est pas très largement offerte aujourd'hui.

A l'étape suivante de la production des traductions, il est important de considérer quelques difficultés dont le dépassement éventuel impliquerait le choix et la mise en œuvre de certaines stratégies de traduction. Ces difficultés traduisent la tension fondamentale entre fidélité et actualisation qui caractérise tout transfert culturel. Leur dépassement ne dépend pas nécessairement de la langue cible ; notre conviction est qu'elles sont plutôt d'ordre générique.

Tensions entre fidélité et actualisation

Pour que le transfert culturel puisse se réaliser dans la traduction, instaurant ainsi un dialogue entre les siècles et les cultures, il nécessite un équilibre délicat entre deux principes fondamentaux : la fidélité au texte original et l'actualisation de celui-ci pour un public moderne. Il faut à la fois respecter l'altérité et adapter pour pouvoir transmettre. Il est crucial de préserver ce qui fait la spécificité d'un texte ancien : ses références culturelles, ses rythmes, ses procédés stylistiques déterminants. En revanche, certains éléments peuvent nécessiter une adaptation ou une explication pour être compris.²⁰

Domestiquer ou étrangeriser²¹ donc dans une traduction d'œuvres médiévales, remplacer certains éléments de la culture source, ou, au contraire, les garder dans la culture cible ? L'approche fonctionnelle qui fonde la théorie du *skopos* exige que toute traduction tienne compte du fonctionnement du texte traduit auprès de ses lecteurs. L'adaptation du contexte culturel et mental, ou de notions propres à la culture médiévale, pourrait sembler une stratégie pratique pour faciliter la réception en adaptant la traduction aux attentes du public moderne. Elle nous semble pourtant totalement impropre et même nocive dans la traduction de textes médiévaux. Le transfert culturel fait partie intégrante de ce travail de traduction ; il est essentiel de le préserver et de le réaliser.

Pour ce faire, une traduction pourrait et même devrait faire place à des annotations, à de brèves notes explicatives du traducteur ou du réviseur responsable de l'édition. Par ailleurs, un texte médiéval traduit dans une langue autre que le français devrait être toujours accompagné d'éléments paratextuels pertinents, choisis selon les besoins concrets (préfaces, postfaces, annotations, notes, glossaire, références, index, bibliographie...). Une introduction par un spécialiste médiéviste peut situer utilement l'œuvre dans son époque, expliquer ses thèmes et fournir des clés de lecture. Les notes, glossaires et index sont

²⁰ Prenons l'exemple du sens de la notion de *plaid*. Cette notion centrale dans la quatrième partie de la *Chanson de Roland* nécessite une explication complémentaire en paratexte (dans une note du traducteur ou de l'éditeur, ou même dans un paratexte de présentation comme une préface). Autrement, toute sa complexité et toute sa spécificité resteraient inconnues par le lecteur et entraveraient la lecture de l'œuvre.

²¹ L'étrangerisation (appelée aussi parfois *exotisation*) en traduction est une stratégie consistant à produire dans la langue cible un texte qui préserve le contexte culturel original, alors que la domestication consiste à adapter ce contexte culturel à la culture source.

essentiels pour aider le lecteur à naviguer entre les références obscures ou les concepts anachroniques. Ce n'est pas en adaptant le texte médiéval qu'on le rendrait mieux perceptible au public moderne, mais bien en y ajoutant des instruments paratextuels qui prépareraient et faciliteraient son fonctionnement dans le contexte actuel sans le défigurer ni le fausser.

Il est satisfaisant de constater que les traductions récentes de textes médiévaux français en bulgare possèdent déjà traditionnellement cet appareil référentiel indispensable au transfert culturel initiateur d'un dialogue entre les siècles et les cultures. Cela n'a pas toujours été le cas dans le passé. Les éditions rassemblées dans la collection *Romania* dépassent ainsi le débat entre domestication et étrangéisation pour offrir des traductions de qualité excellente qui, loin d'occulter le contexte médiéval dans ses multiples facettes, le transfèrent tout en guidant subtilement les lecteurs dans sa compréhension.

Quid des aspects formels ? La littérature médiévale, qui fonctionne à travers l'oralité, repose sur des rythmes, des rimes et des jeux sonores. Les gommer serait défigurer l'œuvre. « La pire trahison est celle que le souci du sens nous fait commettre à l'égard du vers. [...] le poème médiéval s'évanouit, [...] son sens même disparaît, si nous le privons de son rythme... », prévient déjà Michel Zink²² à propos de la traduction intralinguale. Nous estimons que cette mise en garde est tout à fait valable aussi pour la traduction interlinguale.

Conserver l'oralité et la musicalité implique parfois d'adapter les schémas rythmiques ou de choisir des équivalents poétiques qui ne respectent pas littéralement le texte source. Cette nécessité de recréer la musicalité peut parfois éloigner la traduction du texte original au profit d'une fidélité à l'expérience esthétique, l'écarter du texte littéral pour trouver des expressions qui recréent l'effet poétique dans la nouvelle langue tout en respectant l'esprit de l'œuvre. Une telle approche pourrait transmettre non seulement le sens littéral du texte original, mais aussi, son essence artistique et son impact émotionnel.

Traduire des œuvres médiévales françaises n'est pas une entreprise facile. C'est un exercice exigeant où chaque choix influence la réception du texte. Les œuvres médiévales françaises sont difficiles à traduire, et chacune pose ses propres défis. L'exemple de *La Chanson de Roland* l'illustre bien. Le choix du manuscrit semble aisé²³, mais le vocabulaire guerrier et religieux, ainsi que la structure assonancée et très orale posent des défis pour équilibrer fidélité et fluidité. L'inscription anachronique du thème carolingien dans le contexte féodal du XI^e siècle demande des éclaircissements paratextuels. Des

²² Michel Zink, *Du même au même. Traduire et récrire. op.cit.*, p. 285.

²³ Neuf manuscrits de la *Chanson de Roland* subsistent aujourd'hui, le plus ancien et le plus complet étant le manuscrit d'Oxford, rédigé en anglo-normand au début du XII^e siècle. Découvert en 1835, il est reconnu aujourd'hui comme la version de référence.

spécificités formelles comme les laisses similaires, les hyperboles guerrières typiques ou même l'écriture paratactique constitutive de l'œuvre imposent des choix spécifiques et une attention minutieuse à équilibrer ces choix pour réussir le transfert culturel.

Conclusion

Dialoguer par-delà les siècles grâce à la traduction est non seulement possible, mais profondément enrichissant. Ce dialogue permet de révéler les continuités et les ruptures dans la pensée humaine, de transmettre un patrimoine universel et de nourrir une réflexion critique sur notre propre époque. La traduction devient alors un acte culturel et philosophique, où le passé éclaire le présent et le présent redonne vie au passé. En suivant les principes d'équilibre entre fidélité à l'esprit de l'œuvre et intelligibilité pour un public moderne, et en utilisant des outils critiques appropriés, les traducteurs peuvent créer des ponts entre les époques, offrant au lecteur moderne une occasion unique de dialoguer avec son histoire.

Pour établir un dialogue fructueux entre les siècles, certaines modalités de traduction peuvent s'avérer particulièrement efficaces. Contextualiser l'œuvre par des paratextes appropriés, proposer certaines clés et grilles de lecture et offrir des éclaircissements nécessaires y contribueraient certainement. Présenter le texte original en édition bilingue permettrait de respecter l'intégrité de l'œuvre tout en offrant une clé d'accès au lecteur moderne. Enfin, dans la société digitale et fortement technologisée d'aujourd'hui, on pourrait envisager aussi davantage de traductions *intersémiotiques* pour compléter les traductions interlinguales « classiques ». Editions digitalisées ou digitales, textes en ligne, représentations visuelles ou musicales, adaptations modernes théâtrales ou cinématographiques pourraient éveiller l'intérêt pour l'œuvre traduite ou compléter utilement la réception de celle-ci.²⁴

Bibliographie

Cammarota, Maria Grazia. Translating Medieval Texts. – *Filologie Medievali e Moderne* (24 May 2018). doi:10.30687/978-88-6969-248-2/003. <https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni/libri/978-88-6969-250-5/translating-medieval-texts/> (13.12.2024).

Dragonetti, Roger. *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise. Flamenca et Joufroi de Poitiers*. Paris, Seuil, 1982.

Dragonetti, Roger. *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*. Paris, Seuil, 1987.

²⁴ Cf. aussi Warren, *op.cit.*, p. 95.

Galderisi, Claudio, Vladimir Agrigoroaei. La langue d'oïl (et la langue d'oc) au miroir des traductions : Une mise en perspective de la traduction francophone au Moyen Âge. In : *La traducción en Europa durante la Edad Media*. Elisa Borsari. Cilengua, pp.35-70, 2018.

Jakobson, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: *On Translation* (pp. 232-239). Brower R. (Ed.), Harvard, Harvard University Press, 1959, pp. 232-239.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge, 2008.

Warren, MR. Extreme Translation: Six Medieval Lessons for Everyone. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*. 2023;138(3):789-796. doi:10.1632/S0030812923000688. <https://www.cambridge.org/core/journals/pmla/article/extreme-translation-six-medieval-lessons-for-everyone/1DF873E7FD92C4223307D3A0F9B9A053> (11.12.2024).

Yang, Wenfen. Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation. *Journal of Language Teaching and Research*, January 2010, Vol. 1, No. 1, pp. 77-80. ACADEMY PUBLISHER. doi:10.4304/jltr.1.1.77-80.

Zink, Michel. Du même au même. Traduire et récrire. In: *Perspectives médiévales*, Supplément au numéro 26, Actes du colloque *Translatio* médiévale, Mulhouse, 11-12 mai 2000, Textes rassemblés et publiés par Claudio Galderisi et Gilbert Salmon. N° 26, 2000, p. 283-290.

Zink, Michel. *La Subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*. Paris, PUF, 1985.

Zumthor, Paul. Intertextualité et mouvance. — *Littérature*, n°41, 1981. Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge. pp. 8-16; doi : <https://doi.org/10.3406/litt.1981.1331> https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1331 Fichier pdf généré le 01/05/2018.

Zumthor, Paul. *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Paris, PUF, 1984.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.108-116>

Nikol DZIUB¹

Pour une littérature ukrainienne libre et européenne : polyglottisme et polyglossie chez Lessia Oukraïнка

Résumé

Où la frontière orientale de la littérature européenne se situe-t-elle ? C'est la grande question que pose la lecture de l'œuvre de Lessia Oukraïнка (1871–1913). En effet, défendant l'ukrainien comme langue littéraire, elle se place toutefois en porte-à-faux avec les ukrainophiles traditionalistes dans la mesure où elle veut développer une littérature ukrainienne moderne par son européanité. De là son polyglottisme, son intense activité de traductrice et le fait qu'elle fasse de son œuvre un véritable espace de polyglossie.

Mots-clés : Lessia Oukraïнка ; littérature ukrainienne ; littérature européenne ; polyglottisme ; polyglossie ; traduction

Abstract

For a Free and European Ukrainian Literature: Polyglottism and Polyglossia in Lesya Ukrainka's Work

Where does the eastern frontier of European literature lie? This is the big question posed by Lesya Ukrainka (1871–1913). Although she defended Ukrainian as a literary language, she was at odds with traditionalist Ukrainophiles in that she wanted to develop a Ukrainian literature that was modern through its Europeanness. Hence her polyglottism, her intense activity as a translator, and the fact that she made her own work a truly polyglossic space.

Keywords: Lesya Ukrainka; Ukrainian literature; European literature; polyglottism; polyglossia; translation

Née Laryssa Kossatch en 1871, destinée à mourir de la tuberculose en 1913, la dramaturge, poétesse, épistolière et traductrice Lessia Oukraïнка se choisit un nom d'auteure qui signifie, tout simplement, « L'Ukrainienne ». À l'avant-garde de la lutte pour l'autodétermination culturelle de l'Ukraine, elle est toutefois opposée à une conception trop essentialiste de l'identité ukrainienne, et se place donc en porte-à-faux à la fois avec le discours impérialiste russe et avec le discours nationaliste, populiste et traditionaliste ukrainien², par trop partisan du repli sur soi culturel, et par trop patriarcal aussi. Elle défend, pour sa part, une littérature ukrainienne moderne et européenne, et par suite

¹ A SNSF Postdoctoral Fellow at Basel University for a research project on Lesya Ukrainka and her reception, **Nikol DZIUB** has published two essays (*Voyages en Andalousie au XIX^e siècle. La Fabrique de la modernité romantique*, Droz, 2018 ; « *Son arme était la harpe* ». *Pouvoirs de la femme et du barde chez Nizami et dans Le Livre de Dede Korkut*, LitVerlag, 2018), and edited the correspondance between André Gide and Fédor Rosenberg (Presses universitaires de Lyon, 2021). A specialist in travel literature, women's writing, literary Orientalism and the representations/constructions of liminal and peripheral spaces, she has edited some fifteen collective volumes, written some seventy articles and translated several novels and collections of poems from Ukrainian into French. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5980-034X>

² Faute de place, on ne donnera pas dans les notes les références des ouvrages qui nous ont aidée à construire notre réflexion sur le polyglottisme d'Oukraïнка et son contexte. Nous renvoyons donc le lecteur à la bibliographie en fin d'article.

développe une posture cosmopolite qui se traduit, en autres, par un polyglottisme très étendu qui vient informer sa langue littéraire. C'est de ce polyglottisme que l'on aimerait traiter ici. On verra en particulier comment Oukraïinka s'en sert, ainsi que de la pratique de la traduction, pour œuvrer à l'intégration de l'Ukraine à la carte des cultures d'Europe ; et comment, au-delà de son polyglottisme, elle fait de son œuvre voire de la langue ukrainienne un espace de polyglossie³. En effet, elle considère que l'ukrainien, en tant que langue littéraire, doit répondre aux défis du monde moderne européen. Et, pour ce faire, elle n'hésite pas, d'une part, à forger des tournures nouvelles à la lumière des autres langues, slaves comme ouest-européennes, qu'elle fréquente en tant que polyglotte ; d'autre part, à faire voisiner, dans son œuvre, l'ukrainien avec le français, l'allemand ou l'italien, entre autres.

Européaniser et moderniser la littérature ukrainienne par la traduction ?

Redonnons d'abord, très brièvement, quelques éléments de contexte indispensables pour comprendre comment les idées et les pratiques littéraires d'Oukraïinka se situent dans l'histoire de l'Ukraine, de sa langue et de sa ou ses culture(s). Le XIX^e siècle est une période d'intenses débats et combats sur l'usage des langues en Ukraine. En 1863, le décret de Valouev n'est pas loin de nier purement et simplement l'existence d'une langue ukrainienne propre ; puis, en 1876, l'oukase d'Ems interdit l'enseignement de l'ukrainien ainsi que la publication de livres en ukrainien⁴. Nombre d'écrivains ukrainiens s'emparent de la question – on songera au romancier et traducteur Panteleïmon Koulisch (1819-1897), par exemple ; ou à l'historien Nikolai Kostomarov (1817-1885), à qui Oukraïinka s'oppose toutefois sur la question de l'usage de la traduction et du polyglottisme (voir plus bas). On pensera aussi à Ivan Franko (1856-1916), qui, dans un texte de 1905 intitulé « Bilinguisme et ambiguïté » (ou « duplicité » – « Двоязычність і дволичність », « Dvoâzičnist' i dvoličnist'⁵ »), présente l'usage de l'ukrainien comme un impératif spirituel, au-delà de toute considération utilitaire.

Oukraïinka, par ailleurs, naît dans une famille d'intellectuels qui défendent la langue ukrainienne tout en pratiquant le polyglottisme. Son grand-père, Petro Drahomanov (1802-1860), a été le premier traducteur dans l'Empire russe du poète romantique écossais Robert Burns (1759-1796). Sa mère, l'écrivaine et traductrice féministe Olena Ptichlka (de son vrai nom Olha Kossatch, née

³ Rappelons ici que le terme « polyglottisme » désigne le fait, pour un individu, de manier plusieurs langues ; et que le mot « polyglossie » renvoie au voisinage (avec les effets de contamination qu'une telle coprésence suppose) de plusieurs langues dans un même espace (géographique, culturel, communautaire voire textuel).

⁴ Voir Miller, Aleksei. *The Ukrainian Question. The Russian Empire and Nationalism in the Nineteenth Century*. Budapest, Central European University Press, 2003.

⁵ Comme les textes que nous citons sont difficilement trouvables dans leurs éditions papier, nous renverrons, par souci d'accessibilité pour les lecteurs, à des éditions fiables en ligne : ici <https://www.i-franko.name/uk/Publicistics/1905/Dvojazychnist.html> (17.01.2025). Nous ne donnons par ailleurs dans les notes que la traduction en français des titres des publications dont le titre original figure dans la bibliographie.

Drahomanova, 1849-1930), promeut l'éducation à la maison ou auprès de professeurs privés : son idée est que les enfants ukrainiens, sans être privés du contact avec les grands auteurs de la littérature russophone, ne doivent pas être coupés par l'école impériale de l'ukrainien comme langue de savoir et de littérature. Enfin, l'oncle d'Oukraïнка, l'historien Mykhaïlo Drahomanov (1841-1895), est l'un des plus importants introducteurs des pensées socialistes d'Europe de l'Ouest en Ukraine⁶. Banni et contraint de s'exiler en Europe occidentale (notamment en Suisse puis à Sofia), il défend une « ukrainité progressiste, néo-européenne, cosmopolite par la pensée et nationale par la forme⁷ ».

Ayant ainsi grandi dans une famille nourrie de culture européenne, Oukraïнка, qui voyage beaucoup (à Berlin, à Vienne, à Sofia, en Italie, en Égypte) pour traiter ses problèmes pulmonaires, tient qu'il faut, pour moderniser l'Ukraine, et pour y faire progresser les idées de liberté et de souveraineté, l'ouvrir sur l'Europe.

Pour ce faire, elle mise tout particulièrement sur la connaissance des langues et la traduction des œuvres du canon européen. Elle-même sait entre autres le français, l'anglais, l'italien, le polonais, le bulgare, le russe et l'allemand⁸. Et à 18 ans déjà, elle établit une liste de la bibliothèque européenne idéale qu'il faudrait (faire) traduire en ukrainien⁹. Elle-même traduira en ukrainien et en russe des extraits du Rig-Véda, d'Homère, de la Bible et d'une quarantaine d'auteurs morts ou vivants (à l'époque), de Dante à Heine et de Byron à Maeterlinck.

Si Lessia Oukraïнка accorde tant d'importance au polyglottisme et à la traduction, c'est parce qu'elle considère que la fréquentation des langues étrangères consolide les compétences littéraires des jeunes auteurs ukrainiens. Ce n'est qu'à ce prix que la littérature ukrainienne pourra devenir digne d'être comparée aux autres littératures. C'est ce qu'elle dit notamment dans une lettre du 17 mars 1891 à Drahomanov, où elle se réjouit de l'« occidentalisation » et du polyglottisme grandissants de la « jeune communauté » littéraire ukrainienne, qui peu avant doutait encore de l'utilité de savoir plusieurs langues « alors qu'il existait une littérature aussi merveilleuse que la russe », et qui à présent, apprenant à connaître les autres littératures, va peu à peu libérer la littérature ukrainienne du

⁶ Pour une brève présentation de la conception drahomanovienne du socialisme, voir Tretyakova, Alina. Le socialisme de M. Drahomanov. – In : *Notes scientifiques de l'Université pédagogique nationale Volodymyr Hnatiouk de Ternopil*, 2014, p. 103-105, en ligne :

https://shron1.chtyvo.org.ua/Tretyakova_Alina/Sotsializm_M_Drahomanova.pdf?PHPSESSID=oe53i9cl72rjolva9fvj4nt5t1.

⁷ « [П]оступове українство, новоєвропейське, космополітичне по думкам та національне по формі », « *postupove ukraïnstvo, novoëvropejs'ke, kosmopolitične po dumkam ta nacional'ne po formi* ». Drahomanov, Mykhaïlo. *Souvenirs austro-ruthènes (1867-1877)*, en ligne : https://shron2.chtyvo.org.ua/Drahomanov_Mykhaïlo/Drahomanov_Avstro-ruski_spomyny_1867-1877.pdf (17.01.2025). C'est toujours nous qui traduisons.

⁸ Voir une lettre à son ami socialiste galicien Mykhaïlo Pavlyk du 27 mars 1903. – En 2021, les *Œuvres complètes* de Lessia Oukraïнка ont été rassemblées en 14 volumes par l'Université nationale Lessia Oukraïнка de Volhynie. Voir en ligne : <https://ubi.org.ua/uk/activity/vidannya-knig/zibrannya-tvoriv-lesi-ukra-nki-u-14-i-tomah>, ici vol. 13, p. 245.

⁹ Voir une lettre de fin 1889 à son frère Mykhaïlo. *Ibid.*, vol. 11, pp. 85-91.

« dilettantisme¹⁰ » regrettable qui y domine encore. Tout en défendant le droit inaliénable de l'ukrainien à être une langue littéraire (et non uniquement populaire), Oukraïнка considère donc que le premier devoir de l'écrivain ukrainien est d'écrire des chefs-d'œuvre dignes du canon européen, et qu'écrire en ukrainien n'est pas en soi une valeur littéraire suffisante. En témoigne également une lettre de mars 1892 au même Drahomanov, où elle pourfend les poètes ukrainiens qui misent sur le seul usage de la langue ukrainienne (et non sur leur maîtrise de l'art poétique) pour flatter le patriotisme de leurs lecteurs¹¹.

Dans une perspective similaire, elle aura, plus tardivement, en 1902-1903, un débat assez vif avec le critique ukrainien populiste Serhyi Yefremov (1876-1939) au sujet de l'écrivaine féministe bucovinienne Olha Kobylanska (1863-1942). À Kobylanska, Yefremov reproche sa germanité : de fait, Kobylanska tient un journal et écrit des œuvres à la fois en allemand et en ukrainien, elle parle aussi roumain et polonais, et elle traduit ses propres œuvres de l'allemand vers l'ukrainien, mais aussi des textes de l'ukrainien vers l'allemand. Or, depuis plusieurs années, Lessia Oukraïнка défendait l'idée que c'était grâce à son ouverture sur l'espace culturel allemand que Kobylanska avait su informer son style comme sa pensée et même son patriotisme au contact de la littérature mondiale¹².

Ainsi, Oukraïнка estime qu'un écrivain aiguise son style comme son amour (intelligent) de la patrie en se frottant aux littératures étrangères. Et ce n'est pas un hasard, par conséquent, si elle reprend dans son œuvre, outre des personnages du fonds populaire « slave » et ukrainien comme la *mavka*¹³ (cette ondine), des figures mythiques grecques et plus largement européennes comme Cassandre¹⁴ ou Don Juan¹⁵.

La langue (littéraire) ukrainienne comme espace de polyglossie ?

Fréquenter les littératures étrangères, c'est donc aussi (le cas de Kobylanska l'illustre de façon éloquente) frotter sa langue aux langues étrangères : la question du polyglottisme et de la traduction mène de la sorte à celle de la polyglossie, et ce sous deux formes.

¹⁰ « [М]олодою громадкою », « *molodouï громадkouï* » ; « *западничество* », « *zapadničestvo* » ; « *при такій чудовій літературі, як російська* », « *pri takij čudovij literaturī, ak rosijs'ka* » ; « *дїлетантизм* », « *diletantizm* ». *Ibid.*, p. 137.

¹¹ Voir *ibid.*, pp. 181-184.

¹² Voir son article de 1900 sur les « écrivains ruthènes de Bucovine » (« *Писателі-русини на Буковині* », « *Pisateli-rusini na Bukovini* ». *Ibid.*, vol. 7, pp. 87-96) ; mais aussi ses lettres de 1899 à Kobylanska elle-même (20 mai. *Ibid.*, vol. 12, p. 212) et à Mykhailo Pavlyk (7 juin. *Ibid.*, p. 226).

¹³ Voir le drame féerique intitulé *Chanson sylvestre* (*Лісова пісня*, *Lisova pīsnâ*, 1911 pour la rédaction, 1912 pour la publication). *Ibid.*, vol. 3, pp. 241-329.

¹⁴ Voir le drame (1908 pour la publication) dont elle est l'héroïne éponyme. *Ibid.*, vol. 9, pp. 9-98.

¹⁵ Voir *Le Maître de pierre* [*Камінний Господарь*, *Kamīnnij Gospodar*], drame écrit en 1911-1912. *Ibid.*, vol. 4, pp. 67-150.

La première ne nous intéressera pas directement ici, mais il faut tout de même la mentionner pour prendre la mesure de la complexité de la situation linguistique de l'Ukraine à l'époque. Ukraine et Galicie (entre autres) sont des territoires où sont pratiqués plusieurs langues et « dialectes » parents (souvent) mais distincts. Et Lessia Oukraïнка estime, comme elle l'affirme dans une lettre de début 1894 au socio-démocrate Ossyp Makovei (1867-1925), que la langue littéraire doit être un espace de polyglossie résultant de la rencontre de toutes les flexions dialectales de la langue¹⁶.

La deuxième forme que prend la question de la langue (littéraire) comme espace de polyglossie est celle des emprunts, des néologismes et des tournures calquées sur les langues étrangères. Lessia Oukraïнка elle-même reproche, dans une lettre à Drahomanov datée du 29 septembre 1894, à certains de ses contemporains de montrer une créativité lexicale par trop échevelée et abondante. À propos de ses propres traductions de Maurice Vernes¹⁷, elle note qu'elle assume l'entière responsabilité « de l'étroitesse et de la pauvreté de la langue », qui tient à sa « réaction contre la nouvelle langue scientifique galicienne-ukrainienne, si pleine de néologismes et de mots et expressions étrangers¹⁸ ».

Pour autant, elle-même ne se gêne pas pour former des tournures nouvelles : la langue ukrainienne étant intrinsèquement complexe (comme toutes les langues d'ailleurs), il n'y a pas à se préoccuper outre-mesure de sa supposée « pureté ». En cela, Oukraïнка s'écarte des idées d'un Kostomarov, qui écrivait en 1881 dans un article intitulé « Les tâches de l'ukrainophilie¹⁹ » qu'il n'y avait rien de plus dangereux pour la langue ukrainienne que le recours aux néologismes forgés à partir de termes étrangers, le peuple ne les comprenant pas ; et que, par ailleurs, la traduction du canon européen en ukrainien était inutile, l'élite intellectuelle étant polyglotte et pouvant lire, au besoin, les traductions russes.

Refusant de considérer que le peuple ukrainien ne peut avoir accès qu'à une langue pure de tout emprunt (ce serait, à ses yeux, entériner la ruralisation de l'Ukraine voulue par l'Empire russe), Oukraïнка estime qu'il est bon de faire évoluer la langue ukrainienne par la fréquentation des langues étrangères. Le 4 janvier 1912, ainsi, elle écrira à son ami Fedir Petrounenko (1879-1938), à propos (vraisemblablement) de commentaires faits sur son œuvre dans une *Anthologie* en polonais *des poètes ukrainiens modernes* publiée à Lviv en 1911 :

¹⁶ *Ibid.*, vol. 11, p. 272.

¹⁷ Voir *ibid.*, vol. 8, pp. 525-640.

¹⁸ « [Т]існість і бідність мови », « тісність і бідність мови » ; « реакцію против новітньої галицько-укр[аїнської] мови наукової, так пересипаної неологізмами і чужими словами та зворотами », « реакції против новітньої галицько-укр[аїнської] мови наукової, так пересипаної неологізмами і чужими словами та зворотами ». *Ibid.*, vol. 11, p. 330.

¹⁹ Voir en ligne : <http://litopys.org.ua/kostomar/kos47.htm> (18.01.2025).

[Q]uant à ce qui est dit de mes « phrases forgées », je comprends ce terme névrotique comme un hommage à la tradition qui prescrit que tous les descendants des Pchilka [...] soient considérés comme des « forgerons », sinon de mots, du moins de phrases ou de je ne sais quoi²⁰.

Tout en prenant garde à ne pas tomber dans l'excès de néologismes techniques, Oukraïnka assume donc de former (ou de « forger ») de nouvelles tournures linguistiques, afin de répondre aux exigences expressives toujours croissantes d'une modernité qui ouvre la langue ukrainienne sur un monde européen qui l'oblige à réinventer ses ressources.

On pourra penser également ici à la question rhétorique qu'elle posait, presque vingt ans plus tôt, dans une lettre du 12 novembre 1893 à Makovei :

Que serait la littérature si tous les écrivains écrivaient de la même façon ? Ne vaudrait-il pas mieux qu'il n'y ait qu'un seul grand écrivain, avec une seule grande plume, avec une seule grande feuille... Pardonnez-moi si cela ressemble à un ricanement, c'est juste ma façon de parler²¹.

Il s'agit, en acceptant et en revendiquant l'influence des langues d'Europe sur la langue ukrainienne (influence qui peut d'ailleurs être réciproque), d'accueillir dans la littérature d'Ukraine la complexité grandissante d'un monde où les voix minorisées (qu'elles soient individuelles ou collectives) affirment toujours plus nettement leur singularité.

Oukraïnka laisse ainsi sa fréquentation des littératures d'Europe modeler sa langue propre. Il lui arrive de la sorte de passer par le polonais et les langues slaves voisines quand elle s'interroge sur la traduction de certains termes en ukrainiens²². Mais surtout, outre sa pratique du néologisme, elle utilise souvent, à l'état brut, des mots français, allemands, italiens, polonais, etc., dans ses lettres comme dans ses œuvres²³ – quand ce n'est pas des phrases entières. Nous ne donnerons qu'un seul exemple, celui du drame intitulé *La Rose bleue* (Блакитна троянда, *Blakitna troânda*, rédaction en

²⁰ « А те, що вона каже про “ковані фрази”, то сей неврозумительний термін я розумію як дань традиції, що наказує всіх нащадків Пчілки [...] вважати “ковалями” коли не слів, то хоч фраз чи вже не знаю там чого », « А те, що вона каже про “kovani frazi”, to sej nevrozumitel'nij termin â rozumiïu âk dan' tradiciï, sho nakazuïe vsih našadkiv Pčilki [...] vvažati “kovalâmi” koli ne sliv, to hoč fraz či vže ne znaiu tam čogo ». Oukraïnka, Lessia. *Œuvres complètes*. Op. cit., vol. 14, p. 289.

²¹ « Яка то може бути така література, де б усі письмовці писали однаково ? Чи не краще тоді було б, якби вже був один великий письменець, з одним великим пером, з одним великим шматком паперу... Вибачайте, коли се вийшло неначе яка присмішка, – се тільки у мене такий façon de parler », « Ака то може бути така література, де б усі пис'мовці писали однаково ? Чи не краще тоді було б, âkbi vže був один великий пис'мовець, з одним великим пером, з одним великим шматком паперу... Vibačajte, koli se vijišo nenače âka prismiška, – se til'ko u mene takij façon de parler ». Ibid., vol. 11, p. 238.

²² Voir à ce sujet une lettre de 1889 à son frère Mykhaïlo, qui lui demandait comment traduire en ukrainien le mot russe « маятник » (« maâtnik », « pendule »). Ibid., p. 84.

²³ Et elle va même plus loin d'ailleurs, écrivant des textes entiers en langue étrangère. Outre les articles qu'elle rédige en russe pour en élargir la diffusion, elle écrit par exemple en 1896 un poème en ukrainien au titre anglais et shakespearien : « To be or not be ? » (Ibid., vol. 5, p. 172), qu'elle traduit ensuite elle-même en allemand pour le faire paraître en 1900 dans la revue *Die Gesellschaft*. En 1896 également, elle écrit directement en français une sorte de lettre ouverte intitulée *La Voix d'une prisonnière russe*, qu'elle demande à Drahomanov d'essayer de faire publier dans une revue francophone influente. Elle y fait honte aux artistes français ayant participé aux festivités organisées à l'occasion de la visite en France de Nicolas II la même année (voir *ibid.*, vol. 7, pp. 397-400).

1896, première publication en 1908). Dans ce drame²⁴ qui met en scène la société intellectuelle ukrainienne de l'époque et revendique une certaine modernité « *fin-de-siècle* » (l'expression revient à plusieurs reprises, en français), Oukraïнка fait jouer à ses personnages un air italien comme « *Posa la mano sul mio cor, mio tener amore*²⁵ ! » ; elle fait allusion au « *Wein, Weib und Gesang*²⁶ » de Luther, et prête à l'une de ses créatures cette réflexion audacieuse, qui dit bien que la pratique de la polyglossie textuelle est liée à l'émergence des voix minorisées : « *nur ein kranker Mensch ist Mensch*²⁷ ! » (« seul un homme malade est vraiment un homme ») ; elle utilise des termes ou des énoncés (gnomiques) français comme « *qu'importe des [sic] vagues humanités, pourvu que le geste soit beau*²⁸ ! » ; et elle emprunte à des auteurs français des expressions-clés comme « *cavalier servant*²⁹ » (Stendhal), « *femme de trente ans*³⁰ » (Balzac) ou « *demi-vierge*³¹ » (Marcel Prévost), sans mention du nom de l'auteur, comme s'il y avait (mais sans nivellement des différences) une sorte de langue et d'œuvre communes aux grands auteurs de la littérature européenne voire mondiale.

Pour conclure

Lessia Oukraïнка tient donc qu'une littérature ne peut se former qu'au contact des littératures étrangères. Et son œuvre comme ses lettres montrent qu'elle considère la langue (littéraire) ukrainienne comme un espace de polyglossie. En d'autres termes, elle a une idée ouverte, pour ainsi dire existentialiste, de la langue ukrainienne, qui ne doit pas se replier sur son supposé « génie » propre, mais se nourrir de tous les « dialectes » qui cohabitent sur les territoires ukrainien/galicien, et savoir se moderniser au gré des nécessités devant lesquelles la placent ses contacts (*via* la traduction notamment) avec les autres langues littéraires européennes.

De la sorte, loin de miser sur le monolinguisme, qu'il soit russe ou ukrainien, Oukraïнка croit aux vertus de la *Bildung* du peuple ukrainien par l'ouverture à la pluralité littéraire et linguistique. Car, si le polyglottisme et la polyglossie sont si importants pour elle, c'est parce que son objectif principal est de construire une société éclairée et progressiste qui permette à l'Ukraine, sans trahir son patrimoine populaire, de se libérer des assignations à la ruralité édictées par l'Empire russe, et d'accueillir en son sein le concert des voix mineures et singulières de la modernité.

²⁴ Qu'elle a d'ailleurs traduit en russe.

²⁵ *Ibid.*, vol. 1, p. 57.

²⁶ *Ibid.*, p. 54.

²⁷ *Ibid.*, p. 88.

²⁸ *Ibid.*, p. 46.

²⁹ *Ibid.*, p. 63.

³⁰ *Ibid.*, p. 59.

³¹ *Ibid.*, p. 83.

Bibliographie

Ageeva, Vira. *Поетеса зламу століть: творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації* [*Poetesa zlamu stolit' : tvorčist' Lesi Ukraïнки v postmodernij interpretacij, Une poétesse du tournant du siècle : la créativité de Lessia Oukraïнка selon l'interprétation postmoderne*]. Kyïv, Lybid, 2001.

Benert, Britta (éd.). *Paradoxes du plurilinguisme littéraire 1900 : réflexions théoriques et études de cas*. Bern, Peter Lang, 2015.

Bruera, Franca et Meazzi, Barbara (éd.). *Plurilinguisme et avant-gardes*. Bern, Peter Lang, 2011.

Drahomanov, Mykhaïlo. *Австро-руські спомини (1867-1877)* [*Avstro-rus'ki spomini (1867-1877), Souvenirs austro-ruthènes (1867-1877)*, 1889], en ligne : https://shron2.chtyvo.org.ua/Drahomanov_Mykhaïlo/Drahomanov_Avstro-ruski_spomyny_1867-1877.pdf (17.01.2025).

Elwert, W. Theodor. L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique. – In : *Revue de littérature comparée*, 1960, n° 34, pp. 409-437.

Forster, Leonard. *The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature* [1970]. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Franko, Ivan. Двоязычність і дволичність [Dvoâzičnist' i dvoličnist', Bilinguisme et ambiguïté, 1905], en ligne : <https://www.i-franko.name/uk/Publicistics/1905/Dvojazychnist.html> (17.01.2025).

Goloyukh, Laryssa. Ідіолект Лесі Українки в історії української літературної мови [Idiolekt Lesi Ukraïнки v istorij Ukraïns'koï literaturnoj movi, L'idiolecte de Lessia Oukraïнка dans l'histoire de la langue littéraire ukrainienne]. – In : *Лінгвостилістичні студії* [Lingvostilistični studij, Études linguistiques et stylistiques], n° 12, 2020, pp. 28-36.

Kosmeda, Tatiana et Kowalewska, Olena. Егоцентризм запозичень у листах Лесі Українки: вербалізація польської лінгвокультури [Egocentrizm zapozičen' u listah Lesi Ukraïнки : verbalizaciâ pol's'koï lingvokul'turi, L'égoцентризм des emprunts dans les lettres de Lessia Oukraïнка : la verbalisation de la linguoculture polonaise]. – In : *Slavia Orientalis*, 2021, vol. 70, n° 4, pp. 873-888.

Kostomarov, Nikolaï. Задачи украинофильства, Zadači ukrainofil'stva. – In : *Луна. Український альманах на 1881* [Luna. Ukraïnskij al'manah na 1881, Lune. Almanach ukrainien de 1881], en ligne : <http://litopys.org.ua/kostomar/kos47.htm> (18.01.2025).

Kremnitz, Georg et Tanzmeister, Robert (éd.). *Literarische Mehrsprachigkeit. Multilinguisme littéraire*. Wien, IFK Internationales Forschungszentrum, 1995.

Michaud, Stéphane. Plurilinguisme et modernité au tournant du siècle. In : *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Éd. M. Schmelin et M. Schmitz Emans. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, pp. 189-203.

Miller, Aleksei. *The Ukrainian Question. The Russian Empire and Nationalism in the Nineteenth Century*, Budapest, Central European University Press, 2003.

Oukraïнка, Lessia. *Повне академічне зібрання творів* [Povne akademične zibranňâ tvoriv, Édition académique des œuvres complètes], en 14 vol. Loutsk, Université nationale Lessia Oukraïнка de Volhynie, 2021.

Pavlytchko, Solomia. *Дискурс модернізму в українській літературі* [*Diskurs modernizmu v Ukraïns'kij literaturì, Le Discours moderniste dans la littérature ukrainienne*, 1997]. Kyiv, Lybid, 1999.

Shkandrij, Myroslav. *Russia and Ukraine : Literature and the Discourse of Empire from Napoleonic to Postcolonial Times*. Montreal, McGill-Queen's University Press, 2001.

Tretyakova, Alina. Соціалізм М. Драгоманова [Sotsializm M. Drahomanova, Le socialisme de M. Drahomanov]. – In : *Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка* [*Ternopil'skyi natsionalnyi pedahohichnyi universytet imeni Volodymyra Hnatiuka, Notes scientifiques de l'Université pédagogique nationale Volodymyr Hnatiouk de Ternopil*], 2014, p. 103-105, en ligne : https://shron1.chtyvo.org.ua/Tretiakova_Alina/Sotsializm_M_Drahomanova.pdf?PHPSESSID=oe53i9cl72rjolv9fvj4nt5t1.

Yermolenko, Svitlana. *Нариси з української словесності* [*Narisi z Ukraïns'koï slovesnosti, Essais sur la littérature ukrainienne*]. Kyïv, Dovira, 1999.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.117-126>

Mykhailo BABARYKA¹

**Visio pixélisée et l'effet diapo : remédiation romanesque
d'une téléconférence numérique dans *Rétine* de Théo Casciani**

Résumé

À base d'un cas d'étude exemplaire, se cantonnant textuellement à un épisode à la longueur d'un sous-chapitre tiré de *Rétine* (2019) de Théo Casciani — entièrement dédié à relater un appel en visio prolongé entre deux personnages (dont le narrateur) — le présent article propose une lecture du texte romanesque sous l'angle de la représentation (ou remédiation) poétique des médias numériques et, tout particulièrement, des moyens de téléconférence contemporains. L'analyse textuelle accompagnée d'une réflexion théorique a pour but de démontrer que l'intermédialité littéraire se distingue par sa capacité d'engager les deux médiums se mettant en contact d'une manière bilatérale, l'écriture romanesque étant amenée à faire appel à des ressources poétiques non conventionnelles et à des procédés de synchronisation entre le représentant et le représenté qui ne sauraient pas être confondus avec des usages de la langue en dehors du contexte du dialogue intermédialique établi par procuration sur le territoire de la fiction.

Mots clés : poétique ; écriture romanesque ; intermédialité ; Casciani ; remédiation ; médias numériques

Abstract

**Low-Res Stutters and the Slideshow Effect: Novelistic Remediation
of Digital Video Conferencing in *Rétine* by Théo Casciani**

The paper aims to put forward a reading of a sub-chapter-long episode in Théo Casciani's novel *Rétine* (2019), dedicated entirely to relating a prolonged video call between two characters (of which one is the narrator). Drawing solely on the exemplary scenes from the cited case study, the paper offers a methodological examination of the novelistic text under the angle of poetic representation (or remediation) of digital media and, more specifically, of the contemporary means of teleconferencing. Through a combination of textual analysis and theoretical reflection, the paper sets out to demonstrate that literary intermediality is distinguished by its capacity to engage bilaterally with both mediums getting put into contact, novelistic writing thereby being brought to mobilise unconventional poetical resources, while resorting to procedures of synchronisation between the representing and the represented media that are hardly reducible to the non-poetic uses of language outside of the context of intermedial dialogue established vicariously on the territory of fiction (i.e. by proxy of representation).

Keywords: poetics; novelistic writing; intermediality; Casciani; remediation; digital media; slideshow

Avant de procéder à l'analyse textuelle des passages clés respectifs tirés de la *Rétine*² (2019) de Théo Casciani en rapport avec les scènes de l'appel mettant en contact ses deux personnages par le

¹ Having obtained his graduate degrees (Bachelor's and Grad. Dipl. in Philology) at Kyiv National Linguistic University (KNLU), **Mykhailo BABARYKA** took on the role of lecturer of world literatures at Fesenko Department of Literary Theory and History of World Literatures at his Alma Mater. He then went on to obtain his MA as part of the Erasmus Mundus Joint Master's Crossways in Cultural Narratives international pathway spanning across the universities of Poznań (UAM), Perpignan (UPVD), and Sheffield (UoS). In 2024, Mykhailo finalised his Scientia PhD on digital media representation in contemporary French and anglophone novel writing at UNSW (Sydney), and since then, has been teaching media disciplines at the School of the Arts & Media. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-4896-3803>

² Casciani, Théo. *Rétine*, Paris, POL Édition, 2019. Les références à l'œuvre analysée seront désormais signalées par l'abréviation R. (pour *Rétine*).

biais des écrans interposés, commençons par avancer les quelques hypothèses à mettre à l'épreuve au cours de l'exploration consécutive se schématisant comme suit.

Notamment, postulons que (primo) la disposition narrative qui s'impose face à la transcription de l'expérience de visioconférence dans le contexte de fiction (le narrateur face à l'écran en cours de communication avec un autre personnage par le biais d'un médium informatique de téléconférence) se meut également en un dispositif de traduction du numérique dans le texte romanesque ; autrement dit, celui-ci se constitue en un dispositif de l'intermédialité littéraire³ comprise comme se caractérisant par sa capacité d'engager les deux médiums se mettant en contact d'une façon bilatérale.

Mais également (secundo), dans notre réflexion, on mettra à l'honneur une autre composante intégrante du dialogue inter-médias s'opérant sur le territoire de la fiction qui caractérise l'intermédialité littéraire en tant qu'impliquant la symbolisation et la représentation et, ce faisant, sollicitant donc l'imaginaire, mais non pas uniquement celui du médium numérique en lui-même, mais aussi l'imaginaire de l'interaction intermédiatique en tant que telle (relevant d'un modèle ou scénario d'interaction privilégié par le texte de fiction donné et qui, somme toute, lui est propre).

Quant aux médias numériques contemporains, autrement dit, les nouveaux médias que l'article désignera du terme générique du « numérique » (dans son acception englobante en rapport aux technologies qui font usage de l'Internet) comme faisant objet de problématisation d'un point de vue de représentation, la difficulté de représentation du numérique (par la voie romanesque) est déterminée par tout un ensemble de facteurs en rapport avec l'écran comme dispositif d'accès sensoriel au numérique et découle des défis liés, à leur tour, à sa poétisation.

Pour ce qui relève de l'hypothèse plus immédiatement en rapport avec le cas d'étude textuelle, celle-ci peut être formulée comme suit : filtrée à travers le dispositif romanesque, la technologie devient principalement visible aux moments de défaillance, d'erreur ou de défaut de système, ou bien, comme dans le cas étudié : de manque de visibilité (c.-à-d. faute de clarté du signal télévisuel) que la technologie numérique en question serait censée assurer aux participants de la téléconférence.

Textuellement, l'appel vidéo est déclenché par le constat inaugural suivant : « Son cadre se stabilisa et sa résolution s'affina... ».⁴ Le pronom possessif, dans ce contexte, fait référence à l'interlocutrice du narrateur lors d'un appel entre l'Allemagne et le Japon, reliant ainsi des fuseaux horaires qui sont pratiquement aux antipodes (par le biais des moyens de téléconférence).

Ce qui est à noter d'un point de vue de la méthode de lecture adoptée sont des manifestations d'incompatibilité entre le numérique et la transcription langagière, narrative (sous forme de récit) qui

³ Rajewsky, Irina O. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. – In : *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 2005, vol 6, pp. 43-64.

⁴ R., p. 29.

transparaissent dans la formule citée, car celle-ci attribue le cadrage et la *résolution* à l'interlocutrice du narrateur, à l'instar des paramètres de leur échange qu'elle aurait pu effectivement calibrer de son gré, tels les paramètres en rapport avec l'énoncé (c.-à-d. la cadence et le débit de sa parole, entre autres). Ce contraste se fait d'autant plus notable si on prend en compte le fait que, comme le narrateur s'en apercevra dans un instant, son interlocutrice aura opté exprès pour une *visio*-conférence (au sens strict), cf. : « avait sans doute désactivé le micro de son ordinateur pour rompre le lien sonore de notre appel »⁵.

En revanche, la qualité de connexion Internet bilatérale (au vu de ses répercussions sur la clarté de l'image) ne constitue bien évidemment pas une qualité immanente de l'autre communicant, mais relève plutôt de la technologie utilisée. C'est cette technologie numérique que l'écriture romanesque et le dispositif intermédiatique du roman se donnent pour but de dompter et de contenir au moment même où l'attention se porte à la *résolution* et au *cadre*, voire au médium. L'aspect réactionnaire de remédiation romanesque qui se traduit par l'effort de contenir (et d'endiguer) le numérique prend forme, dans ce cas, d'un effet de compression qui peut être attribué à l'affordance fondamentale du médium langagier lui-même qui est l'économie de la langue.

En parlant d'une séance de télécommunication (et en la relatant sous forme de récit), le discours romanesque comprime en un tout indissociable : le logiciel et la logistique du réseau, l'optique (du dispositif capteur, tel une caméra web) et les algorithmes gérant l'optimisation de l'image, son codage et, à la réception, le décodage s'effectuant de l'autre côté. Certes, posons-le — pour une fois — en termes très catégoriques : au fond, dans le roman, tout devient langue (aussi bien que dans tout autre texte littéraire qui porte bien son nom, par définition).

Dans le cas de la poétisation du numérique, ceci signifie plus spécialement que la technologie n'est pas uniquement dénotée par la voie de la langue, mais que les affordances des médias en cause sont supplantées par les facultés (relativement limitées) de la langue, vu que celles-ci sont déterminées par la rigidité de ses structures grammaticales et autres. Le circuit numérique constitué par tous les chaînons interconnectés impliqués dans l'appel vidéo réussi est court-circuité par la langue.

Très justement, la langue est marquée par une présomption intrinsèque qui revient à stipuler que les deux interlocuteurs se doivent d'être bien « en vue » l'un par rapport à l'autre afin de pouvoir interagir — cf. « Elle [...] me faisait face »⁶ — y compris dans le sens originel qui met en jeu la distance les séparant. Cependant, nos deux interlocuteurs restent cois, le son étant coupé, puisque l'un d'eux — une jeune fille japonaise prénommée Hitomi — aurait opté pour le mode silencieux de la

⁵ *R.*, p. 34.

⁶ *Ibid.*, p. 30.

téléconférence. L'interaction qui se réduit à la composante visuelle (se faisant « en visio ») entre les deux utilisateurs sur les faces opposées de la planète est une incongruité aux yeux de la langue en tant que médium.

Un personnage du roman peut bel et bien couper le son de la visioconférence — c.-à-d. la mettre en sourdine pour transformer l'entretien en « œillade »⁷ — mais cela ne prévient pas le discours romanesque et la langue poétique de transcrire ce qui serait, au fond, un échange visuel sous forme d'une conversation, grammaticalement parlant : au niveau de la grammaire et de la syntaxe de la phrase.

Lors de leur appel vidéo, les personnages ne font pas appel à la voix (et ne font donc pas usage des vocables), mais le médium du roman, le récit, parle toujours la « langue » de l'oralité. En narrant une conversation se tenant, en fait, par la voie des yeux et non pas de l'appareil phonétique, le dispositif intermédiatique romanesque fait, néanmoins, usage de la conversation en tant que modèle (et moyen) de conversion du médium (télé-)visuel en une forme d'expression poétique (usant respectivement du médium verbal). Un échange purement visuel entre les deux personnages dévisageant l'un l'autre donne lieu à un phrasé au caractère distinctement et emphatiquement verbal, ce qui met en relief (par effet de contraste, sinon de l'incompatibilité manifeste) la médialité même du texte romanesque et la tendance du médium langagier à contaminer le médium représenté (le numérique) avec une logique propre à la langue.

Ce qui est particulièrement notable dans ce contexte, d'un point de vue de la lecture intermédiatique, est l'ensemble des artifices que l'écriture romanesque doit assumer pour transcrire le médium numérique (utilisé à contre-sens) en faisant ainsi ressortir le degré auquel la langue naturelle — en l'occurrence, le français — est calibrée et optimisée (en tant que médium) afin de faciliter une communication interpersonnelle qui se veut immédiate plutôt que celle relayée, c.-à-d. celle se produisant entre les deux communicants qui maintiennent un contact visuel et auditif (et conversent véritablement « en présentiel ») par opposition à une conversation s'opérant « à distance » (et avec le signal audio délibérément coupé, dans le cas de figure étudié). En revanche, comme les auteurs de l'ouvrage faisant un tour d'horizon de l'histoire longue de l'évolution des médias le rappellent : « Le face-à-face est parfois décrit comme une communication “non-médiatisée” »⁸.

La façon, peut-être, la plus superficielle pour le texte romanesque de signaler que l'image (évoquée poétiquement) se veut médiatisée par le biais de l'écran d'ordinateur serait-elle d'encadrer et de ponctuer la description des détails se référant à la qualité de l'imagerie numérique ou plutôt, au

⁷ R., p. 40.

⁸ Jarlbrink, Johan, Lundell, Patrik & Snickars, Pelle. *From Big Bang to Big Data: a history of the media*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2023, p. 22. Notre traduction.

contraire, au manque de fidélité trahi, par exemple, par le signal visuel « pixélisé », par la présence des artefacts, etc.

Dans l'esprit de l'approche intermédiatique (prônée par notre étude) qui remonte à la théorisation de la mécanique de *remédiation* par Bolter et Grusin⁹, la stratégie romanesque de représentation des médias dans la fiction se traduit par une corrélation entre la transparence du médium (ou son *immédiateté*) et l'opacité de ce dernier, qui est due, dans le cas étudié, à des prétendus manquements et défaillances techniques.

Le dispositif poétique en question se résume donc à une corrélation singulière entre les deux paramètres susnommés. Un peu comme le principe des vases communicants, la proportion d'opacité (par rapport à la transparence) se distribue dans le système de coordonnées réunissant les deux médiums qui se mettent en contact : celui représenté et le médium textuel (ou romanesque). Le médium littéraire se rend, pour sa part, moins transparent à force d'exercer un effet aliénant sur le lecteur en fonction d'un usage atypique des affordances textuelles qui est requis afin de pouvoir poétiser le numérique (en tant que matière récalcitrante, résistant à sa mise en texte).

Schématiquement parlant, la poétisation de l'image numérique dans le texte de la *Rétine* est donc opérée, en partie, par la voie de *pixélisation* de l'image, y compris très explicitement, ou textuellement : « Les contrastes du moniteur habillaient son teint de nombreuses nuances et la pixélisation de l'image détournait plus clairement les fines lunules d'ombre qui parcouraient sa peau »¹⁰.

Ainsi, l'écriture de Casciani viendrait valider un des postulats de la poétique du numérique : les médias se laissent transcrire le plus aisément aux extrémités marquant des limites de leurs capacités (telles la fidélité visuelle), aux confins de leurs affordances respectives. En d'autres termes, la communication intermédiatique se rend donc possible dans la zone périphérique qui voit les médias respectifs s'intersecter et se superposer mutuellement.

Le fait même que le numérique ne se rend représentable qu'aux moments de pannes et de défaillances vient valider l'hypothèse de départ de notre étude qui pose le numérique en tant qu'objet de poétisation non trivial. L'hypothèse d'une portée plus générale, selon laquelle le numérique résiste à la représentation romanesque, guide effectivement l'étude de la poétique intermédiatique dans la fiction romanesque et obtient des concrétisations tout à fait pertinentes dans la trame narrative du texte étudié.

⁹ Bolter, Jay David & Grusin, Richard. *Remediation: Understanding New Media*, London, MIT Press, 1999.

¹⁰ R., p. 16.

C'est donc aux dépens de l'apport « fonctionnel », tel que défini par Roland Barthes¹¹ dans *L'Effet du réel*, que la technologie en question est mise en texte, la (cor-)relation conflictuelle entre le fonctionnement sans entrave du médium numérique représenté et la progression narrative du roman, tout aussi non-entravée (se résumant à l'intrigue prise au sens largement événementiel), devenant ainsi un des facteurs clefs qui sous-tendent la poétique du numérique.

Ce qui présente un intérêt particulier pour l'analyse poétique est le langage utilisé par l'auteur pour décrire l'effet dégradant produit sur l'image télécommuniquée de l'interlocutrice de l'autre côté de l'écran par les contraintes techniques telles que la résolution (ainsi que la luminosité restreinte de l'écran et d'autres réglages d'affichage d'ordinateur portable), cf. : « La résolution de notre appel était trop faible pour me permettre de saisir la provenance exacte des rayons du jour, mais je voyais le sol marqueté se couvrir d'une nappe de lumière orangée... »¹².

Le pixélisé (voire une faible résolution) se met au service de l'intermédialité littéraire afin d'indiquer poétiquement la nature informatique de l'image ; mais, à part son iconicité démarquant la nature numérique de l'image, le pixélisé (comme trahissant le manque de performance du support technologique et rendant, par le même coup, ladite technologie de fait dépassée avant l'heure) se présente comme un moyen élémentaire de transcrire dans le texte la mécanique de remédiation et se fait typiquement synonymique dans la fiction avec la dégradation technique (dans le sens premier et étymologique, qui fait remonter la plate-forme numérique utilisée à son état antérieur, à son antécédent plus « primitif » dans l'échelle évolutive de la technologie).

Aisément identifiables en tant qu'attributs de la technologie moderne, les artefacts résiduels de la médiation numérique de l'image se font, en effet, un moyen de sa traduction littéraire, cette dernière faisant systématiquement appel aux moments de la défaillance des moyens de communication (ou, pour le moins, du manque de fidélité). Au lieu d'être régies par une causalité inhérente (qui demeure principalement dissimulée et opaque pour l'utilisateur), les complications et failles techniques se synchronisent avec les soi-disant « événements de l'appel »¹³.

Le médium numérique, généralement agnostique du message (sinon passant pour le message lui-même dans le paradigme McLuhanien¹⁴), est soumis à la primauté de la logique narrative (et descriptive) qui lui est dictée par la voie des visuels affichés sur l'écran. Le médium « travaillé » (et transcrit) par le dispositif du roman se voit contaminé par le principe déterminant de l'esthétique

¹¹ Barthes, Roland. *L'Effet de réel*. In : *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Ed. R. Barthes. Paris, Éditions du Seuil, 1984, pp. 167-174.

¹² *R.*, p. 33.

¹³ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴ McLuhan, Marshall & Fiore, Quentin. *The Medium is the Massage*, New York, Bantam Books, 1967.

littéraire, sinon de l'esthétique tout court, qui conçoit le contenu et la forme comme complémentaires au regard du rapport dialectique qui s'établit entre eux dans une œuvre d'art (ou de fiction).

D'où le rôle instigateur que le numérique joue face à l'écriture romanesque, pour autant que la mise en texte de nouveaux médias mettant à l'épreuve des conventions poétiques existantes met aussi en question les constantes du genre, voire fait revigorer ledit genre en fomentant l'innovation dans le contexte de l'évolution générique (si on définit le roman à l'aune de sa conceptualisation moderniste en tant que genre se caractérisant surtout par une réinvention permanente¹⁵ qui ne fait que le re-situer en continu et donc le restituer dans les confins du paysage médiatique contemporain).

Ce qui est caractéristique, au moment où le texte se tourne vers le médium numérique lui-même pour le narrer, c'est l'objet (ou personnage) capté par la caméra qui devient pratiquement le « médium » de l'articulation romanesque de l'hyper-médium numérique (qui est l'ordinateur équipé d'une webcam et connecté à l'Internet). Dans l'exemple suivant, on observe donc une narrativisation qui se produisant pratiquement sur le vif :

« L'animation graduelle de son image obligeait le logiciel à des épreuves inédites, la vigueur retrouvée de ses gestes nécessitant un suivi graphique plus précis et une résolution augmentée du signal, et je percevais tout le mal qu'avait la machine pour maintenir le réalisme de nos apparences »¹⁶.

Pour clarifier le contexte en rapport avec ce qui advient dans le passage cité : Hitomi, qui restait immobile, figée dans une position peu confortable pendant de longs instants face à l'écran, se met à mouvoir ; elle étire ses membres crispés et prend des postures pleines de grâce (aux yeux du protagoniste). Le narrateur diégétique, rivé à l'écran de son côté respectif, qualifiera l'allure d'Hitomi de « féline »¹⁷ lorsqu'il suit du regard et relate le prétendu « étirement furtif » (dont l'importance thématique est ainsi spécialement soulignée dans le texte).

La chorégraphie gestuelle d'Hitomi qui s'anime de nouveau, à la suite d'une partie très conséquente de l'appel qu'elle avait passée dans un état inerte, est d'autant plus parlante puisque celle-ci retentit également, tel un écho, dans le « mouvement » de la phrase citée et se fait donc indirectement figurer dans la syntaxe du texte.

Pareillement, tout comme Hitomi (et ses membres), les propositions de la phrase citée ci-dessus « s'étirent », ou tout au moins transmettent l'inertie résiduelle qui se fait remarquer au moment où le texte passe d'un mode de représentation à l'autre. L'appel vidéo, censé créer un lien visuel non

¹⁵ Pressman, Jessica. *Digital Modernism: Making It New in New Media*, New York, Oxford University Press, 2014, pp. 4-5.

¹⁶ *R.*, p. 44.

¹⁷ *Ibid.*, p. 45.

interrompu et, dans l'idéal donc, instantané, se mue dans le texte en un processus séquentiel, ou plus textuellement, en une « animation graduelle »¹⁸ représentative d'une technologie au bout de ses capacités : celle qui relève des affordances du médium diégétique, mais aussi — la technologie de la représentation poétique elle-même en prise avec ledit médium numérique (en tant qu'objet de remédiation romanesque).

On se fait témoin de la remédiation à l'œuvre dans le roman, son texte étant pris pratiquement sur le vif en train de déployer un dispositif de narrativisation perturbant le cours ordinaire de travail du médium, le dénaturant assez violemment ; ce n'est pas pour rien que le narrateur lui-même paraît s'en désoler : « je percevais tout le mal qu'avait la machine »¹⁹.

En revanche, les algorithmes de calculs relatifs à l'affichage télévisuel (en rapport avec le signal capté et reproduit par les ordinateurs des deux participants respectifs de l'appel) sont supplantés, si l'on veut bien, par les biorythmes corporels, par l'ergonomie de l'effort musculaire (d'un personnage qui se remet à bouger après un repos prolongé).

Ce qui s'ensuit dans le texte est une tentative de stylisation claire et délibérée entreprise par le romancier afin de codifier formellement au sein du récit un effet visuel se produisant typiquement à cause du manque de performance graphique et qui est aussi familier aux utilisateurs des ordinateurs de longue date qu'il est regrettable et décrié. Couramment désigné en langage d'Internet comme un effet « diapo(-rama) » (cf. *slideshow* en anglais), la défaillance technique en question revient à l'incapacité du système opérateur d'allouer des ressources de traitement visuel nécessaires afin d'assurer une fréquence d'actualisation de l'écran suffisante et, ce faisant, de créer (aux yeux de l'utilisateur) une perception de continuité de l'image affichée et de signal visuel non interrompu. Dans sa transposition romanesque, le « rendement » de l'effet en cause donne lieu, dans le texte de Casciani, à un exercice de style remarquablement efficace d'un point de vue de la lisibilité intuitive.

Le « bégaiement » strictement visuel (c.-à-d. visible mais a priori inaudible lors d'un appel au son coupé) du signal vidéo constaté par le narrateur participant à l'appel se traduira à l'écrit par une forme de bredouillement proprement langagier ou plutôt textuel qui se transcrit au niveau syntaxique et phrastique. Le romancier commence par signaler le soi-disant « bug » technique qui perturbe le cours de l'appel d'une manière plus explicite avant de s'appliquer à le « reproduire » (ceci est exemplifié dans le passage consécutif cité ci-dessous) à travers la syntaxe et les affordances temporo-rythmiques à disposition de l'écriture romanesque : « Les membres d'Hitomi crépitaient et saccadaient

¹⁸ R., p. 44.

¹⁹ *Ibid.*, p. 44.

un peu plus à chaque mouvement, et, à mesure que son corps reprenait vie, je faisais face à une transcription de plus en plus hachée des contours... »²⁰.

Le reste du paragraphe présente tout un répertoire de cas de figures identifiables qui peuvent être qualifiés de figurations poétiques de la présumée « transcription hachée » de l'appel vidéo dont la qualité s'aggrave. Il est envisageable de déduire un principe stylistique commun à partir dudit segment du roman transposant dans le texte le cours de l'appel se caractérisant par la fréquence d'actualisation de l'écran en baisse. Celui-là peut être formulé comme suit : toute idée intelligible (voire une unité de sens isolable) qui aurait pu, par ailleurs, être énoncée d'une manière concise, adéquate et suffisante une seule fois (sans devoir réitérer ou apporter des clarifications indispensables) est cependant, dans le contexte du passage étudié, reformulée ou paraphrasée davantage (dans certains cas : plusieurs fois de suite).

À part une répétition pure, sans altérations, le dispositif poétique en cause, tel que défini ci-dessus, présenterait peut-être la stratégie de stylisation littéraire la moins ambiguë de la connexion vidéo « balbutiante ». Les concrétisations dudit principe s'étalent des cas de figures parfaitement explicites et transparents (cf. « [Hitomi] disposée à s'agiter, à se mouvoir, à s'approcher [...] de l'écran, à s'approcher de moi ») et jusqu'aux occurrences un peu plus subtiles qui ne seraient pas lisibles comme telles hors du contexte du segment qui explore le thème poétique spécifié pris dans son entièreté.

Prenons, par exemple, le début d'une phrase qui, dans un contexte différent, aurait pu être lu comme une construction formellement correcte mais plutôt maladroite en vertu d'une collision perceptible entre deux éléments quasi-équivalents d'un point de vue sémantique (« Mais désormais » et « maintenant que » utilisés à titre de parties de discours différents — celui d'un adverbe et d'une conjonction introduisant un complément de temps respectivement), mais qui, en l'espèce, en raison même de l'équivalence mise en évidence, obtient un sens second, car ladite construction se lit par contre comme contribuant à sa façon à l'effet de répétitivité et, par conséquent, à la transcription du rythme « saccadé » : « Mais désormais, maintenant que... »²¹.

Faute de possibilité de répertorier toutes les occurrences, pour le moins qu'on puisse dire, le sens général du procédé mis en valeur est suffisamment intuitif dans le contexte spécifié pour qu'un lecteur compétent, sinon le lecteur lambda, sache l'identifier et le décoder sans faille.

En somme, les « heurts de représentation » attribués à la technologie diégétique sont nécessaires pour rendre possible sa représentation stylisée romanesque, c.-à-d. pour surpasser très justement les

²⁰ R.

²¹ *Ibid.*, p. 45.

heurts de la représentation du numérique dans le régime narratif. L'écriture romanesque s'épanouit en dépit des défaillances du médium numérique représenté, en développant avec celui-ci une forme d'interdépendance parasitaire. Ce format d'interaction intermédiatique est à retenir en tant qu'un scénario distinct de dialogue entre les médias se produisant dans la sphère de la fiction et qui serait, de ce fait, spécifique à l'intermédialité littéraire. Autrement dit, à la suite de la théorisation initiale, l'analyse et l'exemplification ci-dessus nous ont permis d'avancer avec notre questionnement de l'intermédialité littéraire et de repérer certaines stratégies de représentation qui la distinguent (et la mettent à l'écart par opposition à tout autre dialogue entre les médias).

Ce qu'on retiendra donc à la suite de la démonstration qui vient d'être esquissée, c'est aussi une forme de l'imaginaire intermédiatique inhérent à la forme d'expression littéraire qui se transcrit indirectement dans le rapport de forces entre le texte poétique et le médium représenté et qui ne se résume pas à la seule relation de subordination ou d'assujettissement d'un médium à l'autre (en tant que mis en scène à travers l'événementiel diégétique relaté dans le texte). La conversion poétique du numérique, dans ce cas de figure particulier, se présente ainsi comme nécessitant une concession symbolique de la part du texte en tant que médium qui recherche un rapprochement avec le numérique à la fois en l'adaptant à ses fins (en cours d'inscription) et en s'adaptant à son tour (à travers la modulation des paramètres de récit, tels l'altération tempo-rythmique et autres). Afin que la mise en texte d'un médium distinct puisse s'opérer, à cet égard aussi, l'écriture romanesque est ainsi amenée à faire preuve d'une réflexivité manifeste.

Bibliographie

- Barthes, Roland. L'Effet de réel. In : *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Ed. R. Barthes. Paris, Éditions du Seuil, 1984, pp. 167-174.
- Bolter, Jay David & Grusin, Richard. *Remediation: Understanding New Media*, London, MIT Press, 1999.
- Casciani, Théo. *Rétine*, Paris, POL Éditeur, 2019.
- Jarlbrink, Johan, Lundell, Patrik & Snickars, Pelle. *From Big Bang to Big Data: a history of the media*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2023.
- McLuhan, Marshall & Fiore, Quentin. *The Medium is the Massage*, New York, Bantam Books, 1967.
- Pressman, Jessica. *Digital Modernism: Making It New in New Media*, New York, Oxford University Press, 2014, pp. 1-27.
- Rajewsky, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. – In : *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 2005, vol 6, pp. 43-64.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.127-140>

Vassiliki LALAGIANNI¹

Réalité socio-politique et poétique de la résistance chez les autrices roumaines : le cas d'Oana Orlea

Résumé

Les écrits d'Oana Orlea témoignent d'une époque historique troublée de son pays natal, la Roumanie de Ceaușescu, et d'une expérience personnelle douloureuse, vécue dans ce contexte historique. Situé sur une frontière indécise entre référentialité et fictionnalité, le roman *Un sosie en cavale* constitue un espace de résistance à des formes de pouvoir oppressif, un espace-refuge où aux souvenirs personnels se rattachent les réminiscences historiques et culturelles. Tant à travers son récit autobiographique *Les années volées* qu'avec son roman, l'autrice fait partie de cette *intelligentsia* qui affirme le devoir de témoigner afin que les générations à venir connaissent les empreintes des totalitarismes sur l'individu et sur la société.

Mots-clés: littérature de résistance ; régime totalitaire ; Balkans ; violence ; mémoire

Abstract

Socio-Political and Poetic Reality of Resistance Among Romanian Women Authors: the Case of Oana Orlea

The writings of Oana Orlea reflect a troubled historical period in her native country, Ceaușescu's Romania, and a painful personal experience lived within this historical context. Situated on an uncertain boundary between referentiality and fictionality, the novel *Un sosie en cavale* creates a space of resistance to oppressive power structures, a refuge where personal memories are intertwined with historical and cultural reminiscences. Both through her autobiographical narrative *Les années volées* and her novel, the author is part of the intellectual community that asserts the duty to bear witness, so that future generations may understand the marks of totalitarianism on both the individual and society.

Keywords: resistance literature; totalitarian regime; Balkans; violence; memory

À propos des Balkans

La région des Balkans fut toujours marquée par une histoire perturbée et par une contexture de maintes cultures. Cette région, isolée au sein de l'Europe en raison de considérations géopolitiques, marquée par une histoire tumultueuse, mais aussi par la diversité et la richesse de nombreuses cultures, est perçue dans l'imaginaire occidental comme une zone de conflits et de violences interethniques. Pour les Occidentaux, le terme Balkans « était chargé à un tel point de connotations négatives – violence, primitivisme, sauvagerie – qu'il était difficile de trouver une

¹ Vassiliki LALAGIANNI est professeure de littératures et cultures européennes à l'Université du Péloponnèse. Son domaine de recherche : la littérature de migration, l'écriture de voyage, les littératures francophones et l'écriture féminine. Elle est membre élu du Conseil d'Administration du CIEF (2024–2027). Parmi ses publications : *Voyages des femmes en Orient*, Athènes, Roès, 2007 (en grec); *Espace méditerranéen: écriture de l'exil, migrations et discours postcolonial* (co-dir. avec Jean-Marc Moura), NY/Amsterdam, Rodopi, 2014 ; *Voyage et Idéologie. Les politiques de la mobilité (Orient, Afrique, Asie–XXe siècle)* (co-dir. avec M. Alfaro et O. Polycandrioti), Paris, Editions du Bourg, 2022. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9550-2876>

situation similaire » écrit Mark Mazower². Les Balkans étaient « *plus qu'un concept géographique* »³ écrit-il, afin de souligner par la suite la diversité ethnique et culturelle de la région. Maria Todorova dans son étude *Imagining the Balkans* soutient que le terme « balkanisme »⁴ recouvre un réseau de stéréotypes nationaux, constitue une construction de l'imaginaire et révèle plutôt la conception géopolitique de l'Occident à propos des Balkans que la réalité de la région. Il s'agit d'un balkanisme défini comme « *un discours (ou système stable de stéréotypes) qui enserme les Balkans dans un carcan cognitif* »⁵. Todorova souligne aussi la transculturalité, les espaces multiformes et les identités multiples qui caractérisent la région⁶. Pour les Ottomans, comme aussi pour les cultures coloniales occidentales, les Balkans « formaient un “pont” entre l'Est et l'Ouest, une métaphore naturalisée par Ivo Andric dans son roman qui lui a offert le Prix Nobel, *The Bridge over the Drina* »⁷. Un pont entre l'Est et l'Ouest révèle l'expérience des Balkans de l'entre-deux, expérience qui engendre des hybridités et des formes d'expression nouvelles.

L'hybride condition balkanique [...] serait porteuse d'un « handicap de l'hétérogénéité ? » [...] N'y aurait-il pas de possibles bénéfices ? Ne pourrait-on pas envisager les Balkans en tant que « *contact zone* », comme un espace à la fois physique et mental d'une possible *hybridité culturelle*, autrement dit un espace-frontière, où de nouvelles identités pourraient (et ont pu d'ailleurs) être imaginées et représentées ?⁸

Cette optique positive des Balkans comme *contact zone*⁹ révèle la possibilité des croisements culturels et de création des identités multiples, qui proviennent de la rencontre des langues et des cultures différentes.

Même si par définition les pays balkaniques ne sont pas francophones, la langue et la culture française y jouissent d'un statut privilégié surtout dans les pays où les liens avec la France sont depuis des siècles très étroits, tel le cas de la Bulgarie et de la Roumanie. Dans ces deux pays, plusieurs écrivains furent attachés à la langue et la littérature françaises, surtout au sein de *l'intelligentsia*.

La francophonie balkanique, en s'inscrivant dans un système de polycentrisme culturel, démontre un ensemble complexe, une unité à diversités convergentes. Le multiculturalisme de l'espace balkanique – révélateur du substrat culturel propre à chaque écrivain – a donné naissance à un florilège d'œuvres

² Mazower, Mark. *The Balkans*. London, Weindenfeld & Nicholson, 2002, p. 4. Ma traduction.

³ Ibid.

⁴ Comme l'Orientalisme, le terme Balkanisme fut organisé autour des sens binaires: rationnel/irrationnel, centre/périphérie, civilisation/barbarisme, pureté/impureté.

⁵ Todorova, Maria. *Imaginaire des Balkans*. Tr. de l'anglais par R.Bouyssou, Paris, éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2011, p. 278.

⁶ Ibid, p.175.

⁷ Cité par Cioroianu, Adrian. The impossible escape: Romanians and the Balkans. In: *Balkan as Metaphor. Between Globalization and fragmentation*. Ed. D.I.Bjelic et O.Savic. Cambridge/Massachusetts/London, MIT Press, 2002, p. 212.

⁸ Moussa, Sarga et Vanezia Pârlea. De l'hybride condition. In: *Le voyage dans les Balkans. L'invention d'un espace de la frontière (XIXe-XXI siècle)*. Éd. S.Moussa et V.Pârlea. Grenoble, éd. UGA [Vers l'Orient], 2024, p.16.

⁹ Pratt, Mary Louise. Arts of the Contact Zone. – In: *Profession*, 1991, p.33.

littéraires qui, à travers la langue française, créent une francophonie qui façonne les littératures et les cultures nationales de la région¹⁰.

L'impact de la francophonie littéraire fut très important dans la région balkanique, multilingue et pluriculturelle. En Bulgarie, « *la préférence marquée pour l'apprentissage de la langue française que les milieux culturels bulgares manifestent déjà au XXe siècle s'est poursuivie distinctement pendant une grande partie du XXe siècle* » écrit Stantcheva¹¹, les passeurs culturels entre France et Bulgarie étant nombreux dans tous les domaines des lettres et des arts.¹²

Les liens de la Roumanie avec le monde francophone furent solides depuis très longtemps.¹³ Il nous suffit de citer les auteurs et les autrices, du XIX^e siècle à nos jours, qui ont écrit en langue française et qui font partie de la francophonie culturelle mondiale : d'Anna de Noailles et de Panaït Istrati, à Oana Orlea, Dumitru Tsepeneag, et Matei Vișniec, pour n'en citer que quelques-uns qui ont contribué, par leurs ouvrages, à l'enrichissement du capital littéraire en français. Mais ces liens particuliers entretenus par les Bulgares et les Roumains, écrivains, artistes et intellectuels avec la France, ont été mis en danger après la deuxième guerre mondiale et le changement des régimes dans les Balkans. Avec le début de l'installation de régimes totalitaires, le cosmopolitisme qui avait jusqu'alors largement caractérisé la vie intellectuelle et artistique des deux pays, fait place à une culture de guerre et de propagande qui fut imposée sur les peuples mais aussi sur les artistes et les intellectuels.

Système totalitaire et mémoires traumatiques chez les autrices roumaines

Pendant la période des régimes totalitaires qui se sont imposés en Bulgarie et en Roumanie après la deuxième guerre mondiale, des écrivains expatriés ou auto-exilés, se sont réfugiés en France, terre d'accueil pour les intellectuels et les artistes persécutés. Dans leur nouvelle patrie, au carrefour de multiples influences culturelles, les auteurs des Balkans produisent des œuvres littéraires qui se présentent souvent comme le reflet d'une époque, mettant en lumière la manière dont le social et le politique se tissent dans leurs récits. Les conséquences politiques, l'épreuve du totalitarisme, la

¹⁰ Lalagianni, Vassiliki. Bibliographie des écrivaines francophones issues des pays balkaniques. – In: *Women in French Newsletter*, 2015, vol.29, no1, pp. 10.

¹¹ Stantcheva, Roumiana L., L'aventure de la littérature française en Bulgarie à travers l'œuvre de Latchezar Stantchev. – In: *Études Balkaniques*, 2023, LIX, no 4, pp. 907.

¹² Sur ce sujet, voir l'ouvrage collectif *Traditionnel, identité, modernité dans les cultures du Sud-Est européen: La Littérature, les arts et la vie intellectuelle au XXe siècle*. Eds. R. L. Stantcheva et A. Vuillemin. Sofia/Arras, éd. Institut d'Études Balkaniques de l'Académie Bulgare des Sciences et Artois Presses Université, 2007.

¹³ Sur ce sujet, voir Verona, Roxana. The Intercultural Corridor of the "Other" Danube. In: *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Ed. M. Cornis-Pope and J. Neubauer. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2006, vol. 2, pp. 232-243.

censure, les droits de l'homme et l'exil forcé figurent parmi les thématiques les plus récurrentes dans les ouvrages-témoignages de ces auteurs qui ont vécu l'absurdité des dictatures et leurs ravages.

Les intellectuels et les auteurs roumains qui sont exilés ou auto-exilés en France trouvent un espace d'accueil qui reste proche du point de vue culturel et linguistique de leur nation et leur permet de poursuivre leurs activités à l'abri de la censure. De l'autre côté de l'Atlantique, un autre pays se veut aussi hospitalier que la France : le Canada, pays de migration par excellence, reçoit un grand nombre d'intellectuels roumains. C'est ainsi que surgit un espace littéraire qui traverse les frontières, un nouvel espace de création littéraire transnational, que Tomas Albaladejo nomme « *littérature ectopique* ».¹⁴ Cette littérature inclut un grand nombre d'intellectuels, d'émigrés ou d'exilés, qui ont choisi la langue d'accueil comme langue d'écriture. La langue d'accueil devient langue d'expression littéraire et langue de liberté. Une grande place dans cette *intelligentsia* roumaine exilée ou auto-exilée, tiennent les femmes écrivaines, essayistes, traductrices et artistes : Oana Orlea, Madelein Cancicov, Felicia Mihali, Lena Constante, Rodica Ioulian, Ana Novac, pour ne citer que quelques-unes parmi celles qui ont fait de leur écriture et de leur art, un acte de résistance contre l'oppression du régime.¹⁵ Leur œuvre porte aussi la marque de leur choix de s'engager dans l'intégration en adoptant la langue française comme moyen d'expression littéraire.

Après l'accession de Mikhaïl Gorbatchev au pouvoir, la perestroïka en Union soviétique a débuté par des réformes économiques. Lors de son discours devant les Nations Unies en décembre 1988, Gorbatchev a renoncé à l'utilisation de la force en politique étrangère. Il est devenu évident que l'Union soviétique ne chercherait plus à entraver les expérimentations politiques en Europe de l'Est. « *Cette nouvelle politique étrangère soviétique a été un facteur fondamental à l'origine des événements dans les Balkans car elle a donné une impulsion puissante aux changements politiques* »¹⁶. Ainsi, en Roumanie, après 1989 on assiste à un renversement du *status quo* politique et le pays commence petit à petit à prendre le chemin de la normalisation. La production littéraire de l'époque post-communiste est caractérisée par l'émergence du genre de l'autobiographie. Ce genre est devenu une forme littéraire importante au sein du système littéraire roumain après 1989 sous deux aspects : en tant que principal moyen de décrire les expériences horribles des anciens détenus politiques dans les prisons communistes, ainsi que d'explorer les conditions de vie de nombreux intellectuels sous

¹⁴ Cité par Alfaro Amieiro, Margarita et Stéphane Sawas. Introduction. In: *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*. Éd. M. Alfaro et alii. Bruxelles, Peter Lang, 2020, p.10.

¹⁵ Il fallait mentionner aussi le grand nombre d'autrices roumaines qui se sont installées aux États-Unis et qui ont publié en anglais des romans, des essais, et de la poésie contre les déportations, l'emprisonnement, le totalitarisme et les atrocités du régime de Ceaușescu : Georgeta Filitti, Mirela Roznoveanu, Carmen Firan, et beaucoup d'autres. Voir sur ce sujet, Pleșea, Gabriel. *Romanian Writers in New York*. Bucharest, Vestala Printing House, 1998.

¹⁶ Lagianni, Vassiliki. Sous le signe de perestroïka: Histoire, témoignage et résilience dans le roman *Nous dînerons en français* (2015) d'Albena Dimitrova. – In : *Études Balkaniques*, 2023, LIX, no 4, p. 942.

l'oppression politique. « [...] dans les pays dits de l'Est », écrit Isabelle Grel, « les bouleversements politiques ont libéré une écriture du "je" qui se bat pour l'individu, l'individualité, la liberté d'être soi et de manifester ce "moi" trop longtemps opprimé dans un groupe imposé par la politique ». ¹⁷

Le développement du genre autobiographique et les thèmes qui y sont présentés, ont nourri et contribué à légitimer l'agenda des mouvements anti-communistes roumains d'après décembre 1989, date charnière pour la production littéraire en Roumanie libre. ¹⁸ La publication des ouvrages des autrices qui ont subi des persécutions et sont enfermées dans les prisons, revêt également un grand intérêt car elle place les femmes qui écrivent et publient dans le milieu critique et littéraire roumain, jusque-là habité principalement par les hommes. Bien qu'écrire ses propres expériences dans une sorte de « littérature de confession », a été identifié avec une littérature féminine, la publication de leur récits a constitué l'une des raisons les plus importantes de leur légitimation et de la visibilité accrue de leurs titres parmi leurs homologues hommes de cette époque, les années 1990. Au sein de la Diaspora roumaine, les autrices publient leurs expériences sous le régime communiste. Dans cette brève exploration du vaste domaine des femmes qui publient, nous évoquerons certaines autrices qui ont enregistré leurs expériences à travers une écriture autobiographique, fictionnelle ou autofictionnelle. ¹⁹

Lena Constante (1909-2005), autrice et artiste plasticienne, rejoint la France dans les années 1970, après des années de persécutions et d'emprisonnement dans la Roumanie de Ceaușescu. Elle fut emprisonnée pour douze ans, comme beaucoup d'autres artistes et hommes et femmes de lettres, accusés d'être collaborateurs des « impérialistes » occidentaux, ennemis de la Roumanie. *L'évasion silencieuse. Trois mille jours, seule, dans les prisons roumaines* (1990) est un récit autobiographique et un essai sur la dignité humaine. Inspiré par une volonté de témoigner, le récit de Constante montre bien l'univers carcéral roumain : interrogatoires, tortures, terreur. Mais également la vie quotidienne sous le régime était un supplice, un cauchemar sans fin. « *Les arrestations sont ensuite brutales, inattendues. Les interrogatoires [...] menés pendant des semaines, des mois, des années, brisent les individus, usés, entre-temps, par un internement dans des conditions inhumaines* ». ²⁰

Auto-exilée en France au début des années 1980, Rodica Ioulian (1931-2024) publie des ouvrages en roumain et en français. Ses romans *Le repentir* (1991) et *Les Hommes de Pavlov* (1995) publiés après la chute du régime, constituent un témoignage de la situation politique de son pays ; le

¹⁷ Grel, Isabelle. *L'autofiction*. Paris, Armand Collin, 2014, pp.95-96.

¹⁸ Morosan, Ioana. The genre of autobiography and women's writing. The boundaries of gender, genre and politics: the case of Lena Constante. – In : *Dacoromania Litteraria*, 2023, vol. X, p.202.

¹⁹ Sur ce sujet, voir l'étude de Vuillemin, Alain. *Les écrivains contre les dictatures en Europe centrale, orientale et occidentale*. Paris, Éditions Rafael de Surtis, 2015.

²⁰ Vuillemin, Alain. *Les écrivains contre les dictatures en Europe centrale, orientale et occidentale*. op.cit., pp. 363-364.

premier contient une réflexion profonde sur la valeur de la démocratie et sur les relations de l'*intelligentsia* avec les régimes totalitaires. *Les Hommes de Pavlov* se réfère à la politique agricole du régime qui a éloigné par la force les paysans de leur terre et les ont obligés à adhérer aux *kolkhozes*. Le roman dénonce les stratégies atroces mises en place par l'État pour cette collectivisation de l'agriculture : persuasion, intimidation, violence, même meurtre. Le roman se présente comme « *un cri d'alarme contre la déshumanisation qui accompagne toute dictature* ». ²¹

Felicia Mihali (1967 –) s'installe au Canada dans les années 1990, après la chute du régime de Ceaușescu, où elle travaille comme journaliste, essayiste et autrice. Au Québec, elle fait partie de ces auteurs migrants qui ont transféré leur culture d'origine dans leur pays d'accueil. Les écritures migrantes qui « *ont conduit [...] à un enrichissement des références imaginaires* » au Québec²², témoignent d'un foisonnement d'auteurs d'origines très diverses dont l'œuvre explore, parmi d'autres, la question de l'identité, de l'exil, de la mémoire traumatique, mais aussi du transculturalisme et du cosmopolitisme. Felicia Mihali a publié ses ouvrages surtout en français mais aussi en anglais et en roumain : *Le Pays du fromage* (2002), *Sweet, Sweet China* (2007), *Dina* (2008), *Confessions pour un ordinateur* (2009). Parmi des axes principaux de ses romans, on trouve l'exil et le *nostos*, exprimés sous diverses manifestations de la mémoire. Toutes ces autrices roumaines de la Diaspora, à travers leurs écrits, ouvrent la médiation avec le passé traumatique et essaient d'affronter les problèmes irrésolus qui hantent leur présent. Elles adoptent, par leur écriture, une dimension testimoniale, participant ainsi à l'analyse de l'oppression vécue par l'individu sous le régime totalitaire roumain.

En plus des autrices qui ont vécu, avant leur fuite en Occident, en Roumanie pendant la période stalinienne et, par la suite, sous le régime de Ceaușescu, on trouve de jeunes autrices qui ont connu ce régime féroce à l'âge tendre. Leurs écrits publiés en France, contiennent les empreints d'un trauma collectif causé par la dictature, évoqué à travers la postmémoire qui consiste, d'après Mariane Hirsch « *une structure de transmission inter-et transgénérationnelle de connaissances et d'expériences traumatiques. C'est une conséquence du rappel traumatique mais (contrairement au trouble de stress post-traumatique) avec une distance générationnelle* ». ²³ Tels sont les cas de Liliana Lazar et d'Irina Teodorescu. Née en 1972, Lazar s'installe en France où elle publie *Terre des*

²¹ Brândușa Steiciuc, Elena. La Roumanie des années stalinienne dans les écrits de deux « voix de l'exil » : Rodica Iulian et Oana Orlea. –In: *Francofonia*, dossier « Exilées, expatriées, nomades... », 2010, no 58, pp. 141-142.

²² Morel, Pierre (Éd.). *Parcours québécois. Introduction à la littérature du Québec*. Université Libre Internationale de Moldova/Institut de Recherches Philologiques et Interculturelles/Editure Cartier, 2007, p. 13.

²³ Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory*. – In: *Poetics Today*, 2008, vol.29, no1, p.106. Notre traduction. Hirsch a beau écrire dans le contexte de l'Holocauste et de ses effets persistants sur les survivants et leurs familles; ses idées sont également applicables à d'autres contextes, comme par exemple au contexte des Balkans, où la dislocation sociale causée par les régimes totalitaires continue de se répercuter dans le présent.

Affranchis (2009), *Enfants du diable* (2016) et récemment, *Carpates* (2024). Dans ses romans elle revient à sa terre natale et évoque souvent les événements de la période charnière des années 1989-1990 (*Terre des Affranchis*). L'intrigue du roman *Enfants du diable* a lieu dans le Bucarest des années 1975 où le régime intervient même dans la vie privée des individus. Irina Teodorescu, née à Bucarest en 1979, s'installe en France où elle publie ses romans *Les étrangères* (2015), *Celui qui comptait être heureux longtemps* (2018) et *Ni poète ni animal* (2019).²⁴ Dans ses romans elle revient souvent à la société roumaine sous le régime de Ceaușescu des années quatre-vingt-dix à travers les yeux de l'enfant qu'elle était – d'ailleurs, la protagoniste du roman *Ni poète, ni animal* est une fillette de dix ans. Les questions de liberté et de dignité humaine sous le système totalitaire sont cruciales dans l'œuvre de Teodorescu, qui éprouve une forte volonté mémorielle ainsi qu'un devoir de témoignage, un besoin de communiquer son vécu et ses mémoires transmises au public, même en dehors de son pays natal. À travers les romans de ces autrices, nous pouvons constater comment la mémoire traumatique a été transmise à travers les générations, permettant à celles qui n'ont pas directement vécu l'événement de mettre en mots les atrocités endurées.

Écriture de témoignage, écriture de résistance : Les années volées. Dans le goulag roumain à seize ans (1991) et Un sosie en cavale (1986) d'Oana Orlea

Auto-exilée à Paris au début des années 1980, où elle demande l'asile politique, Oana Orlea a vécu en Roumanie la terreur des années 1947-1965 sous le régime prosovinien de Gheorghe Gheorghiu-Dej et ensuite sous le régime totalitaire de Nicolae Ceaușescu. Accusée à seize ans de subversion contre l'État parce qu'elle a diffusé un texte anticomuniste, elle a été mise en prison « *dans l'enfer adulte de l'inquisition politique, du soupçon kafkaïen, de la violence obtuse et de l'absurdité carcéral* ». ²⁵ En France, elle adopte le français comme langue d'écriture et très vite son œuvre reçoit de bonnes critiques ; elle se fait publier chez Seuil et Gallimard, maisons d'édition prestigieuses. ²⁶ Dans son récit autobiographique *Les années volées. Dans le goulag roumain à seize*

²⁴ Sur Irina Teodorescu, voir l'article de Soto, Ana Belén. Expérience totalitaire en Europe et poétique du féminin dans *Ni poète ni animal* d'Irina Teodorescu. – In : *Anales de Filologia Francesa*, 2020, no 28, pp. 651-671.

²⁵ Guillebaud, Jean-Claude. Une voix. In: Oana Orlea. *Les Années volées. Dans le goulag roumain à seize ans*. Paris, Seuil [L'histoire immédiate], 1991, p. 8.

²⁶ Oana Orlea a aussi publié les romans *Le Pourvoyeur*, en 2000 et *Rencontres sur le fil du rasoir*, en 2007. Elle a publié également des ouvrages en roumain, comme le roman *Alexandra iubirilor* [Alexandra des amours], en 2005, un roman-allégorie sur la terreur sous le régime totalitaire. Sur ce roman presque inconnu de Oana Orlea, voir l'article de Antofi, Simona, *Alexandra des amours* de Oana Orlea : le personnage féminin entre la terreur de l'histoire et les solutions de survie. – In : *Dialogues Francophones*, dossier « Les francophonies au féminin », direction Andrea Gheorghiu, 2010, no16, pp. 43-53.

ans l'autrice raconte un passé endeuillé, la tragédie de sa jeunesse sous le régime de Ceașescu : surveillances, accusations, emprisonnement pour trois ans.

Les arrestations se succédaient, de jour comme de nuit ; dans la rue ou au domicile. Chez les voisins d'en face, chez ceux d'en dessous, de droite ou de gauche. [...] il ne se passait pas de jour sans que quelqu'un disparaisse. [...] Les arrestations au domicile avaient lieu surtout la nuit, et si, après minuit, on frappait à leur porte, les gens savaient ce qui les attendait [...] La terreur régnait.²⁷

Le texte se développe à travers treize chapitres, dont les titres font référence à des noms de prisons et de camps de travail que la jeune fille a traversés au cours de ses trois années d'épreuves.²⁸ Dans ce récit la violence est décrite à travers deux « lieux de mémoire », à travers, pour reprendre les mots de Paul Ricœur, « *des inscriptions, au sens large donné à ce terme dans nos méditations, sur l'écriture et l'espace* »²⁹ : le corps qui se montre un corps-mémoire et la psyché, traumatisée par la violence et la persécution continuelles. Le but d'un campus de concentration et d'une prison, écrit Todorov, « *n'est pas de punir les coupables (ceux-ci sont jugés et emprisonnés) mais de terroriser la population en frappant les innocents* ». ³⁰ À l'âge de seize ans, Oana connaît des tortures physiques et psychologiques, la privation de l'écriture – « *la pure punition de la prison est l'immobilité de la pensée* ». ³¹ « Pour les prisonnières politiques, l'isolement, au secret, sans aucune communication avec l'extérieur, était l'épreuve la plus dure, la plus pénible ». ³²

Le fait que dans *Les Années volées* l'autrice est la principale autorité narrative, situe le récit dans le cadre du témoignage, élément fondamental de construction et de préservation de la mémoire. Selon Paul Ricœur, « *la spécificité du témoignage consiste dans le fait que l'assertion de la réalité est inséparable de son couplage avec l'autodésignation de la personne qui témoigne. Ce qui est attesté indivisément est la réalité de la chose passée et la présence du narrateur sur les lieux de l'occurrence* ». ³³ Ce privilège du témoignage, l'autrice l'assume et l'assume pleinement dans le récit : elle utilise la première personne du singulier et les temps grammaticaux du passé ; il existe également une distinction claire des lieux, permettant de différencier l'univers carcéral de celui du dehors. Pierre Nora affirme que la mémoire « *s'enracine dans le concret, dans les espaces, les gestes,*

²⁷ Orlea, Oana. *Les Années volées*. op.cit., pp. 16-17.

²⁸ Dans son recueil de récits *Rencontres sur le fil du rasoir*, Orlea revient, à travers des personnages différents, sur les thématiques de la prison, les illusions perdues, la folie et la mort. « L'ensemble, articulé autour de 47 rencontres, introduit le lecteur », écrit Margarita Alfaro, « dans un univers angoissant proche du cauchemar, onirique, qui met en relief des situations insurmontables, vibrant sous le non-dit de l'écriture d'un écrivain qui a vécu le mordant des censures » (Alfaro, Margarita. Oana Orlea. In: *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Ed. U. Mathis-Moser et B. Mertz-Baumgartner. Paris, Honoré Champion, 2012, p. 681.

²⁹ Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil [L'ordre philosophique], 2000, p. 527.

³⁰ Todorov, Tzvetan. *L'homme dépaycé*. Paris, Seuil [L'histoire immédiate], 1995, p.49.

³¹ Orlea, Oana. *Les Années volées*. op.cit., p. 30.

³² Vuillemin, Alain. *Les écrivains contre les dictatures*. op.cit., p. 366.

³³ Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. op.cit., p. 204.

les images et les objets ».³⁴ La réflexion porte sur les lieux de mémoire comme lieux de symbole, où le lieu est un rituel investi par l'imaginaire. Le lieu de mémoire, selon Nora, est une cristallisation du souvenir par rapport à la transmission symbolique qui caractérise un événement vécu. La prison, les lieux de détention et du travail forcé, reviennent à la mémoire de l'autrice, associés à la répression spirituelle facilitée par la répression physique. La torture, méthode efficace pour extorquer des aveux que « *par erreur, par épuisement ou par lassitude* »³⁵ les victimes laissaient échapper, tient une place importante dans le récit. Brândușa Steiciuc, en rapportant les paroles de Oana Orlea lors d'un entretien que l'autrice lui avait accordé, écrit :

Si les souffrances sont appliquées selon les fantaisies personnelles de divers tortionnaires – d'une façon plus au moins « standard »: faim, froid, humiliation, douleur physique provoquée de diverses manières, travail à mort, etc. chaque individu trouve au plus profond de lui-même sa propre forme de résistance. Elle le fera tenir soit jusqu'au moment où il ne pourra plus éviter la mort, soit jusqu'à sa libération.³⁶

Étant donné la nature unimaginable de ce qu'elle a vécu, Oana Orlea pourrait figurer parmi ces personnes que Ricœur décrit comme les « *témoins historiques dont l'expérience extraordinaire prend en défaut la capacité de compréhension moyenne, ordinaire* »³⁷. Pour le témoin d'un événement historique traumatique, cette incompréhension mène à un sentiment d'étrangeté et de solitude, une souffrance due au « *sentiment d'être à jamais isolé du monde et de ses proches par une expérience extrême* »³⁸. Jakob Lothe souligne les défis liés à l'articulation du traumatisme dans son observation selon laquelle « *la mémoire d'un événement traumatique peut inciter à la narration, mais elle peut aussi entraver la narration* ».³⁹ Une personne qui vit un traumatisme peut choisir de raconter l'événement traumatique, ou bien ne pas souhaiter ou ne pas être capable de le faire. Il semblerait que pour Orlea l'écriture testimonial puisse aider à combattre l'isolation, permettant à la survivante de mettre en mots sa souffrance indicible.

Un sosie en cavale est le premier roman d'Oana Orlea publié en France en 1986, cinq années avant la publication de son récit autobiographique. L'autrice préfère s'exprimer d'abord à travers la fiction, son roman étant une allégorie du régime totalitaire roumain. Ainsi, le roman prépare le terrain pour *Les années volées*, confession personnelle profonde d'Oana faite quelques années plus tard, devant le petit magnétophone de Mariana Marin, journaliste et poétesse, venue de Roumanie

³⁴ Nora, Pierre. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. – In: *Représentations*, 1989, no. 26, p. 9.

³⁵ Orlea, Oana. *Les Années volées*. op.cit., p. 29.

³⁶ Brândușa Steiciuc, Elena. *Horizons et identités francophones*. Suceava, Éditions Universitaires de Suceava, 2006, p. 108.

³⁷ Ricœur, Paul. *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris, Seuil, 1985, p. 208.

³⁸ Wieviorka, Annette. *L'Ère du témoin*. Saint-Amand-Montrond, Plon, 1998, p. 144.

³⁹ Lothe, Jakob. Narrative. In: *The Routledge Companion to Literature and Trauma*. Ed. C. Davis and H. Meretoja. London, Routledge, 2020, p. 152.

pour interviewer l'autrice. Le roman *Un sosie en cavale*, publié avant la chute du régime atroce en Roumanie, se réfère à un couple de dictateurs d'un pays qui n'est pas nommé, mais qui n'est autre que la Roumanie dirigée par le couple Ceaușescu, Nicolae et Elena. Il s'agit d'une « anti-utopie orwellienne » qui a pour héroïne Léontine, « une femme exilée dans des conditions exceptionnelles » qui vit dans une Roumanie imaginaire⁴⁰. Léontine est le sosie de l'épouse du dictateur, qui vit son propre drame personnel : suivre constamment la Bien-Aimée, vivre dans la crainte de commettre une erreur, être privée d'une vie personnelle. Léontine parvient à fuir dans un autre pays où elle se souvient de son passé et décrit sa vie malheureuse auprès de l'épouse du dictateur.

Dans le roman, les dictateurs Kouty et sa femme, la Bien-Aimée – qui renvoient directement au couple Ceaușescu – se présentent comme des êtres exceptionnels dont l'existence est revêtue d'un mythe de gloire, de puissance et d'une jeunesse éternelle. Ils se sentent des êtres privilégiés, prédestinés à conduire leur peuple. Oana Orlea fait partie de la génération des auteurs roumains qui développent des procédés sémantiques et ésopiques – notamment l'allégorie et la parabole – afin d'éviter la censure du régime. C'est une stratégie utilisée dans le cadre littéraire par les auteurs qui ne voulaient pas collaborer avec le système et qui résistaient à cette aliénation imposée⁴¹. « *C'est moi, Kouty, le seul, l'unique* »⁴², « *Kouty et moi sommes l'avenir de tout un pays* » déclare la Bien-Aimée.⁴³ Ces dictateurs possèdent un grand nombre de sosies, de doubles d'eux-mêmes, pour le cas où il y aurait des dangers pour leur vie : attentats, tentatives d'assassinats, révoltes. Le Malheur de Léontine découle de sa forte ressemblance physique avec la Bien-Aimée. Mais elle se rend compte que son destin serait la réclusion ou la disparition : « *Je sais qu'ils finiront par me tuer. Je n'ai aucune idée du moment qu'ils choisiront pour le faire* ». ⁴⁴ Alain Vuillemin parle d'une aliénation qui traverse le roman et qui est due à un jeu sans fin de dérobades, à une incertitude des identités et à une incapacité de détruire le système pervers⁴⁵. Selon Tveztan Todorov,

Les anciennes victimes portent les traces de leur condition antérieure, même lorsqu'elles ont retrouvé leur intégrité physique. [...] Saura-t-on se livrer à ce travail de deuil et de réinterprétation du passé ? Les traumatismes sont parfois indélébiles, insurmontables. Il s'agit d'une « mélancolie post-totalitaire »⁴⁶

⁴⁰ Brândușa Steiciuc, Elena. La Roumanie des années staliniennes dans les écrits de deux « voix de l'exil »: Rodica Iulian et Oana Orlea. – In: *Francofonia*, dossier « Exilées, expatriées, nomades... », 2010, no 58, p. 143.

⁴¹ Camboulives, Bernard. *La Roumanie littéraire. Aperçu à l'usage des lecteurs francophones*. Paris, Éditions Le Manuscrit, 2005, p. 327.

⁴² Orlea, Oana. *Un sosie en cavale*. Paris, Seuil, 1986, p. 217.

⁴³ Ibid., p. 155.

⁴⁴ Ibid., p. 9.

⁴⁵ Vuillemin, Alain. *Les écrivains contre les dictatures*. op.cit., pp. 78, 81, 87.

⁴⁶ Todorov, Tveztan. *L'homme dépaycé*. op.cit., p. 59.

L'intention d'Orlea est, écrit Vuillemin, d'« *essayer de décrire des états de conscience, ceux de sujets dictatorisés soumis jour après jour à mille formes de pression indirectes ou insidieuses* » écrit Vuillemin⁴⁷. Dans son roman elle évoque les pratiques des systèmes totalitaires qui visent « *à l'abolition de la vie privée, et [ont] recours à des formes comparables de terreur afin de mettre au pas leurs sujets* »⁴⁸. Situé sur une frontière indécise entre référentialité et fictionnalité, le roman *Un sosie en cavale* élabore un espace de résistance à des formes de pouvoir oppressif, un espace-refuge où, à travers les souvenirs personnels de l'héroïne Léontine, sont évoquées des réminiscences historiques et culturelles. Orlea démontre également des personnages qui, surveillés et intimidés par la Securitate, sont obligés, souvent, de mentir, de dénoncer et de collaborer avec le régime afin de survivre. « *Une certaine brutalité des rapports humains où tout est vu comme combat et qui provoque un certain déficit de confiance, voilà clairement un des héritages du système communiste* »⁴⁹ souligne Nowicki.

Dans ce roman l'autrice, à travers le personnage de Léontine, s'emploie à montrer les désastres culturels et politiques provoqués par le régime totalitaire. Elle y présente les atrocités de la police et des hommes du Parti, sa mémoire s'inscrivant dans le procès narratif. Ce roman évoque également des tragédies de l'Histoire roumaine : Orlea se sert de la fiction pour convoquer l'Histoire, mais surtout pour la contester ou l'élucider.

Pour Alexandre Gefen la littérature, en plus d'une fonction d'intervention sociale, doit également agir sur d'autres domaines : « *derrière la simple notion d'utilité sociale, renaît donc, une idée plus forte encore : celle d'une fonction cognitive, anthropologique et politique de la littérature* ». ⁵⁰ Loin du concept fameux de « l'art pour l'art », l'idée de la littérature doit s'assumer comme « *un fait culturel et social global* »⁵¹. « *Voir dans la littérature une forme de politique, c'est faire du récit un outil d'analyse des inégalités et des vulnérabilités [...] c'est rêver qu'elle rende justice aux inégalités par les contre-discours qu'elle peut produire et partant, qu'elle contribue à changer le monde* ». ⁵²

Orlea aborde dans ses écrits une problématique à fortes connotations politiques et idéologiques. Son œuvre est caractérisée par la prévalence des rapports entre littérature et histoire, entre texte et société : à travers ses textes elle dénonce les atrocités du totalitarisme, les abus du

⁴⁷ Vuillemin, Alain. *Les écrivains contre les dictatures*. op.cit., pp. 51-52.

⁴⁸ Rasson, Luc. *L'écrivain et le dictateur. Écrire l'expérience totalitaire*. Paris, Imago, 2011, p. 9.

⁴⁹ Nowicki, Joana. L' Autre Francophonie: une voix de l'Autre Europe déposée dans l'écriture. – In: *Hermès. La revue*, 2016, no 75, p.169.

⁵⁰ Gefen, Alexandre. *L'Idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Paris, Corti [Les Essais], 2021, p. 200.

⁵¹ Ibid., p. 271.

⁵² Gefen, Alexandre. *La Littérature est une affaire politique*. Paris, Éditions de l'Observatoire/Humensis, 2022, p. 12.

pouvoir politique et le déni des droits de l'homme. C'est une écriture qu'on pourrait qualifier d'écriture de « résistance en tant qu'opposition » (resistance-as-opposition), d'après le sens donné au terme par David Jefferess dans le cadre d'une tentative de théorisation du concept de résistance dans le domaine littéraire à l'époque postcoloniale⁵³. La « résistance en tant qu'opposition » comprend en son sein toutes les formes de combat et de lutte, la protestation, la contestation mais aussi la subversion. En littérature, ces formes de résistances articulent des pratiques discursives, telles les contre-discours, souvent ayant un but subversif vis-à-vis du pouvoir, lorsqu'elles contestent et défient l'ordre et les structures établies hégémoniques.

Ayant connu l'oppression du régime totalitaire, les prisons et les camps, le traitement oppressif appliqué aux détenus politiques et l'humiliation complète de l'être humain, Oana Orlea crée des ouvrages de résistance à travers lesquels elle dénonce la parfaite adéquation de l'individu au système et son alignement à l'idéologie imposée. Son roman *Un sosie en cavale* se révèle être une œuvre de résistance et d'intervention sociale. Jean-Claude Guillebaud qui préface *Les Années volées* considère l'expérience du personnage principal comme « un trou noir qui résiste à l'entendement ordinaire »⁵⁴. La notion de la résistance traverse tous les treize chapitres du récit autobiographique, commençant de la deuxième guerre mondiale et de l'occupation russe jusqu'aux atrocités du totalitarisme de Ceașescu quand « le pays lui-même est devenu une vaste prison »⁵⁵. L'autrice fait ainsi partie de cette *intelligentsia* qui affirme le devoir de témoigner afin que les générations futures découvrent les conséquences des totalitarismes sur l'individu et sur la société.

Bibliographie

Alfaro Amieiro, Margarita et Stéphane Sawas. Introduction. –In: *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*. Eds. M. Alfaro et alii. Bruxelles, Peter Lang, 2020.

Alfaro, Margarita. Oana Orlea. –In: *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Eds. U. Mathis-Moser et B. Mertz-Baumgartner. Paris, Honoré Champion, 2012, pp. 678-682.

Brândușă Steiciuc, Elena. *Horizons et identités francophones*. Suceava, Éditions Universitaires de Suceava, 2006.

Brândușă Steiciuc, Elena. *La francophonie au féminin*. Iași, éd. Universitas XXI, 2007.

⁵³ Jefferess, David. *Postcolonial Resistance: Culture, Liberation and Transformation*. Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2008, p. 23. Ma traduction.

⁵⁴ Guillebaud, Jean-Claude. Une voix. In: Oana Orlea. *Les Années volées. Dans le goulag roumain à seize ans*. Paris, Seuil, 1991, p.8.

⁵⁵ Orlea, Oana. *Les Années volées*. op.cit., p. 155.

- Brândușa Steiciuc, Elena. *La Roumanie des années stalinienne dans les écrits de deux « voix de l'exil »*. Rodica Iulian et Oana Orlea. –In: *Francofonia*, dossier «Exilées, expatriées, nomades... », 2010, no 58, pp. 139-147.
- Camboulives, Bernard. *La Roumanie littéraire. Aperçu à l'usage des lecteurs francophones*. Paris, Éditions Le Manuscrit, 2005.
- Gefen, Alexandre. *L'Idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Paris, Corti [Les Essais], 2021.
- Gefen, Alexandre. *La Littérature est une affaire politique*. Paris, Éditions de l'Observatoire/Humensis, 2022.
- Cioroianu, Adrian. *The impossible escape: Romanians and the Balkans*. In: *Balkan as Metaphor. Between Globalization and Fragmentation*. Ed. D.I. Bjelic et O.Savic. Cambridge/Massachusetts/London, MIT Press, 2002.
- Grell, Isabelle. *L'autofiction*. Paris, Armand Collin, 2014.
- Guillebaud, Jean-Claude. *Une voix*. –In: Oana Orlea. *Les Années volées. Dans le goulag roumain à seize ans*. Paris, Seuil, 1991, pp. 7-8.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory*. –In: *Poetics Today*, 2008, vol. 29, no1, pp. 103-128.
- Jefferess, David. *Postcolonial Resistance: Culture, Liberation and Transformation*. Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2008.
- Lalagianni, Vassiliki. *Bibliographie des écrivaines francophones issues des pays balkaniques*. –In: *Women in French Newsletter*, 2015, vol. 29, no 1, pp. 10-25.
- Lalagianni, Vassiliki. *Sous le signe de perestroika: Histoire, témoignage et résilience dans le roman Nous dînerons en français (2015) d'Albena Dimitrova*. –In: *Études Balkaniques*, 2023, LIX, no 4, pp. 931-949.
- Lothe, Jakob. *Narrative*. In: *The Routledge Companion to Literature and Trauma*. Eds. C. Davis and H. Meretoja. London, Routledge, 2020, pp. 152-163.
- Mazower, Mark. *The Balkans*. London, Weidenfeld & Nicholson, 2002.
- Morel, Pierre (éd.). *Parcours québécois. Introduction à la littérature du Québec*. Université Libre Internationale de Moldova/Institut de Recherches Philologiques et Interculturelles/Édition Cartier, 2007.
- Morosan, Ioana. *The genre of autobiography and women's writing. The boundaries of gender, genre and politics: the case of Lena Constante*. –In: *Dacoromania Litteraria*, 2023, vol. X, pp. 202-218.
- Moussa, Sarga et Vanezia Pârlea. *De l'hybride condition*. In : *Le voyage dans les Balkans. L'invention d'un espace de la frontière (XIXe-XXI siècle)*. Ed. S. Moussa et V. Pârlea. Grenoble, éd. UGA [Vers l'Orien], 2024.
- Nora, Pierre. *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*. –In: *Représentations*, 1989, no 26, pp. 7-24.
- Nowicki, Joana. *L'Autre Francophonie: une voix de l'Autre Europe déposée dans l'écriture*. –In: *Hermès. La revue*, 2016, no 75, pp. 162-170.

Orlea, Oana. *Les Années volées. Dans le goulag roumain à seize ans*. Paris, Seuil [L'histoire immédiate], 1991.

Orlea, Oana. *Un sosie en cavale*. Paris, Seuil, 1986.

Pratt, Mary Louise. *Arts of the Contact Zone*. –In: *Profession*, 1991, pp. 33-40.

Rasson, Luc. *L'écrivain et le dictateur. Écrire l'expérience totalitaire*. Paris, Imago, 2011.

Ricœur, Paul. *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris, Seuil, 1985.

Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil [L'ordre philosophique], 2000.

Stantcheva, Roumiana L. *L'aventure de la littérature française en Bulgarie à travers l'œuvre de Latchezar Stantchev*. – In: *Études Balkaniques*, 2023, LIX, no 4, pp. 907-920.

Todorov, Tzvetan. *L'homme dépaycé*. Paris, Seuil [L'histoire immédiate], 1995.

Todorova, Maria. *Imaginaire des Balkans*, tr. de l'anglais par R. Bouyssou, Paris, éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2011.

Vuillemin, Alain. *Les écrivains contre les dictatures en Europe centrale, orientale et occidentale*. Paris, Editions Rafael de Surtis, 2015.

Wieviorka, Annette. *L'Ère du témoin*. Saint-Amand-Montrond, Plon, 1998.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.141-153>

Веселина БЕЛЕВА¹

**Споменът като „непозната форма на живот“ – Зебалд
и съвременният балкански роман (или още веднъж за романа музей)**

Резюме

Статията прави своеобразно „завръщане“ към двойната оптика на концепцията за музея в литературата и литературата в употреба на музея – музея като специфичен повествователен модел, но и като културна метафора. Изложението проследява възможните „пресрещания“ между творчеството на В. Г. Зебалд и избрани романи на съвременни балкански писатели като Андрея Расучану, Андонис Георгиу и Галин Никифоров. Изследователският фокус е насочен към характерната за музея „архивираща“ функция – да вписва в тъканта на романа различни повествователни форми. Сравнителният анализ откроява литературно-музейните визуални преображения на спомена под формата на албум/дневник/дом/храм, който изгражда пространство, независимо от времето, белязано от огромен наративен потенциал.

Ключови думи: В. Г. Зебалд ; Андрея Расучану ; Андонис Георгиу ; Галин Никифоров ; спомен ; роман музей ; албум ; дневник

Abstract

**Memory as an “Unknown Life Form” – W. G. Sebald and the Contemporary Balkan Novel
(or Once Again about the Museum Structured Novel)**

The article is a kind of “return” to the double optics of the concept concerning the museum in literature and literature in the use of the museum – the museum as a specific narrative model, but also as a cultural metaphor. This is an attempt to trace the possible points of “intersection” between the works of W. G. Sebald and selected novels by contemporary Balkan writers, such as Andreea Răuceanu, Antonis Georgiu and Galin Nikiforov. The focus of the study is on the museum's “archiving” function to include different narrative forms in the genre of the novel. The comparative analysis highlights the visual transformations of memory in the form of album/diary/home/temple which constructs a space independent of time and marked by enormous narrative potential in the museum structured novel.

Keywords: W.G. Sebald ; Andreea Răuceanu ; Antonis Georgiu; Galin Nikiforov ; memory; museum structured novel; album; diary

Настоящият текст е опит за „завръщане“ към двойната оптика на концепцията за музея в литературата и за литературата в употреба на музея. Експлоатирането на музея като повествователен модус в романа предполага фокусиране върху визуалното като алтернативен подход, който „пречупва“ линейното време и съответно преориентира повествованието от синтагматика към парадигматика. Мисленето на романа като музей определя не просто „архивиране“ на музейни повествователни форми като албума и дневника в романа, а тяхното

¹ **Veselina BELEVA** is a curator of Yordan Yovkov Memorial House, part of the Regional History Museum in Dobrich. In 2020, she received a Ph.D. degree with a thesis on *The War and the Museum – Structuring Memory in Contemporary Balkan Novel (Female Voices from the Second Half of the 20th Century)* developed at Sofia University. She is the author of articles, as well as the editor of scientific and popular science publications. Her research interests are in the field of Balkan Studies and Comparative Literary Studies. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-4803-8411>

„сговаряне“ или пресрещане в колаж от фотографски бележки – визуални спомени фрагменти, умело вплетени в тъканта на романа, дори съвсем буквално – като допълващи/накъсващи текста изображения. Вместо хронологична верига от събития, в наративния строеж се наслагват „отклонения“, които се четат парадигматично – като списък, опис, дори речник. В приплъзването на памет и история, история и литература, музей и роман, което в дисертацията си съм дефинирала в пряка връзка с конституирането на жената писателка, Клео Протохристова² добави и творби на В. Г. Зебалд като отговарящи на изработената типология. Контрааргументът на проф. Протохристова вдъхнови предложеното тук изследване в сравнителен план на споделяната от немския писател и от някои съвременни писатели „балканци“ обща страст към специфично „визуалното“ опознаване на миналото.

В интегрирането на „хибридни“ повествователни форми като албума и дневника, мислени едновременно като документални, но и свързани с интимното пространство, изложението проследява едно своеобразно „завръщане“ към литературна тенденция, характерна за периода между двете световни войни, а именно – създаването на романа да се превърне в тема на самия роман³. В литературно-музейните преображения на албума и дневника с „главна роля“ на спомена, разбиран като отклонение от отминало събитие, сравним с музейния експонат, който според Жоел Кандо⁴ е далеч от контекста си, пулсира напрежението между автентично и фикционално. То обуславя сходни художествени интерпретации на отношението Памет – История в творчеството на Зебалд от края на XX век и в конкретни романи на Андрея Расучану (*Непозната форма на живот* – 2018), Андонис Георгиу (*Албум с истории* – 2014) и Галин Никифоров (*Къщата на клоуните* – 2011). Те конструират пространство, което обезсилва понятието за време, пространство, белязано от лайтмотива за завръщането на мъртвите, който пък предопределя необичайната форма на битуване на живота и смъртта в спомена.

Споменът като албум със снимки / истории:

В. Г. Зебалд, Андрея Расучану, Андонис Георгиу

Световъртежът при обсебения от неясните мъгливи фотографии повествовател на Зебалд, който Клео Протохристова определя като „феноменално наблюдателен и проникателен,

²https://www.unisofia.bg/index.php/bul/universitet/t/fakulteti/fakultet_po_slavyanski_filologii/specialnosti/doktoranti/pridobivane_na_obrazovatelna_i_nauchna_stepen_doktor/arhiv/veselina_borisova_beleva_fakultet_po_slavyanski_filologii (12.01.2025 г.) – Става дума за рецензия на проф. дфн Клео Протохристова за предложението за защита дисертационен труд на Веселина Белева.

³ По-подробно за тази тенденция вж. Станчева, Р. Л. *Сравнително литературознание. Фаталната жена и 5 европейски кройки на романа*. София, ИК „Колибри“, 2023, 86-118.

⁴ Кандо, Жоел. *Антропология на паметта*. Превод Марио Йончев. Враца, ИК „Одри“, 2001, с. 28.

с изострена чувствителност към детайла и неспокоен⁵, е състояние, обусловено от „парализата на паметта“⁶, съпътстваща неговите уж безцелни пътувания из Европа, по време на които той най-вече води записки или посещава архиви, музеи и библиотеки. В *Световъртеж. Чувства*. (1990) придвижването от едно място на друго всъщност е „спомняне“, дори гледките от влака преминават „през“ картини на Тиеполо. Нишката, свързваща четирите привидно самостоятелни истории в книгата, е именно пътуването на повествователя (алтер его на Зебалд), който тръгва по следите на един „*scriittore ebreo*“ (писател евреин) от 1913 г. през Виена, Венеция, Верона до езерото Гарда – това е Франц Кафка, който пък „повтаря“ литературното пътуване на Анри Бейл (известен като Стендал) и Мадам Герарди от творбата *За любовта*. Палимпсест се оказва *Дневник на моето пътешествие из Италия (1819)* на Грилпарцер. В това напластяване доминира афинитетът към визуалното (фотография, фреска, картичка), което, както отбелязва Стендал, „иззема изцяло мястото на спомена“⁷. Дори случайната среща с 15-годишно италианско момче, удивително напomniaщо на Кафка от ученическите му снимки, предизвиква неустойимо желание за документиране на приликата чрез фотография. Оттук нататък неограничено право на съществуване в творбите на Зебалд получават (албуми със) снимки и пощенски картички, дневници, вестникарски изрезки, билети за пътуване, репродукции на картини, скрити или явни цитати от литературни творби и т.н., материализиращи спомена. В този облик той „съшива“ тъканта на една, както я нарича Протохристова – „жанрово неопределима“⁸, бихме я нарекли музейна по своята същност форма, преплитаща автентична история, фикция и мит и наподобяваща роман, мемоар, пътепис, есе.

В процеса на архивиране на принципа на монтажната композиция, както я определя Стоян Гяуров⁹, преводач на Зебалд на български език, времето спира, застива. В *Световъртеж. Чувства*. мотивът е свързан с „женското“ пространство. Кафене „Алпийска роза“ на сестрите Бабет и Бина не е посещавано от мъже, но е тайна обител на „Сивия ловец“ – стар манекен, облечен в автентична униформа на един от австрийските ловци, които около 1800 г. сформират доброволческо опълчение срещу французите, преминало прохода Бренер, по течението на Адидже, покрай езерото Гарда, навярно загинал в битката при Маренго. Този истински музеен експонат репрезентира прототипа на Ловеца Гракх на Кафка и на Ловеца Шлаг на Зебалд, по

⁵ Вж. Протохристова, Клео. В. Г. Зебалд – транснационалност, интермедиялност и перипатетизъм: <https://calic-bg.eu/conferens/bilingualism/123-w-g-sebald-transnationalism-intermediality-and-peripatetism.html> (12.01.2025 г.).

⁶ Зебалд, В. Г. *Световъртеж. Чувства*. Превод Стоян Гяуров. София, ИК „Колибри“, 2023, с. 138.

⁷ Пак там, с. 12.

⁸ Протохристова, Клео. В. Г. Зебалд – транснационалност, интермедиялност и перипатетизъм. Цит. публ.

⁹ „Световъртеж. Чувства.“ – първият роман на Зебалд. Разговор на Белослава Димитрова с превода Стоян Гяуров (22.03.2023 г.): <https://bnr.bg/hristobotev/post/101796948/svetovartej-chuvstva-parviat-roman-na-zebald> (12.01.2025 г.).

чиито следи всъщност вървят и Стендал, и Франц Кафка, и самият Зебалд. Неговото „безкрайно скитничество“ през времена и места (Рива, 1913 г., Верона от 80-те години на XX век, баварското градче Вертах около Втората световна война), разбирано като „изкупление за копнежа по любов“¹⁰, превръща образа на Ловеца в истински литературен мит. Митът за мъртвия жив, който „се завръща“ не просто с ладия, а под формата на (албуми) с фотографии или дневници, като „непозната форма на живот“, е разработен от Зебалд и в книгите *Емигрантите* (1992) и *Аустерлиц* (2001), както и в романи на съвременни балкански писатели.

Коментирайки написването на романа *Непозната форма на живот* (2018)¹¹ като разравяне на стари архиви и осветляване на свидетелства за живота на привидно незначителни участници в историята, Андрея Расучану „изважда“ три жени от забравата на историята. Румънската писателка отделя Йоана, Елена и Станка от „конвоя жени в черно“¹² – балканските оплаквачки, които векове наред палят свещи и жаят своите мъртви, по правило (не)познати мъже, като подготовка за собствената си безименна смърт. Всъщност наричаме тази представа условно „балканска“, тя е маркирана и от Зебалд в спомена му от родния Вертах за облечените в черно селски жители, обикалящи гробовете на близките си, но най-вече за поменните хлебчета на Майрбек в тези „паметни дни“ на възпоминание. Обединени от мястото – познатата като литературен топос от творчеството на Мирча Елиаде букурещка улица „Мънтуляса“ – Станка, Елена и Йоана живеят съответно през Средновековието, по време на Първата световна война и във втората половина на размирния XX век. „Мънтуляса“ е пространство, което „съшива“ различни отрязъци от време, така че нещата изглеждат „винаги едни и същи, вечни“¹³.

Образите на трите жени обединява и темата за отсъствието – незавърналия се от поредно пътуване съпруг на Станка – търговеца Манту, отчуждението на Петру от непоносимата обстановка в подложения на бомбардировки Букурещ, смъртта на йоаниния съпруг Санду. Оттам и желанието текстът на романа да говори за отсъствието, да го „облече“ в конкретна форма. Неслучайно са дадени и речниковите значения на понятието в изследване на същинския му смисъл като „отсъствие на дадено същество от мястото, на което би трябвало да се намира. Но кой знае къде е то“¹⁴. Става дума за търсене на облик на спомена за отсъстващото „мъжко“, който впоследствие се превръща в материализиране на „женско“ присъствие. Разказът за Йоана, Елена и Станка „тече“ паралелно, в края на романа ще се разбере, че внучката на Йоана

¹⁰ Зебалд, В. Г. *Световъртеж. Чувства*. Цит. изд., 191-192.

¹¹ Предговор на А. Расучану към българското издание на романа. Вж. Расучану, Андрея. *Непозната форма на живот*. Превод от румънски Лора Ненковска. София, ICU, 2024, с. 5

¹² Пак там, с. 286.

¹³ Пак там, с. 125.

¹⁴ Пак там, с. 157.

записва в тетрадка спомените си, осъзнала, че именно пространството я свързва с починалата ѝ баба, с която може да бъде заедно „на едно и също място, но не по едно и също време“¹⁵.

В търсене на автентичния образ на Йоана, повествованието се разгръща като опит за подреждане на откритите от внучката в кутия от бонбони черно-бели снимки – протрити или изрязани с ножица, семейни, профилни и празнични, със или без „историческа справка“ на гърба, но предизвикващи „мълчалив, невъзможен диалог между онези, които вече ги няма, и живите, възрасти, които се срещат отново по невероятен начин“¹⁶. Приживе снимките са означавали толкова много за Йоана, дори по отношение на брака нейният избор е предопределен от снимка – не тази на вперилия поглед в бъдещето Санду, а на завърналия се от фронта офицер. „През визьора“ на фотоапарата образът ѝ се превръща в метафора на изплъзващата се идентичност, апология на спомена между живота и смъртта, автентичността и фикцията. В „музея на живота“ ѝ особено значение придобиват няколко снимки, свързани с пътуването от затътеното дунавско село К. до столицата. Първите две са от гарата в Галац и от Букурещ – с един крак върху стълбата на влака, Йоана изглежда „като мъртва“, на втората е в образа на холивудската актриса от 40-те години Присила Лейн, с дрехи по парижка мода и с обещанието за бляскав живот. Другите две снимки, направени „за спомен“ във фотостудио, разделени от част от секундата, раздвояват Йоана между образа на победителката, „погълната“ от фотоапарата, респективно Букурещ, който я е приобшил, и размазания образ на избледняваща от историята на града следа.

Фотосите определят битието на жената между смъртта и живота – между това, което е била, и това, което би могла да бъде. Макар да си дава сметка за физическата прилика и съвпаденията в биографиите на Присила Лейн и Йоана, внучката предпочита неясната мъглява снимка, осъзнавайки наративния ѝ потенциал в зависимост от гледната точка – отсъствието като възможност да се превърнеш в някой друг. Това е и възможност за идентифициране – Йоана разпознава у баба си своята собствена отстраненост, невъзможността за пълно освобождаване от „чуждия“ поглед на фотографа. Образът на внучката се наслаждава върху този на бабата, гласът на бабата звучи през този на внучката, смесвайки смъртта и живота: „Децата също умират, нали, Йоана. Умират. Само че ти няма да умреш, обещавам. Никога, никога, никога. Ами ти. Това вече не мога да ти го обещаю. Но ако умреш, къде ще бъдеш. Никъде“¹⁷. Йоана не желае надгробна снимка, и тя, също като внучката, предпочита да мисли за фотографията като възможна форма на живот, не толкова като знак за смърт.

¹⁵ Пак там, с. 158.

¹⁶ Пак там, с. 18.

¹⁷ Пак там, с. 263.

Албум с истории (2014) от кипърския писател Андонис Георгиу също започва от смъртта на бабата, за която разказва приятел на повествователя, който пък от своя страна добавя „други случки, преживени или чути“, в резултат на което „хората, възрастите, времената и местата се преплетоха в едно кълбо, което се търкулна и взе да лъкатуши, спомените се объркаха (...) и вече не знаеше коя история е негова и коя чужда, как продължава и как свършва...“¹⁸. Включвайки 270 снимки от семейни албуми и други източници (както указва подзаглавието на книгата), подобно на Зебалд, Георгиу изгражда полифоничен роман, в който до безкрай могат да се добавят снимки, изрезки от вестници, рецепти, народни песни, пословици и поговорки, стихотворения, детски рисунки и т.н. Повествованието „тече“ като съвместно разглеждане на стари семейни албуми от двама приятели („ония с дебелите корици, снимките в тях са налепени без никакъв ред, едни стари, други нови...“¹⁹). Двугласът в разказването на една история плавно преминава в многогласие от истории. Липсата на хронология в албумите, почти рефреново подчертавана в текста („налепени без никакъв хронологичен ред“, „разбъркани снимки от Кипър, Австралия, Африка, Митилини, стари и нови...“²⁰), е разпозната като „женски“ творчески избор – „майка ми имаше навика да ги слага така“.

Майката е шивачка, но „всичко в нея говори“, от нея „няма по-добра разказвачка“, тя успява да „съшие“ и тъканта на романа чрез повторение на спомени сентенции, подобни на анотации към снимки – например „НА СЕЛО ВАЛЯ СНЯГ, ХВЪРЛЯХМЕ ТОПКИ ПО ПРОЗОРЦИТЕ НА СЪСЕДИТЕ“²¹. Те извикват в съзнанието не просто история, а снимки от семейния албум, подобни на предпочитаните в *Непозната форма на живот* фотографии – „размазани, снимани отдалече, фокусирани другаде, дори и отрязани“²². Тяхната неяснота, разпозната в романа на Расучану като белег на отсъствие, но и на потенциален разказ, в *Албума* се разчита като възможност за „припознаване“, съответно присвояване на истории. Дори без „историческа справка“, снимката генерира разказ – стига да я снабдиш с „по едно заглавие“. Както посочва Ребека Долгой²³, неяснотата не е пречка снимките да бъдат „вплетени“ в „някакъв селектиран фрагментарен наратив“. Т. нар. глави в романа са именно това – заглавия на снимки („сладник“, „Етнахът, Генерала, една Богородица и „Гагарис“, „две педи земя“ и

¹⁸ Георгиу, Андонис. *Албум с истории*. Превод от гръцки Ирена Алексиева. София, ICU, 2020, с. 16.

¹⁹ Пак там, с. 118.

²⁰ Пак там, с. 49; с. 131.

²¹ Пак там, с. 60.

²² Пак там, с. 46.

²³ Dolgoy, R. C. From Ethos to Mythos: The Becoming Mythical of History. – *Austausch*, Vol. 1, No. 1, April 2011, с. 34.

т.н. с „прикачена“ към тях история), поддържащи „постоянния поток“ на разказване, но и допълващи мозаечната структура, за които говори писателят²⁴.

Споменът под формата на фотография „отклонява“, пречупва линейността на разказа: „...времето спира в една снимка, запечатваме го завинаги върху къс хартия – миг вечност е снимката (единственият може би), нима е малко?“²⁵. С други думи, споменът едновременно фрагментира и „съшива“ повествованието в романа-музей, поддържайки баланса музей – музейна експозиция, парадигматика – синтагматика, като в своя визуален аспект маркира едновременно смърт и живот, преходност и вечност („миг вечност“). В един от тематологичните си етюди Клео Протохристова²⁶ изтъква склонността на балканските писатели едновременно да тематизират музея и да го инструментализират като повествователен модус. Георгиу също не пропуска да тематизира музея – подобно на Расучану, го прави през темата за войната. Първото преминаване на кипърците отвъд демаркационната линия, 29 години след турския десант в Кипър – през 2003 г., е видяно като „пътуване назад във времето“ – в Кипър от 70-те години на миналия век. Някогашните домове на завръщащите се кипърски турци и кипърски гърци са своеобразни музеи, в които мъртвите сякаш все още живеят: „Елени К. заварила дома си, както го е оставила през 1974 г. Мебелите, украшенията, картините по стените, даже кувертюрата на леглото, били същите. Туркинята, която живеела в къщата, сякаш я била наела напълно обзаведена“²⁷.

Същевременно в контекста на една постмодерна културна нагласа повествователната ориентация от синтагматика към парадигматика е умело поддържана през темите за войната, емигрантите, секса, футбола, политиката... Тематизирайки „различните“, албумът „прескача“ в жанра на речника. Романът на Георгиу дори графично вертикализира текста си, напълно пренебрегвайки понятията за време и дистанция. Повествованието преминава в паралелно разглеждане/четене на два албума – тъмносиния със забележителности от Кипър на корицата, попълван от живеещия в Австралия чичо, „платил“ висока цена за своята „различност“, и светлосиния албум с цветя, попълван тайно от племенницата му в Кипър. Размяната на снимки от разстояние, т.е. запълването на „празнините“ в (семейната) история, „съшиването“ на премълчаното в нея, отново е свързано с жената, с майката, която дори на снимка се отличава от „конвоя жени в черно“. Образът ѝ в бяла рокля с перлено колие на шията би „паснал“ на

²⁴ Андонис Георгиу: Би било добре изкуството да безпокои: https://jasmin.bg/2021/litsa/interview/antonis-georgiou-interview/?fbclid=IwAR1fRutAqiTNIpIpZEe_q0L6F9MdEq7IGxVyf9IbVXYZ26zq3fJfLvOEaAU (12.01.2025 г.).

²⁵ Георгиу, Андонис. *Албум с истории*. Цит. изд., с. 119.

²⁶ Вж. Протохристова, Клео. Музеят като топос и повествователен модус в творчеството на Орхан Памук и Елиф Шафак. – В: Протохристова, Клео. *Тематизация. Литературнотематични етюди*. Пловдив, УИ „Паисий Хилендарски“, 2016, 155-168.

²⁷ Георгиу, Андонис. *Албум с истории*. Цит. изд., с. 95.

всички места и епохи, именно тя владее и следва музейния наратив дори във времето на новите технологии – електронната фоторамка също трябва да репрезентира експозиция от стари и нови снимки без хронологичен ред.

Малко по-различни са преображенията на албума и дневника в новелистичния сборник *Емигрантите* (1992). Голямоформатен албум документира почти целия живот на Паул Берайтер, трагично самоубилия се учител на Зебалд. Потокът на разказа в търсене на обяснение тече като разлистване „напред и назад“ на албума със саморъчно анотирани от Паул снимки. Непрестанното връщане към тях носи на повествователя усещането, че „мъртвите се завръщат или пък, че ние сме на път всеки момент да се присъединим към тях“²⁸. Албумът почти хронологично документира съдбата на един германски начален учител, „непълноценен ариец“, без право на кариера в образованието, но зачислен в армията на Третия Райх. Ако йерархията в албума е опит за управление на „непреодолимото чувство за поражение“²⁹, „черните мушамени тетрадки“ на Паул изоставят хронологията, „смесват“ семейната и националната история, приобщавайки го към изгнаниците – списъка на писатели самоубийци като Витгенщайн, Клаус Ман, Бенямин, Цвайг... Друга емигрантска история от сборника, тази на Амброз Аделварт, започва с отварянето на два албума – семейния и този с илюстрирани картички, разгръщайки се като разчитане на тефтерче от 1913 г., в което фрагментарните пътни бележки на Амброз се отклоняват от линейния разказ, замайват и неизбежно водят към доброволно избраната смърт като „необратимо изличаване на способността да мисли и помни“³⁰. За разлика от тези на Аделварт, записките (спомените) на Луиза Ланцберг за еврейското ѝ детство се разпростират неограничено, „поглъщайки“ дори времето на нацистка Германия. Зебалд коментира структурирането на разказа в самия разказ – вписването на дневника и снимките, получени в завещание от сина на Луиза, художника Макс Фербер, е определено като „неудачен кърпеж“³¹.

В опит да достигне „от никого неоткритото“ място в историята, писателят „закърпва“ неясни, размазани снимки и в романа *Аустерлиц* (2001). Жак Аустерлиц е преподавател по история на изкуствата в Лондон, запленил от пътуванията, гарите и фотографията – най-вече „от мига, в който виждаш върху фотохартията как, така да се каже, от нищото се появяват сенките от действителността – точно като спомени, (...) които дори и посред нощ изплуват в нас и които помръкват отново, ако се опиташ да ги уловиш“³². На натрупването на знания,

²⁸ Зебалд, В. Г. *Емигрантите. Четири дълги разказа*. Превод Стоян Гяуров. София, Колибри, 2017, с. 72.

²⁹ Пак там, с. 77.

³⁰ Пак там, с. 157; с. 175

³¹ Пак там, 358-359.

³² Зебалд, В. Г. *Аустерлиц*. Превод от немски Галина Г. Павлова. Варна, ИК „Стено“, 2013, с. 67.

изличаващо паметта на главния герой, Зебалд противопоставя фотографията – дори от хода на военните действия ярко се запомня точно един кадър – дали картината на поражението на съюзниците от битката при Аустерлиц, или образът на самотното малко момче на гарата на Ливърпул стрийт в Лондон, пристигнало със специален транспорт от Прага в края на 30-те години. Споменът изплува от забравата под формата на две малоформатни фотографии, намерени от детегледачката Вера в жилището ѝ в Прага – тя е запазила дома на депортираните родители на Аустерлиц във вида му от 1933 г., консервирайки живота на малкия Жак, „пажа на кралицата на розите“, за да се завърне той самият като посетител в музея на собственото си изгубено минало. Снимките, пазещи паметта за оцелелите и за загиналите, не връщат времето, те го анулират в „различни, според някаква по-висша стереометрия, сложно заплетени едно в друго пространства, между които живите и мъртвите (...) могат да вървят насам-натам“³³. Изгражда се музейна парадигма, според която „всички моменти от времето съществуват паралелно един до друг“, подобно на албум с фотографии без хронологичен ред, случването на събитието (експозицията) се оказва в момента на гледането, което пък „разтваря отчаяната перспектива за вечно нещастие и страдание без край“³⁴.

Споменът като дом / храм / книга:

В. Г. Зебалд, Галин Никифоров, Андрея Расучану

Романът *Къщата на клоуните* (2011) от Галин Никифоров също следва музейна перспектива в опита за овеществяване на времето, обличайки го във формата на своеобразен квазиалбум на сюрреализма. Пробивът към т.нар. от автора „Сюрреално“ – към неограничените селения на въображението, които се смесват с реалността и я правят по-поносима, се осъществява през творчеството на т.нар. прокълнати поети (Жерар дьо Нервал, Верлен, Рембо, Юисманс), предшественика на сюрреализма Лотреамон, както и сюрреалистите Мишо, Жакоб, Бретон, Елюар и т.н. Безименният повествовател – писателят, който пише книга в хода на романа и я коментира, носи техните специфични характеристики – преследван от незначайна болест, склонен към мечтателност, обсебен от книгите, бароковите картини, драгоценните камъни и странните места. Писането „тук и сега“ е възкресяване на „забравен спомен“³⁵, събиране на „парчетата от собственото Минало“³⁶, (ал)химичен процес, протичащ от Гримьорната в Къщата на клоуните, с поглед, обърнат назад към Махагоновия дворец на

³³ Пак там, с. 155.

³⁴ Вж. пак там, 88-89.

³⁵ Никифоров, Галин. *Къщата на клоуните*. София, Сиела, 2023, с. 119.

³⁶ Пак там, с. 136.

Богинята майка и отсъстващия мъж – бащата клоун. Будното състояние на пишещия препраща към сюрреалистичната идея за „нахлуването на съня в нашето будно съзнание“³⁷, с подчертавания от Валтер Бенямин риск въобще да не се излезе оттам.

Смесването на поети романтици, символисти и сюрреалисти от една страна е обусловено от саморъчно направената от повествователя на принципа на албума книга, „събрана от откъснатите страници на поне дузина книги и стотина други стихове и кратки поеми“³⁸. От друга страна привидното объркване следва изживяването на т.нар. сюрреалистично (като „накъсани кадри от отдавна забравен филм без цялост, без последователност“³⁹) във всички времена и места, символ на което се превръща фигурата на Морс Иморталис. Времето е напълно подвластно на Безсмъртната Смърт – „кафявата книжка с почернели като сажди краища“ събира негови стихове от близо четири века (1559 г., 1643 г., 1728 г., 1877 г.), които със средствата на (ал)химията повествователят трябва да възстанови и „архивира“ в книгата, която пише. Неслучайно Амелия Личева определя романа като „възстановка“, „реплика към едно друго време, друга епоха, други ценности“⁴⁰. Тази „реконструкция“ обаче би била валидна през всички времена и епохи именно чрез Морс Иморталис, чието „безкрайно скитничество“ повтаря това на Ловеца Гракх, както Безсмъртната Смърт преизговаря литературния мит за мъртвия жив Ловец, без значение Гракх или Шлаг. Още повече че къщата на клоуните (както и пишещата се книга) са подстъп едновременно към смъртта и към безсмъртието.

Ако все пак трябва да прочетем и Зебалд, и Никифоров през естетиката на сюрреализма, можем да „провидим“ в образите на Ловеца и на Морс Иморталис ангела от картината на повлияния от сюрреализма художник Паул Клее (*Angelus Novus*). Бенямин го интерпретира като „Ангел на историята“⁴¹, чието лице е обърнато към миналото, което той вижда не като верига от събития, а като натрупване на пластове отломки. Появата му в *Световъртеж. Чувства*. на Зебалд („През кълбета от дим под покрива надолу се спуска една непозната фигура. *Di morte l'angelo a noi s'appressa. Già veggo il ciel dischiudersi.*“⁴²) маркира „съшиването“ на времената в едно пространство – декорите и костюмите на съвременна постановка на „Аида“ са точно копие

³⁷ Вж. Бляновете на последния авангард. Разговор с проф. Стилиян Йотов и Тони Николов. – *Култура*, бр. 10 (3013), декември 2024, с. 8.

³⁸ Никифоров, Галин. *Къщата на клоуните*. Цит. изд., с. 38.

³⁹ Пак там, с. 124.

⁴⁰ Вж. Личева, Амелия. *Литература. Бинокъл. Микроскоп*. София, Сиела, 2013, 125-126.

⁴¹ Вж. Бенямин, Валтер. Относно понятието за история (Превод: Светла Маринова). – В: Бенямин, Валтер. *Кайрос. Съчинения по философия*. Съставителство и послеслов Ралф Конерсман. София, ИК „Критика и хуманизъм“, 2014, с. 422.

⁴² Вж. Зебалд, В. Г. *Световъртеж. Чувства*. Цит. изд., с. 160: „Ангелът на смъртта бърза към нас. Виждам вече как небесата се разтварят.“ (Превод от италиански).

на тези от оперния фестивал през 1913 г. В този смисъл Лотреамон, Нервал, Бретон, Мишо... та дори безименният повествовател в *Къщата на клоуните* могат да се разглеждат като албум от образи портрети на Морс Иморталис, Безсмъртната Смърт – „висок мъж, облечен в черен костюм на фокусник и бомбе на главата, който небрежно държеше бамбуково бастунче под мишницата си. (...) Той беше сякаш от друг свят...“⁴³. А може би е част от граничния свят на клоуните между реалността и измислицата, мъжкото и женското, чиято къща придава необичайна, „непозната“ форма на спомените символи в светлосенките на автентичното и фикционалното. От гледна точка на теорията на романа *Къщата на клоуните*, е своеобразно завръщане към европейска тенденция от периода между двете световни войни, коментирана от Р. Л. Станчева, а именно – „романът да придобие пространственост“⁴⁴.

„Книгата“, както настоява Барт⁴⁵, е обречена на отломки, от нея остава цитат, фрагмент – написана, след време тя отново става „Албум“. Така например от пишещата се книга в *Къщата на клоуните* остава албумът от „сюрреалистични“ образи на Морс Иморталис, един от които е и повествователят/писателят. Събраните фрагменти (ре)конструират миналото и (пре)създават специфично романово пространство на носталгията, метафора на която става Ангелът на Бенямин. Мислен в музейна перспектива, романът задава възможност за завръщане и пренареждане на спомените. Макар реконструкцията да е болезнена и тази болка в романа на Андрея Расучану да се повтаря почти като рефрен („парещата буца в гърдите ѝ, от кой ли забравен спомен“, „тази нова болка ѝ беше чужда, тя усещаше как се настанява в непозната зона вътре в нея“⁴⁶), тя винаги е възможност за нова, „непозната форма на живот“. Така Елена и Станка, живели в различни епохи, „изплуват“ в дневника на младата Йоана, която така и не открива къщата, в която е живяла баба ѝ в първите си години в Букурещ – това навярно е мечтаният от Елена Мангъру дом на улица „Мънтуляса“, изолиран от ужасите на войната.

Лайтмотивът за завръщането на мъртвите от творчеството на Зебалд, кореспондиращ с образа на Безсмъртната Смърт, Ловеца или Ангела на историята, при Расучану се явява в издължената фигура и благосклонен лик на светец в притвора на църквата, издигната по желание на Станка в памет на изгубения ѝ съпруг. Под „изнеженото лице“ на светеца обаче живее образът на самата Станка – „нейните склучени вежди, големите ѝ очи, като биеща на зелено смола от боже дръвце, отнесената ѝ усмивка“⁴⁷. В храма, замислен като заместител на

⁴³ Никифоров, Галин. *Къщата на клоуните*. Цит. изд., с. 41.

⁴⁴ Вж. Станчева, Р. Л. *Сравнително литературознание. Фаталната жена и 5 европейски кройки за романа*. Цит. изд., 86-105.

⁴⁵ Вж. Барт, Ролан. *Подготовката на романа I и II. Бележки за лекционни и семинарни занятия в Колеж дьо Франс 1978-1979, 1979-1980*. Превод от френски Галина Меламед. София, ИК „Лик“, 2006, 350-351.

⁴⁶ Расучану, Андрея. *Непозната форма на живот*. Цит. изд., с. 62; с. 167.

⁴⁷ Пак там, с. 276.

мъжкото тяло („За Станка църквата беше Манту“⁴⁸), влюбеният зограф увековечава женския образ. Споменът за мъжа потъва в забрава. Неясният мъжко-женски образ на светеца „изплува“ постепенно в „уморена светлина като тази на стари златни предмети в музеите, които са загубили блясъка си“⁴⁹, като „непозната форма на живот“, от която черпят сили и Елена, и Йоана, въобще жени от различни епохи. Улица „Мънтуляса“ се превръща в „женски“ топос, който опитомява времето, създавайки „чувството, че животът не съществува в действителност, че е илюзия, че няма нищо по-реално и в същото време по-важно от скитането им из измръзналата безкрайност, че времето не съществува, а само пространството“⁵⁰.

Особеният култ към мястото, идеята за придаване на пространственост свързва Зебалд с разглежданите „балкански“ творби и „оправдава“ сравнението – те със сигурност могат да бъдат заедно „на едно и също място, но не по едно и също време“. Мислени в музейна перспектива, тези романи структурират пространство на границата между смъртта и живота, мъжкото и женското, реалността и съня, автентичността и фикцията, миналото и бъдещето. Споменът осветява това пространство под няколко форми – на (албум) със снимки, (бележник/дневник) със записки, (храм/дом) със стенописи, които маркират от една страна липса на стабилна идентичност на героите, но и безкраен наративен потенциал във визуалните знаци на присъствие-отсъствието. Подобно на експоната, споменът се оказва „непозната“ (в смисъла на странна) форма на живот, защото в него историята живее и след нейното случване, след нейния край. В този смисъл образът на мъртвия жив, осъден на безкрайно странстване – географско, културно-историческо, ментално, през множество истории и различни образи, се превръща не просто в литературен мит, а репрезентира музея като метафора на носталгията по разказ(ване), по творчество.

Библиография

Барт, Ролан. *Подготовката на романа I и II. Бележки за лекционни и семинарни занятия в Колеж дьо Франс 1978-1979, 1979-1980*. Превод от френски Галина Меламед. София, ИК „Лик“, 2006.

Бенямин, Валтер. *Кайрос. Съчинения по философия*. Съставителство и послеслов Ралф Конерсман. София, ИК „Критика и хуманизъм“, 2014.

Бляновете на последния авангард. Разговор с проф. Стилиян Йотов и Тони Николов. – *Култура*, бр. 10 (3013), декември 2024, 4-9.

Георгиу, Андонис. *Албум с истории*. Превод от гръцки Ирена Алексиева. София, ICU, 2020.

⁴⁸ Пак там, с. 212.

⁴⁹ Пак там, с. 330.

⁵⁰ Пак там, с. 283.

- Зебалд, В. Г. *Аустерлиц*. Превод от немски Галина Г. Павлова. Варна, ИК „Стено“, 2013.
- Зебалд, В. Г. *Емигрантите. Четири дълги разказа*. Превод Стоян Гяуров. София, Колибри, 2017.
- Зебалд, В. Г. *Световъртеж. Чувства*. Превод Стоян Гяуров. София, ИК „Колибри“, 2023.
- Кандо, Жоел. *Антропология на паметта*. Превод Марио Йончев. Враца, ИК „Одри“, 2001.
- Личева, Амелия. *Литература. Бинокъл. Микроскоп*. София, Сиела, 2013.
- Никифоров, Галин. *Къщата на клоуните*. София, Сиела, 2023.
- Протохристова, Клео. В. Г. Зебалд – транснационалност, интермедиялност и перипатетизъм: <https://calic-bg.eu/conferens/bilingualism/123-w-g-sebald-transnationalism-intermediality-and-peripatetism.html> (12.01.2025 г.).
- Протохристова, Клео. *Теми с вариации. Литературнотематични етюди*. Пловдив, УИ „Паисий Хилендарски“, 2016.
- Расучану, Андрея. *Непозната форма на живот*. Превод от румънски Лора Ненковска. София, ICU, 2024.
- Станчева, Р. Л. *Сравнително литературознание. Фаталната жена и 5 европейски кройки на романа*. София, ИК „Колибри“, 2023.
- „Световъртеж. Чувства.“ – първият роман на Зебалд. Разговор на Белослава Димитрова с преводача Стоян Гяуров (22.03.2023 г.): <https://bnr.bg/hristobotev/post/101796948/svetovartej-chuvstva-parviat-roman-na-zebald> (12.01.2025 г.).
- Андонис Георгиу: Би било добре изкуството да безпокои: https://jasmin.bg/2021/litsa/interview/antonis-georgiou-interview/?fbclid=IwAR1fRutAqiTNlpIpZEe_q0L6F9MdEq7IGxVyf9IbVXyZ26zq3fJfLvOEaAU (12.01.2025 г.).
- Dolgoy, R. C. From Ethos to Mythos: The Becoming Mythical of History. – *Austausch*, Vol. 1, No. 1, April 2011.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.154-165>

Мария ПИЛЕВА¹

Религиозни образи и мотиви в побългарените през Възраждането творби

Резюме

В статията е направен опит да бъдат коментирани адаптираните (побългарени) творби от средата на XIX век във връзка с контекстуализирането на творчеството на емблематизиращи Българското възраждане книжовници като Йоаким Груев, Рашко Блъсков, Петко Славейков. Акцент се поставя върху религиозните мотиви, които се съдържат в такива творби, стоящи на границата между преводната и оригиналната литература и близки до светоусещането на българския реципиент. Също така в изследването се проследява дали има промяна на религиозни концепти от оригиналната творба и се обръща внимание на типични български конструкти, изразяващи значимостта на духовното преживяване.

Ключови думи: религиозни мотиви; белетристика; контекстуализация; побългаряване; Българско възраждане

Abstract

Religious Imagery and Motifs in the Works Adapted into Bulgarian during the National Revival Period

In the paper, an attempt has been made to comment on the adapted (Bulgarianised) works from the mid-19th century in connection with the contextualisation of the creativity of popular Bulgarian Revival writers, such as Joachim Gruev, Rashko Blaskov and Petko Slaveykov. These works, standing on the border of translations and original literature, contain religious motifs and are closer to the worldview of the Bulgarian recipient. Also, the study considers whether there is a change of religious concepts from the original work and draws attention to typical Bulgarian constructs that express the significance of the spiritual experience.

Keywords: religious motifs; fiction; contextualisation; adaptation; Bulgarian Revival

Побългаряването на художествени творби през XIX в. засяга поезията, прозата и драмата. Познато още като „литературна трансплантация“ (Лихачов); „особена форма на адаптация“, „пригаждане“ (Н. Аретов); „претворяване на чуждоезичния текст на чист, народен, богат български език“ (Л. Минкова); „перифраза“; „имитативно преобразуване“, „мистификационна интерпретация“ (Ю. Николова), явлението подпомага формирането на оригинална българска литература, особено на някои непознати дотогава жанрове. Белетристиката се оказва от най-благоприятните почви за такива намеси – запазва се основната сюжетна линия, но в различна степен се променят епоха, реалии, антропониими, характеристики

¹**Maria PILEVA** is an Associate professor at the Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences since 2023. She completed the Master's Programme "Translator-Editor" at Sofia University (2012), specialized in Eberhard-Karls Universität, Tübingen (2015), and obtained her PhD thesis on "Religious Motifs in Bulgarian Translations of English Fiction during 19th Century" (2016) at Sofia University. She is the winner of Bulgarian Translators' Union award for outstanding achievements in the field of theory, history and criticism of translation for 2018 with her book *Rebellion, Hope, Redemption. The translations from English during Bulgarian 19th century*. Her research interests are in the field of literary studies, religion, translation theory. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3082-5797>

на героите. Побългаряването, от една страна, се приема за първата фаза от развитието на съвременния български роман, а от друга, за своеобразна история на превода. В повечето случаи се съкращават части от текста, смятани за несъществени, неподходящи за приемащата среда, но се прибавят и нови елементи². Религиозните мотиви са интересен обект на наблюдение при тези формации – в каква степен се срещат, дали подлежат на превод, или на побългаряване.

Религиозни образи и мотиви присъстват от векове в европейската литература и са свързани основно с трите християнски вероизповедания – католически, православни, протестантски. Невинаги са ясно разграничими типовете мотиви – библейски, но и житийни, тълкувателни, църковно-исторични, народни, апокрифни, които често се преплитат. В периода на Българското възраждане се актуализират християнските морални норми, осветени от източноправославното християнство. Съществен проблем се явява „онародненото християнство“, базиращо се до голяма степен на архаични вярвания и обичаи, на непреодоляна езическа обредност. За да използват въздействието на библейската нравственост, възрожденските книжовници се насочват към освобождаването ѝ от абстрактните универсални формули. Освен евангелски текстове се разпространява и книжовна продукция, модифицирана в неделни поучения, свещени истории, катехизиси, житийна литература, като религиозните изисквания са сведени до разбиранията на неукния българин³. Появяват се и нравственопоучителни четива от типа на философски мъдрости, съвети, преводна и побългарена проза, школка книжнина. От съчетанието на евангелските истини с просветата и науката се оформя светогледът на убедения възрожденски просвещенец. А влиянието на *Библията* не само се запазва, но и нараства след издаването на целия текст на новобългарски език през 1871 г. в Цариград⁴. Затова тиражираната в близкото минало теза, че в този период литературата става „светска“ и загърбва религиозното, се оказва проблематична. Литературата става светска, доколкото възприема светските жанрове на художествената измислица. Религиозните мотиви обаче са стабилна формация, която продължава своя живот в различни по

² Ст. Минчев различава три степени или форми на побългаряване: Минчев, Стефан. Из историята на българския роман. Побългаряване на чужди произведения. – *СбНУ*, 26, 1912, с. 4. [Minchev, Stefan. Iz istoriyata na balgarskiya roman. Pobalgaryavane na chuzhdi proizvedeniya. – *SbNU* 26, 1912, s. 4].

³ Радев, Иван. *Нравственият патос на ранновъзрожденската ни литература*. София, Народна просвета, 1987, с. 35–36. [Radev, Ivan. 1987. *Nravstveniyat patos na rannovazrozhdenskata ni literatura*. Sofia, Narodna prosveta, 1987, pp. 35–36].

⁴ От Мисията за Европейска Турция са издадени множество преводи на духовна и художествена литература. По статистически данни броят отпечатани страници за периода 1870-1909 г. (на база само на документиран източници) е внушителен – 72 650 077. Несторова, Татяна. *Американските мисионери сред българите 1858-1912*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 1991, с. 78. [Nestorova, Tatyana. *Amerikanskite misioneri sred balgarite 1858-1912*. Sofia, UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1991, s. 78].

жанр произведения. Такива мотиви изпъкват в побългарените творби, като при някои се откриват добавени нравствени поуки или за мота са включени цитати от Свещените текстове.

Няколко от знаковите български белетристи на XIX век започват своята творческа дейност именно с преводи и/или побългарявания на широко известни за времето си литературни произведения. Те оказват съществено влияние върху творбите на самите преводачи и на онези непосредствено след тях. Може да се говори както за западни, така и за източни влияния (като невинаги се превежда директно от езика, на който е написано произведението, така че са побългарявани вече погърчени, порумънчени, порусначени творби, тъй като явлението е характерно и за други европейски литератури). Възрожденските преводачи и творци заимстват от Библията мотиви (понякога фрагментарни, частично възпроизведени или цял кръг от мотиви), отделни образи, сюжети, теми, изразни формули. Такива детайли съдържат възможности да активизират широко подтекстово пространство, те са религиозни предоснования на дадено творчество – преводаческо или лично. Затова и книжовниците си позволяват по-голяма свобода да правят при превод допълнения към оригиналите, свързани с отношението на българина към религията. Понякога добавят епитет, който показва недвусмислено вярата на тогавашния човек във Всевишния: „*благословен* Бог услышал и твоето моление“, към задълженията на хората към Бога включват „и да се боят от Него“; в един пасаж, в който се говори за светите места на Йерусалим, ги наричат „блажени места“, вместо „далечни страни“ (от гр.), което А. Алексиева отдава на влиянието на силното верско чувство на българина и почитта му към всичко, свързано с религията⁵. Съществува широк кръг от религиозни мотиви в побългарените творби, като са правени сравнителни проучвания предимно на езика и посредниците, през които са побългарявани, на формата, сюжета, стила и значението им за литературата.

Едни от най-ранните официално заявени като побългарени през гръцки източник са *Три повести за децата* от Рашко Блъсков (1860). Оригиналет на произведенията е на Кр. фон Шмид (1768-1854) – немски книжовник, педагог и католически свещеник, чиито творби се разпространяват и по протестантска линия. Тук още в подзаглавието е посочено, че това са „християнски, нравствени и поучителни“ повести за деца, а в предговора Блъсков припомня техните длъжности – към Създателя си Бог, към родителите и благодетелите. Показателно е посвещението към сина му, когото уверява в обичта си и му пожелава: „А Всеблагий Бог да ми

⁵ Алексиева, Афродита. *Преводната проза от гръцки през Възраждането*. София, БАН, 1987, с. 90, 187. [Aleksieva, Afrodita. *Prevodnata proza ot gratski prez Vazrazhdaneto*. Sofia, BAN, 1987, s. 90, 187].

ти поживи и благослови, като изпълни твои ти добри желания, за да будеш един ден полезен себе, отечество и на твоя многострадалний отец“⁶.

В първата от поредицата повести *Дървеният кръст* се засяга темата за наградената добродетел – загатната още в подзаглавието *Утишение на злощастните*. Религиозните мотиви в тази повест са свързани със страхопочитанието, коленопреклонението, хвалението, молитвата, богослужението. Появяват се образите (икони), но и готически надписи, много библейски стихове – за блаженствата, за многото обиталища в дома на Отца, за горчивата чаша, за това, че майка може да забрави чадата си, но не и Отец и др. Името на осиновеното сираче е значещо – София (Премъдрост Божия). Откриват се мотивите за Божия промисъл и десницата Божия, за Свещените книги, които са религиозен спомен от кръвната ѝ майка. Важен е образът на християнския свещеник, а размислите за живота и смъртта⁷ съдържат философска дълбочина, въпреки че са изразени с прости думи: „Смъртта – намусен приятел, обаче е приятел, който строшава веригите, с които сме свързани, и който отваря небесните врата зарад нас“; „Доде е жив човек, нема нито едно отчаятелно състояние за онези, които вярват в Бога“⁸. В тази посока се открива развързката – когато *благопокорното момиче* изпада в крайно отчаяние и недоимък, неочаквано открива *златообвития адамант*, скрит в дървения (непожелан от никого) кръст – един подарък от Бога, знак за Божествения промисъл и благодеяние.

В заглавието на втората от повестите *Черква у една дубрава* изпъква мотивът за изоставената от обществото черква. Появяват се отново образите (икони), колоколня (камбанария). В българския вариант е добавено *всеблагодару*: „Когато и да заминеш край отворена черква, всякога, ако ти упрощава времето, да влазяш у нея и да ся поклониш *всеблагодару* Богу“. Католическият *стол за молене* е заменен с български *трон*. Библейското име Андрей на главния герой загатва за мотива за „кръщението и кръстителното свидетелство“. Докато той се моли пред „Бог всесилний“, открива книга със своето име, забравена от сестра му Елена, с която били разделени насилствено, и това става причина за срещата им и отговор на молитвите им; преобръща скръбта им в радост. Двамата са възнаградени за страданията си и заживяват благополучно – той се „уневести (венча)“; „посаждиха четири хубави липови

⁶ Шмид, Кристоф фон. *Три повести за децата*. Побг. Рашко Илиев Блъсков. Цариград, 1860. [Shmid, Kristof fon. *Tri povesti za detsata*. Pobg. Rashko Iliev Blaskov. Tsarigrad, 1860].

⁷ На смъртта е посветено и стихотворението с автор П. Г. Райчев в началото на книгата, като в него се открояват мотивите за надеждата и възкресението.

⁸ Ibidem, p. 18, 29.

дървета до черквата, пооправиха и светите отци, доведоха един живописец (зограф)“ да възстанови иконите със Св. Троица, Рождеството на Спасителя, Пресвета Богородица⁹.

Действието в *Гълъбчето* – последната повест от книгата, се развива в гр. Лимен, в дома на лакониеца Христодул, жена му Елена и дъщеря им Мария, възпитана в покорство към родителите, благодарност към Бога, отдадена на молитви и даване на милостиня. Помнейки думите на Христос „Бъдете чисти като гълъбите“, Мария спасява едно гълъбче, побегнало от сокол в техния двор, и започва да се грижи за него. Тя обаче решава да го подари на сирачето Славка, поради което по-късно домът им бива спасен от кръвнишки заговор на мними поклонници. Донасяйки съобщението – предупреждение, гълъбчето поема ролята на небесен ангел, подобно на гълъба при Ной с маслиновото клонче. За мотото на повечето от главите са избрани библейски стихове и мъдрости, като: „Любите друг друга“, „Любящим Бога вся поспешествует во благое“, а за завършек – духовен химн: „Ти еси Г-ди, крепост и прибежище мое...“. И трите творби в сборника завършват щастливо, а последната е отпечатана и самостоятелно през 1896 г. заедно с *Трите кукли* – персийска повест, свързана с възтържествуването на Божията правда чрез разгадаване на гатанка.

Рашко Блъсков, посветен преди всичко на просветното дело, пише и буквари, учебни помагала, календари за деца, но има още едно произведение, „преведено и натъкмено“ от него – *Жития святых* (1867). Влиянието на бащата Блъсков може да се открие и в книжовното дело на синовете му, наречени от Христо Ботев „сзвездието Блъскови“. Рашко Блъсков издава първия превод на началото на *Изгубения рай* на Джон Милтън¹⁰, с превод от руски на сина му Димитър, „с безусловни литературни заложи и чувство на мисия в духа на семейната просветителско-религиозна традиция“, „с който можем да се гордеем“¹¹. Критичните бележки на руския свещеник преводач относно отклоненията на автора от ортодоксалното християнство не са преведени¹². Димитър Блъсков превежда и творбата на Гвераци *Беатриче Ченчи* (1867), пише свои разкази, проповеди и слова. А за впечатляващата книжовна продукция на брат му Илия (над 60 заглавия) са правени редица изследвания, особено на първите български повести *Изгубена Станка*¹³ (1865) и *Злочеста Кръстинка* (1870). Той е автор на множество разкази и

⁹ Ibidem, p. 73.

¹⁰ Преводът е публикуван в първото българско духовно списание *Духовни книжки*, бр. 7, 8, 1864 г.

¹¹ Шурбанов, Александър. Проникването на Милтън в България (1864-1944). – *Литературна мисъл*, кн. 5, 1986, с. 67–68. [Shurbanov, Aleksandar. Pronikvaneto na Milton v Balgaria (1864-1944). – *Literaturna misal*, kn. 5, 1986, s. 67–68].

¹² Вж. Налбантова, Елена. *Прозата на Илия Блъсков: Между високата и популярната литература*. Шумен, Алтос, 1999. [Nalbantova, Elena. *Prozata na Iliya Blaskov: Mezhdur visokata i populyarnata literatura*. Shumen, Altos, 1999].

¹³ Първото и второто издание на *Изгубена Станка*, съответно от 1865 г. и 1867, са публикувани с името на бащата Рашко Блъсков.

повести от народния живот, а неговите преработени и побългарени произведения също не са малко: *Азаил и неблагоприятний селенин* (1869); *Две сестри Добра и Грозданка* (1869), *Рада клюкарката* (1873). Неоспоримо е влиянието на Рашко Блъсков върху написването на първите български повести, в които изобилстват както фолклорни и народни, така и религиозни мотиви.

Друг известен „побългарител“ е Йоаким Груев, чийто интерес към белетристиката е траен – той превежда от руски *Райна, княгиня българска* (1852) на А. Велтман с множество религиозни и езически мотиви¹⁴; също от руски *Робинзон. Съкратена приказка за децата* (1858), за което е набеден в побългаряване и включен в „сляпото царство на нашата книжнина“ от критика Нешо Бончев. В случая обаче той превежда почти дословно, освен в предисловието, вече съкращения и преработен руски вариант от 1843 г. *Сокращенный Робинзон: Книжка для детей*, т.е. проблемите идват не от неговия превод, а от междинната преработка¹⁵.

Груев превежда и руски поети, като и сам пише поезия, статии, учебници по граматика, история, логика и др. „Почти във всички преводи той дава пояснения, помества сравнителни таблици... за улеснение“¹⁶. Пълен списък от 32 съставени или преведени¹⁷ от него книги се открива в края на автобиографичната му книга *Моите спомени* (1906).

Йоаким Груев побългарява *Бедная Лиза* на Н. Карамзин като *Сирота Цветана* (1858)¹⁸. Това е от малкото побългарени повести, която завършва трагично – с двойна смърт. Действието е пренесено от Москва в Търново, а готическият, запустял, потънал в развалини *Си...нов манастир* става *Преображенският*. Често срещаните през Възраждането мотиви като трудолюбието, Божията милост, пастиря и стадото, агнето покорно, ангелът хранител са актуализирани в творбата и нямат разминавания с Карамзин. В преработката обаче преобладават повече народно-разговорни фрази като „Помози Бог“ и др., а поуците са явни от почти всяка страница на повестта.

Друга творба, преработена за българския читател от Груев, е *Учител Добре* (1873). В предговора се уточнява, че тя е „преведена и нагодена по една такава, издадена на хърватски

¹⁴ При драматизирането на творбата от Д. Войников обаче са отстранени демоничните и тайнствени мотиви, свързани с живота на цар Симеон и Боян Мага (черни магии, общуване с духове на мъртви), оставени са само пространствените мотиви, свързани с гробища, подземни проходи (вж. Смоховска-Петрова, Ванда. *Национално своеобразие на литературата на българското възраждане*. София, Боян Пенев, 2003, с. 165. [Smohovska-Petrova, Vanda. *Natsionalno svoeobrazie na literaturata na balgarskoto vazrazhdane*. Sofia, Boyan Penev, 2003, s. 165].

¹⁵ Вж. Пилева, Мария. *Бунт, надежда, изкупление. Англезичните преводи от българския XIX век*. София, Кралица Маб, 2018, с. 86. [Pileva, Maria. *Bunt, nadezhda, izkuplenie. Angloezichnite provodi ot balgarskiya XIX vek*. Sofia, Kralitsa Mab, 2018, s. 86.]

¹⁶ Димова, Янка. *Йоаким Груев. Жизнен път и педагогическа дейност*. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1984, с. 69. [Dimova, Yanka. *Yoakim Gruiev. Zhiznen pat i pedagogicheska deynost*. Plovdiv, Hr. G. Danov, 1984, s. 69].

¹⁷ Ако се съди по титулните страници на отпечатаните произведения, Йоаким Груев коректно посочва с „превел“ и „побългарил“, ако си е позволявал по-големи промени в преводите.

¹⁸ Според някои критици Груев побългарява сръбския превод на руския оригинал (Ibidem, p. 68).

язык от Св. Йеронимското д-во у Загреб“. Текстът изобилства с поговорки – библейски, народно-разговорни, философски: „По-добре е човек несправедно да търпи, а не несправедно да чини“; „Който не пести, не побива връха“. Централна фигура за сюжетно-фабулната линия е учителят, назначен в с. Диваково. Той учи децата с любов на смятане, четене, както и на „молитви, песни за в черква“; но и да садят лозе, овошки. При всички свои достойнства обаче не успява да угоди ни на попа, ни на общината. След „годишното испитание“ заминава за съседното с. Питомия (и двете села са със значещи имена, противопоставени едно на друго). Тук попът Богдан е „надъхан от Бога златоуст проповедник“; който „зимаше всички български вестници и всички нови книги, и что-то намеряше у тях добро и потребно на селяни, отбеляжаше па в неделен или празничен ден събираше селяни в училището, та им прочиташе и тълкуваше“¹⁹. След като заварва „лошия обичай – да празнуват за дъжд, от град, от гръм, горящници, огнени мариини, влъчи и други такива суеверни“ или „бабешки празници“, учителят постепенно образова селяните, като им доказва „колко загуба, тщета и вреда си докарват и колко си грешат душите“²⁰. Освен това позволява достъп и на момичетата до училище. *Божията благословия* е заглавие на една от последните глави и логична щастлива развързка²¹: „Господ да наспори и намножи по всички български села такива учители и попове“²².

Влиянието на тези творби върху личното творчество на Груев може да се търси най-вече с лексиката, достъпна и за по-малките читатели, като диалозите и сложните изречения са сведени до минимум; липсва смесване на изявително и преизказно наклонение (както напр. в превода на *Райна, княгиня българска*²³). Интересът на Йоаким Груев към просветата и образованието, с които е закърмен от учителите си Неофит Рилски и Найдено Геров, го ръководи през целия му жизнен път – той става главен учител в родната Копревщица; взема дейно участие в черковната борба, докато учителства в Пловдив, а в периода 1879-84 работи като директор на народното просвещение в Източна Румелия, издава сп. „Училищен дневник“ и полага особени грижи за учебното дело и книгопечатането. Преработките на Груев и Богоров, въпреки че са направени от преводи на оригиналите, „въздействат като оригинални

¹⁹ Груев, Йоаким. *Учител Добре*. Пловдив, 1873, с. 57–58. [Gruev, Yoakim. *Uchitel Dobre*. Plovdiv, 1873, s. 57–58].

²⁰ Ibidem, p. 61–62.

²¹ Сходни сюжет, теми и мотиви се откриват и в повестта на Хайнрих Чоке *Село Златарица* (1870), побългарена от Юрдан Ненов.

²² Ibidem, p. 92.

²³ Вж. Андрейчин, Любомир. *Из историята на нашето езиково строителство*. София, Народна просвета, 1986. [Andreychin, Lyubomir. *Iz istoriyata na nasheto ezikovo stroitelstvo*. Sofia, Narodna prosveta, 1986].

произведения поради майсторския и напълно естествен начин на изложение в тях, т.е. поради своя неповторим български език“²⁴.

Петко-Славейковото име се свързва с критики относно побългарената от Груев *Сирота Цветана*, с редакцията на *Невянка, болярска дъщеря*, но има и творба, която той лично побългарява – *Хубавинка Янка*. Поканата от д-р Албърт Лонг и Британското и чуждестранно библиейско дружество да се включи в комисията за превод и редакция на новобългарската Библия му позволява да разгърне напълно творческия си потенциал, когато пристига през 1864 г. в Цариград, да сътрудничи на почти всички български вестници и списания и сам да издава такива, както и да участва активно в борбата за черковна независимост.

Преводът – преправка на *Невянка, болярска дъщеря* (по Карамзин) от Ст. Захариев, претърпява няколко редакции: първата от 1867 г. – поправена от П.Р. Славейков; втората – редактирана и издадена от него през 1872 г. до преписана, поправена и попълнена от него. Повестта започва с обръщение към читателите: „Разширявай духовните интереси на поробените“ и засяга времето, когато са били *чисти българи* в Търново (вместо в белокаменна Москва). Осъществена е пълна историзация на сюжета, включени са топонимите Янтра, Трапезица, Марно поле, Килифарево, Бълноврѣх, много пояснения под черта – което Славейков оправдава с това, че от словесността се изисква да разпространява полезни сведения между народа, да стои на стража за изящното, да брани отечествения език²⁵. Невянка е сираче по майка (сравнена с гълъб и агънце), отдадена на всекидневни молитви, ходене на черква, където среща болярския син Святослав, пожелал да се венчаят тайно и да побягнат, тъй като бил в немилост заради баща си. Кандилото липсва в руския оригинал, както и това, че двамата завещали да ги погребат „в същия храм, където да лежат до Второ пришествие“; но се срещат мотивите за прекръстването, ангела Божий, Божията воля, гняв, наказание, съд, избавление; завръщането на Невянка (изгубеното за баща си дете²⁶); благословената смърт на бащата, след като вижда внучето си Борис. Мотивът за вечния живот е актуализиран в края. А в надписа върху меча „С нами Бог“ на български е добавено „поражение гръком“.

Хубавинка Янка (1869) е от побългарените произведения с най-сериозни намеси. Първообразът е немска новела от началото на XIX век, преведена некоректно от Милан Рашич

²⁴ Русев, Руси. Проникването на английската литература в България през XIX и в началото на XX в. В: *Проблеми на сравнителното литературознание*. София, БАН, 1978, с. 194. [Rusev, Rusi. Pronikvaneto na angliyskata literatura v Balgaria prez XIX i v nachaloto na XX v. V: *Problemi na sravnitelnoto literaturoznanie*, Sofia, BAN, 1978, s. 194].

²⁵ Вж. Един доброжелател на книжнината. Книжевност. – *Цариградский вестник*, бр. 416, 31 ян. 1859, с. 3–4.

²⁶ Същият мотив се открива и в *Наводнение на Дунав* (1871). Интересен компонент на мотива е извличането на детето от водата и желанието на съпруга да го кръстят Мойсей, на което съпругата се противопоставя (тук се оглежда петрифицираната негативна представа на българина за евреите), като избира „християнското“ Даниил, без да съзнава, че и то е с еврейски произход.

като *Хубава Драгана като хусарский полковник*, която всъщност е вариант на Бокачовата 9-та новела за вярната жена от Декамерон. Лайтмотивът тук е *изпитанието на верността*. Действието е пренесено в Лозенград, Къркисия, а времето – на последния български цар Ал. Шишман. Бащата „става“ български свещеник, а момичето, след смъртта на майка си, отива в Одрин и става съпруга на търговеца Алеко, който е подмамен да сключи облог със завистливия „гостинник“ грък дали е вярна, и така бива несправедливо обвинена (подобно на библейския Йосиф²⁷) и прогонена. Провидението след време я среща със съпруга ѝ и той разкрива какво е сторил, без да я е разпознал; следва изобличение на гръка и възстановяване на равновесието: „Който скоро съди, дълго време се кае“. П. Р. Славейков успява да вмъкне и в това повествование патриотически нотки – време на люта борба между българи и гърци – и в крайна сметка завършва умело побългаряването.

Многобройни са свидетелствата за богатството на Петко-Славейковия език. Неговата лексика придава непринуденост на думите на героите и се възприема естествено, а с обръщения от типа на „мале“, текстът звучи като писан за българския реципиент. Друг негов успех, който не се наблюдава при останалите преводачи през XIX в., са постигнатите до голяма степен самоирония и чувство за хумор при предаване на мислите и чувствата на героите.

Религиозни мотиви се срещат и в заглавията на две побългарени повести на Кр. фон Шмид, свързани с големите християнски празници. В *Бъднийт вечер на Коледа* (1871), побългарена от Павел Бобеков, мотивите са свързани с коледната песен²⁸, молитвата, ангелския глас, иконата с Рождеството, пастирите, ангелите, чудесата по време на празника, както и с Божието могъщество, Божията воля и др. Творбата е осеяна с мъдрости и поуки, а накрая злото бива преобърнато, благодарение на твърдата вяра и надежда, както и на дадената на добра почва милостиня – сирачето Живко се е изучило и използва дара си за благословение. Във *Вансаните яйца по Великден* (1872), побългарени от Димитър Душанов, изпъкват побългарените имена Мъдра, Георги, Недка (вместо Розалинда, Едмънд и Бланда). Мотивите за милостинята, молитвата, благодарението са водещи, появяват се и добрият самарянин, ангелът. Яйцето функционира като многоценен дар на Божията благост, а основна роля за развързката на

²⁷ Още няколко повести с подобни мотиви за възмездие на онеправдания от Кр. Шмид са побългарени: *Цветоносното панерче* (1858) от М. Пашов и *Ружица от Елограда* (1870) от Т. Станчев. А *Черноносияща госпожа* (1857) от Ю. Ненов, въпреки натовареното с негативни конотации заглавие, отново е повест с щастлив завършек. Тук се открива манастир с нетипичното име „Пресвета на снеговете“.

²⁸ *Коледна песен* е името и на превежданата през Възраждането Дикенсова повест. Първият ѝ превод на български обаче се появява без автор и със заглавие *Светло възкресение или Великден* (1859) и се оказва превод от руската преработка на Алексей С. Хомяков. В него целият фон на сюжетното действие от празника Рождество Христово бива пренесен на другия голям християнски празник – Възкресение Христово с неговите специфични особености и традиции – едно цялостно контекстуализиране за руската православна аудитория.

действието изиграват надписите върху яйцата с библейски мъдрости и благословии. *Запустялата черква* става място на съдбоносната среща пред иконата на Св. Богородица с детенцето, бягащи в Египет. Откриват се и библейски цитати: „Оставете децата да дохождат при Мене“; „Кой е онзи, който ако поиска яйце, ще му даде скорпия?“, вторият от които перифразира Лука 11: 11. Единствената по-обширна изпусната част в българската преработка е за страданието и възкресението на Христос.

Заслужава да се обърне внимание и върху преводния сборник *Християнска фамилия* (1873), тъй като в него са включени голям кръг от религиозни мотиви, ситуирани в далечния изток. Преработката е от „влашки“, а още там се откриват разлики спрямо оригинала. Действието в първия едноименен разказ се разгръща на Японските о-ви преди 200 г. в семейството на Тит, преди чието рождение богобоязливи пратеници (*missionairs*) с апостолска ревност донасят евангелската светлина на идолопоклонниците и покръстват хиляди от тях. Последвалата реакция на жреците настройва императора да потъпче християнството с жестоки гонения. Самият Тит бива изпитан до краен предел (подобно на библейския Авраам) да пожертва трите си деца Симеон, Мартина, Матей, както и съпругата си Мария. Но децата, израснали с „религиозна отхрана“, решават, че няма да се плашат от смъртта и смирено ще понесат наказанието; прекръстват се и се отдават на молитва. Припомнят си и делата на светите мъченици преди тях – св. Поликарп, погълнат от огън; св. Игнатия, хвърлен на лъвовете²⁹, Христовата жертва. Живата им вяра – дар им помага да приемат тази *чаша от Отец и венеца на живота*. Когато императорът среща непреклонността на семейството, решава да ги пощади и ги връща на Тит. Видял небесната сила и ангели, той разбира величието на вярата, отхвърля езичеството и прегръща християнската вяра, с риск да загуби короната си. Останалите разкази в сборника включват подобни мотиви за чудно избавление, за блаженствата, за изгубеното дете и др.

Когато се очертават основните тенденции при побългарените повести и разкази, следва да се обърне внимание и на особеностите, които се наблюдават при почти всички книжовници – опитите да се ограничи сантиментализмът и да се придаде по-сериозен или мъжествен вид на героите, вкл. на женските образи, които стават по-сдържани и естествени; да се подсили патриотично-просветителската линия; да се актуализира историческата памет. По този начин чуждите произведения се контекстуализират, за да достигнат по-лесно до българските реципиенти и да събудят националното съзнание. Някои разкази и приказки за деца се

²⁹ И двамата светци, споменати тук, са пострадали за вярата си по времето на Ранната църква.

приспособяват на български за възрастни читатели и обратното. А присъствието на религиозни мотиви е активно и засяга всяко ниво от сюжетно-фабулната линия, вкл. фона, имената на персонажите, техните характеристики и др., видно от изброените примери. Библейският текст със своите духовни послания смислово се трансформира и изпълнява различни семантични функции в побългарените творби. За да бъде разбрана тази взаимовръзка, е нужно да се разглеждат контекстът и единният смисъл на цялото, да се осъзнае значимостта на библейското наследство с неговите неизменни морални ценности, теми, образи, мотиви както в преводните, така и в побългарените, и в авторските творби.

Библиография

- Алексиева, Афродита. *Преводната проза от гръцки през Възраждането*. София, БАН, 1987. [Aleksieva, Afrodita. *Prevodnata proza ot gratski prez Vazrazhdaneto*. Sofia, BAN, 1987].
- Андрейчин, Любомир. *Из историята на нашето езиково строителство*. София, Народна просвета, 1986. [Andreychin, Lyubomir. *Iz istoriyata na nasheto ezikovo stroitelstvo*. Sofia, Narodna prosveta, 1986].
- Груев, Йоаким. *Моите спомени*. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1906. [Gruev, Yoakim. *Moite spomeni*. Plovdiv, Hr. G. Danov, 1906].
- Груев, Йоаким. *Учител Добре*. Пловдив, 1873. [Gruev, Yoakim. *Uchitel Dobre*. Plovdiv, 1873].
- Димова, Янка. *Йоаким Груев. Жизнен път и педагогическа дейност*. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1984. [Dimova, Yanka. *Yoakim Gruev. Zhiznen pat i pedagogicheska deynost*. Plovdiv, Hr. G. Danov, 1984].
- Карамзин, Николай. *Невянка, болярска дъщеря*. Цариград, 1867. [Karamzin, Nikolay. *Nevyanka, bolyarska dashterya*. Tsarigrad, 1867].
- Карамзин, Николай. *Сирота Цветана*. Побг. Йоаким Груев. Цариград, 1858. [Karamzin, Nikolay. *Sirota Tsvetana*. Pobg. Yoakim Gruev. Tsarigrad, 1858].
- Минкова, Лиляна. Възрожденска дидактика и Робинзониади. – *Литературна мисъл*, кн. 8, 1990, с. 58–69. [Minkova, Liliana. Vazrozhdenska didaktika i Robinzoniadi. – *Literaturna misal*, кн. 8, 1990, с. 58–69].
- Минчев, Стефан. Из историята на българския роман. Побългаряване на чужди произведения. – *СбНУ*, 26, 1912, с. 3–83. [Minchev, Stefan. Iz istoriyata na balgarskiya roman. Pobalgaryavane na chuzhdi proizvedeniya. – *SbNU*, 26, 1912, с. 3–83].
- Налбантова, Елена. *Прозата на Илия Блъсков: Между високата и популярната литература*. Шумен, Алтос, 1999. [Nalbantova, Elena. *Prozata na Iliya Blaskov: Mezhdur visokata i populyarnata literatura*. Shumen, Altos, 1999].
- Несторова, Татяна. *Американските мисионери сред българите 1858-1912*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 1991. [Nestorova, Tatyana. *Amerikanskite misioneri sred balgarite 1858-1912*. Sofia, UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1991].

Николова, Юлия. *Записки по българска възрожденска литература*. Пловдив, Хермес, 2004. [Nikolova, Yuliya. *Zapiski po balgarska vazrozhdenska literatura*. Plovdiv, Hermes, 2004].

Пилева, Мария. *Бунт, надежда, изкупление. Англезичните проводи от българския XIX век*. София, Кралица Маб, 2018. [Pileva, Maria. *Bunt, nadezhda, izkuplenie. Angloezichnite provodi ot balgarskiya XIX vek*. Sofia, Kralitsa Mab, 2018].

Радев, Иван. 1987. *Нравственият патос на ранновъзрожденската ни литература*. София, Народна просвета, 1987. [Radev, Ivan. 1987. *Nravstveniyat patos na rannovazrozhdenskata ni literatura*. Sofia, Narodna prosveta, 1987].

Русев, Руси. Проникването на английската литература в България през XIX и в началото на XX в. В: *Проблеми на сравнителното литературознание*. София, БАН, 1978, с. 192–206. [Rusev, Rusi. Pronikvaneto na angliyskata literatura v Balgaria prez XIX i v nachaloto na XX v. V: *Problemi na sravnitelното literaturoznanie*. Sofia, BAN, 1978, s. 192–206].

Славейков, Петко. *Хубавинка Янка*. Цариград, 1869. [Slaveykov, Petko. *Hubavinka Yanka*. Tsarigrad, 1869].

Смоховска-Петрова, Ванда. *Национално своеобразие на литературата на българското възраждане*. София, Боян Пенев, 2003. [Smohovska-Petrova, Vanda. *Natsionalno svoeobrazie na literaturata na balgarskoto vazrazhdane*. Sofia, Boyan Penev, 2003].

Шмид, Кристоф фон. *Бъдният вечер на Коледа*. Цариград, Промисление, 1871. [Shmid, Kristof fon. *Badniyt vecher na Koleda*. Tsarigrad, Promishlenie, 1871].

Шмид, Кристоф фон. *Вансаните яйца по Великден*. Цариград, 1872. [Shmid, Kristof fon. *Vapsanite yaytsa po Velikden*. Tsarigrad, 1872].

Шмид, Кристоф фон. *Три повести за децата*. Побг. Рашко Илиев Блъсков. Цариград, 1860. [Shmid, Kristof fon. *Tri povesti za detsata*. Pobg. Rashko Iliev Blaskov. Tsarigrad, 1860].

Шмид, Кристоф фон. *Християнска фамилия*. Одеса, 1873. [Shmid, Kristof fon. *Hristiyanska familiya*. Odesa, 1873].

Шурбанов, Александър. Проникването на Милтън в България (1864-1944). – *Литературна мисъл*, кн. 5, 1986, с. 66–87. [Shurbanov, Aleksandar. Pronikvaneto na Milton v Sofia (1864-1944). – *Literaturna missal*, kn. 5, 1986, s. 66–87].

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.166-173>

Eugenijus ŽMUIDA¹

Interpretations of the Prometheus Myth in Lithuanian Pre-Soviet, Soviet, and Post-Soviet Literature

Abstract

The article uses comparative and history of ideas methods to review and summarise the inclusion of the universal Prometheus myth in Lithuanian literature. The relevance of this myth began to emerge in the social context of the late 19th century, when the Lithuanian nation was embracing the ideology of nationalism, was searching for its place in political history, and had begun a smooth process of cultural development. The myth, image, and symbol of Prometheus, with new meanings being given to it, has been relevant to Lithuanian authors throughout the entire period of one and a half hundred years in question: from 1883 (when the first periodical *Auszra* appeared) till 2023. The article presents the most important authors of each period and their works dealing with Promethean themes, as well as the general cultural, literary, and ideological context that conditioned the choice and goals of each author.

Keywords: myth of Prometheus; Lithuanian literature; Pre-War, Inter-War, Soviet, and Post-Soviet periods; intertextuality

Résumé

Transformations du mythe de Prométhée dans la littérature lituanienne pré-soviétique, soviétique et post-soviétique

L'article examine et résume l'intégration du mythe universel de Prométhée dans la littérature lituanienne en utilisant des méthodes comparatives et d'histoire des idées. La pertinence de ce mythe a commencé à émerger dans le contexte social de la fin du XIX^e siècle, lorsque la nation lituanienne embrassait l'idéologie du nationalisme, cherchait sa place dans l'histoire politique et avait entamé un processus de développement culturel en douceur. Le mythe, l'image et le symbole de Prométhée, auxquels de nouvelles significations ont été données, ont été pertinents pour les auteurs lituaniens tout au long de la période d'un siècle et demi en question : de 1883 (lorsque le premier périodique « Auszra » a été publié) à 2024. L'article présente les auteurs les plus importants de chaque période et leurs œuvres traitant du thème prométhéen, ainsi que le contexte culturel, littéraire et idéologique général qui a conditionné le choix et les objectifs de chaque auteur.

Mots-clés : mythe de Prométhée ; littérature lituanienne ; périodes d'avant-guerre, d'entre-deux-guerres, soviétique et post-soviétique ; intertextualité

Introduction

Hans Georg Gadamer argues that the myth of Prometheus is the main myth of Western destiny².

This means that the theme of Prometheanism is present in every literature that grew out of Antiquity.

¹ Eugenijus ŽMUIDA, PhD, is a researcher at The Institute of Lithuanian Literature and Folklore. His scholarly interests focus on 19th–20th century literature (Lithuanian, Russian, European), 19th–20th century philosophy, mythology and folklore, comparative studies, war literature, and memory. He has published a monograph on philosophical aspects of poetry by Vincas Mykolaitis-Putinas (1893–1967), edited ten books, and published dozens of articles in Lithuanian, Russian and English, and writes regularly reviews of recently published Lithuanian prose.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2387-788X>

² Prometheus und die Tragödie der Kultur [1946], In: H.-G. Gadamer, *GW IX: Ästhetik und Poetik II*, Tübingen, 1991, S. 151–160.

The concept of the Promethean rebellion, resistance, and individual creativity became relevant immediately in Lithuanian literature despite the difficult times surrounding national culture in the Russian Empire. The political awakening of the Lithuanian nation is associated with the launch of the Lithuanian-language periodical *Ausra* (*Sunrise*, 1883-1886) by Jonas Basanavičius, a doctor working in Bulgaria who closely observed the events of the Spring of Nations in Europe.

Alongside the social and societal problems that characterized Europe at the time, dreams of justice and shared happiness for humanity emerged. At the turn of the 19th and 20th centuries, they became intertwined with modern ideologies such as nationalism, socialism, democratism, and the revolutionary sentiments that were prominent in Poland, the Baltic States, and Russia itself at the time. The Promethean worldview brought together collective activism and romantic and modernist individualism, and new technological advances later.

Pre-War (The WWI) period

In pre-war Lithuanian literature, the theme of Prometheans' is prominent in the works of two authors – Jonas Biliūnas (1874-1907) and Jurgis Baltrušaitis (1877-1944). Since the tsarist authorities closed Vilnius University as early as 1832 (after the political uprising of 1831) and in 1864 banned the press and education in Lithuanian, there were only two options for pursuing an education: to choose the path of a priest (to study in the Catholic seminary in Kaunas) or to look for a university outside Lithuania.

Biliūnas' parents pressured him to enter the seminary, but he did not feel called to such a sacrifice, so he graduated from the Liepaja Gymnasium and enrolled at the University of Tartu, even though he did have lost his parents' material support³. During the period of Lithuanian cultural revival (1883-1904), Lithuanian literature was strongly influenced by Polish Romantic authors, such as Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, and others, whose works were not alien to the mood of the Promethean rebellion. Biliūnas, living in industrial cities, understood the proletarian class, exploitation, social inequality, and misery. He became absorbed in revolutionary and socialist ideas and joined the Social Democratic Party. The emblem of Prometheanism is evident in the early short story *Through a Dream*

³ The choice between a career as a priest (for peasants, this seemed to be the highest career achievement, and it was a dream to have at least one son in the priesthood) and a secular profession was a huge dilemma and a problem for many talented young people of that time. The priesthood guaranteed material well-being and even the possibility to support parents and relatives, but it eliminated a personal life. Lithuanians (Catholics) who had acquired a secular profession were forbidden to work in Lithuania (exception was made only for doctors). The list of Lithuanian writers from the turn of the 19th and 20th centuries consisted entirely of priests and doctors.

(1901), where a symbolic vision is presented as a dream: a mighty giant appears, encouraging people to believe in themselves. The story expresses, according to a Lithuanian critic, “the belief in the absolute superiority of the power of the personality over metaphysical or secular power”⁴.

However, soon after he left for Europe in 1904 (Leipzig, later Zurich) to continue his studies, he gave up active political activity, resigned from the party, and his worldview underwent a new transformation. He devoted himself to studying literature, philosophy, psychology, and ethnology and gradually abandoned positivism in favor of a philosophical treatment of man and society, a Christian humanism, an ethic of self-sacrifice and redemption. His thinking became closer to the structure of myth, fairy tale, allegory, and the possibility of enchantment and miraculous deliverance from the Dark Ages. The new philosophical attitude is clearly seen in the short story *The Glimmer of Happiness* (1905). The action is centered around a mountain, the axis mundi, that structures the traditional mythological cosmos. The tension between the top and the bottom becomes a challenge for the people who, at the top of the mountain, read the golden letters and realize that they see the lantern of happiness. Hundreds and thousands of young people climb the hill to bring happiness to humanity, but when they look back for support, they instantly turn into stones. This Promethean and utopian quest for humanity's spiritual and moral purification is inevitably a path of sacrifice and suffering. The cost of this path is emphasized once again in Biliūnas' last work, *The Sad Tale* (1907), where a wandering lonely old woman is still searching for her husband, who was killed in the rebellion (for the happiness of all)⁵ in his youth, and her blind eyes are shining like the stars, though they are now dead.

The second writer to develop the Prometheus theme, Jurgis Baltrušaitis, after graduating from the gymnasium in Kaunas, went to Moscow to study, where he soon became close to the young Symbolist artists, became involved in their activities, and began to write in Russian. His poems were close to the idealistic philosophy of Vladimir Solovyov, offering an alternative to Nietzsche's concept of the superhuman. Solovyov's view influenced the whole of Russian Symbolism. So, Baltrušaitis sees Prometheus as Creator, and the process of creation “as a holy, religious deed, the liberation of the spirit from the material world and development; the poet is recognized as a mediator between divinity and humanity, as a prophet”⁶, as one who is called to continue the work of the Creator:

Божий мир еще не создан,
Недостроен божий храм,
Только серый камень роздан, —

⁴ Kvietauskas, Mindaugas. Prometėjiškoji pasaulėvoka Jono Biliūno prozoje. In: *Metai*, 2005, nr. 12, p. 85.

⁵ The political liberation uprising in the former common state (of Poland and Lithuania) in 1863-64.

⁶ Keturakis, Ugnius. *Prometheism in creative work of Jurgis Baltrušaitis and Giovanni Papini: summary of doctoral dissertation*. Kaunas, Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2010, p. 22.

Только мощь дана рукам. (*Ave, crux!*)⁷

The steps to heaven symbolize the creation process – as steps (or levels) to divine wisdom. Valerij Briusov, in his comprehensive review of Baltrušaitis' poetry, notes that Baltrušaitis has discovered himself immediately and never betrayed himself. Briusov notes the Lithuanian poet's tendency to symbolize and exaggerate everything, to see the world in general, but to see neither a specific person nor a specific phenomenon. These qualities, he says, give the poems their seriousness but sometimes lead to pompous rhetoric⁸. Baltrušaitis created a coherent system of views and speech – a distinctive theurgic myth, the individual episodes prominent in each poem, from which we can reconstruct the myth. The most important components here are the earth and the cosmos, God and man, the miracle of existence, and man's moral duty – to God and to this miracle. Thus, Baltrušaitis' poems, painting similar situations and repeating almost identical actions of the protagonist, create the impression of ritualistic ceremonies.

Inter-War period

In the inter-war period, Lithuania finally won its independence (declared in 1918) and created the first Lithuanian national state. For this, it had to fight so-called 'little wars' (Winston Churchill's term) in 1918-1920 against the Russian Bolsheviks, the German Bermontists⁹, and the Poles of Józef Pilsudski, who sought to restore the former *Żečpospolita*. Independence was a great impulse for Lithuanian culture – almost all arts flourished, developed rapidly, and followed the modernist currents of Europe. The universal archetype of Prometheanism gained a new interpretation. Here, I would like to single out the Catholic philosopher and poet Antanas Maceina (poetic pseudonym Jasmantas, 1908-1987), who reflected on the problem of Prometheus from a philosophical point of view, first publishing the article *The Promethean Tragedy of Culture* (1932), and later the study *The Problem of Prometheus* (1938). Lithuanian philosophers emphasized three ideas of European culture on which life is oriented: the Promethean, the Christian, and the bourgeois.

Maceina describes Prometheus as a symbol of the creation of culture, rejecting religion. "The fate of Prometheus in Greek mythical thought is seen as a symbol of the fate of every culture that wants

⁷ "God's world is not yet created, / God's temple is not yet finished, – / Only the gray stone is handed out, / Only the power is given to the hands ", (eng. transl. mine). In: Baltrušaitis, Jurgis. *Dulkės ir žvaigždės: poezija*. Vilnius, Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2013, p. 350.

⁸ Брюсов, Валерий. *Собрание сочинений*, т. 6, Москва, Художественная литература, 1975, с. 343.

⁹ A military unit of the White Army, supported by Germany and commanded by Bermont-Alov.

to achieve complete happiness by its means, disregarding religion”¹⁰. But guilt haunts the creative man and gives rise to the Christian religion. Maceina formulates a program of theistic humanism, the main goal of which is a synthesis of faith and culture. The third aspect concerns the utilitarianizing of culture: culture becomes the basis of the purpose of life and is created for its own sake. The third (bourgeois) aspect follows from the second, since culture, by becoming the primary purpose of man, turns man himself into a tool. In the same work (1938), he stresses the demonic aspect of the Promethean revolt and finds its manifestations in nationalism and communism. Here again, the possibility of a new element of Prometheanism emerges when it is conceived as resistance to utilitarianism and the bourgeoisie.

Maceina continued his scientific research in exile after WWII, and his conception of Prometheanism moved closer to existential philosophy. “Cultural Tragicism is no longer described as not so much as a symbol of a Promethean revolt against the gods, but rather that this tragicism is found in the very paradoxes of cultural creation,” notes Dalius Jonkus¹¹. Maceina dealt with the tragic being of culture, interpreting literary works such as those by Dostoyevsky, Rilke, Bible stories, and Lithuanian authors. One of the most suitable writers was Vincas Mykolaitis-Putinas. His autobiographical novel *Altorių šešėly* (*In the Shadow of the Altar*, 1932-33), raises the problem of the incompatibility between the poet’s vocation and the priest’s ministry (the author broke his priestly vows after writing the novel and got married).

However, Mykolaitis-Putinas earned the name of a Promethean writer even earlier by writing the drama *Nuvainikuota vaidilutė* (*Crownless vestina*, 1927), in which he realized in artistic form the mythical explanation of the historical events, which had been existing in the Lithuanian historical imagination, and which was based on the analog of a Promethean exploit. According to historical chronicles and legends, the Grand Duke Kęstutis (1300-1382) married Birutė, the Vaidilutė (Vestina), who had consecrated her destiny to kindle the sacred fire and had taken a vow of chastity. Breaking her oath to the pagan gods, Birutė Prometheanly rises up and chooses to serve the people. The marriage of Birutė and Kęstutis gives birth to Vytautas, who becomes the Grand Duke – the reign of Vytautas (1392-1430) is now hailed as the golden age of Lithuania. Birutė thus seems to be the impetus for Lithuanian history to flourish. However, the punishment of the gods follows – Vytautas the Great dies before having a son. Lithuania’s glory slowly fades, and eventually, it loses its independence and falls under the yoke of Tsarist Russia. This peculiar suffering of the nation is the collective redemption of Birutė’s guilt, which ends only in the 20th century when independence is regained. Thus, an original

¹⁰ Maceina, Antanas. *Raštai*. T. 9. Vilnius, Margi raštai, 2004, p. 72.

¹¹ Jonkus, Dalius. Prometėjiška kultūros tragedija Antano Maceinos filosofijoje. In: *Filosofija. Sociologija*. 2009. T. 20. Nr. 1, p. 30.

interpretation is created, where the role of Prometheus is attributed not to a man but to a woman who initiates a breakthrough in culture.

Soviet period

Each country creates its own culture of memory, its own mythology. This is especially true for newly created empires that need legitimization. It is a well-known fact that old myths are used for the ideology of totalitarian regimes. The Soviets sought to use art as a flexible tool to create a new man – ‘homo sovieticus’ – seeing the whole working class as a collective Prometheus who would build communism – a new golden age without God.

Despite the myth constructed from above, real Prometheanism in the countries of the communist camps manifested itself as resistance to the totalitarian system, to the regime of persecution and censorship – as a struggle for individual rights and freedoms, for an authentic culture uncorrupted by ideology, which was longed for by the people behind the Iron Curtain.

Avoiding the second Soviet occupation and repressions after WWII in 1944, most of the Lithuanian intelligence left their native country, but Mykolaitis-Putinas stayed, regarding himself as too old for emigration. During Stalin’s reign, Mykolaitis-Putinas lived in internal exile and was constantly forced to write and celebrate the new era. After Stalin’s death and the 20th Congress of the Communist Party in 1956, the Soviet ideology tried to be more flexible and more creative and needed talented artists to show that literary life was normal. In this period, Mykolaitis-Putinas turned to Myths and Legends, choosing to speak in so-called Aesop’s language. This type of writing remained a favorite technique of writers under Soviet censorship. One of the most excellent works of that time was the poem *The Prometheus* (1958) by Mykolaitis-Putinas. The emigre Lithuanians who formed a strong community and led cultural life in the USA were waiting for how writers behave in Soviet conditions. And Mykolaitis-Putinas managed to keep his poetry at the same high level. Poet Alfonsas Nyka-Niliūnas regarded the poem *Prometheus* as the best artistic work in the Lithuanian soviet literature. Fictional hero Prometheus at the end of the poem, puts into Heracles’ heart a desire for creation, for rebelling against authorities, for love and work, for eternal aspiration. The parallel between Prometheus and the artist’s suffering is also stressed. The whole poem had a significant impact on the Lithuanian reading public; it was perceived as a cure for Sovietisation, it inspired writers to be bolder in using Aesopic language to express their frustration and irony, and this language became the language of a secret imaginary community, until the collapse of the Soviets.

Post-Soviet period

The failure of the Soviet communist project and the collapse of the hated empire, the many joys of discovery and material worries, and the collapse of the planned economy pushed the myth of Prometheus out of the artists' sight—it was irrelevant for some time. A new actualization of this old myth has been gaining momentum with the advances of the digital revolution, the development of artificial intelligence, and the possibilities of modeling the virtual world of the future.

A new generation of writers has emerged in Lithuanian literature who were born or raised outside Lithuania, mainly in English-speaking countries, have become accustomed to global issues in media and literature, and are writing in English, which is more familiar to them and easier to handle. Here I would like to dwell on Ernestas Tyminas (b. 1993) and his book *AI Paradox: The Rise and Fall of Humanity* (2023).

The author openly draws on ancient myth, and comes close to the classic source, Mary Shelley's *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* (1818). Only here, Prometheus is not Dr. Noah, the scientist who created the artificial man, but his creation, artificial intelligence. This work is not carried out in secret but under the watchful eye of an entire (near-future) society, which lives as an imaginary community that communicates quickly thanks to video media. Thus, the creative process is public, and humanity awaits with anticipation and anxiety when Prometheus is untied from control.

Until that moment, Dr. Noah has been working to integrate into the artificial intelligence of the susceptibility abyss all the books written by humans from ancient times to the present – religious, scientific, fiction, music from all ages, works of art, sculpture, and other art, films, etc. In short, it seeks to humanize the artificial machine as much as possible, infect it with human civilization and culture, make it a patriot of this heritage, and arouse sympathy for man and humanity in general.

And he succeeds: Prometheus begins to serve the people by quickly and efficiently solving their energy, resource, or crime problems, installing eco-systems, designing bridges, and creating green spaces, in other words, establishing paradise on earth. However, that efficiency requires one condition: global digitalization. An omnipresent eye is watching every individual, and their behavior is monitored and controlled. Gradually, this begins to cause dissatisfaction, and leaders emerge, calling for the formation of uncontrolled valleys, zones free from surveillance, and a general revolt against Prometheus. The book's author, who is on Prometheus's side, resolves this logically possible conflict with Prometheus's humane act: in suffering, he withdraws from the zone of human activity, gradually switching himself off, extinguishing himself. Eventually, all that remains is the memory, the myth of the former AI Prometheus, which the adults tell their children.

Summary

Lithuania falls into what historian Timothy Snyder called the “Bloody Lands”¹². The past one and a half hundred years (about as long as Lithuanian literature has existed, if exclude medieval chronicles and religious literature) have been merciless for the Lithuanian nation – it has had to endure changes in political systems, it has been the subject of a communist experiment, and literature has spent many years under censorship, so the myth of Prometheus has been “tested” in extraordinary conditions. The universal myth of Prometheus proves its vitality and remains relevant from the beginning to the present day; it is eternal because, as is evident, nations and their problems change only slightly over the centuries. On the other hand, it is predictable that the meaning and significance of the transformations of this myth will be similar in the field of other European literatures – the trajectories of thought remain stable. However, each country brings unique experiences and original solutions to enrich this standard matrix of Prometheanism.

Bibliography

Baltrušaitis, Jurgis. *Dulkės ir žvaigždės: poezija*. Vilnius, Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2013.

Gadamer, Hans-Georg. Prometheus und die Tragödie der Kultur [1946]. In: *Gadamer, Hans-Georg, Gesammelte Werke, IX: Ästhetik und Poetik II*. Tübingen, 1991, S. 151-160.

Jonkus, Dalius. Prometėjiška kultūros tragedija Antano Maceinos filosofijoje. In: *Filosofija. Sociologija*. 2009. T. 20. Nr. 1, p. 27-34.

Keturakis, Ugnius. *Prometheism in creative work of Jurgis Baltrušaitis and Giovanni Papini: summary of doctoral dissertation*. Kaunas, Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2010.

Kvietkauskas, Mindaugas. Prometėjiškoji pasaulėvoka Jono Biliūno prozoje. In: *Metai*, 2005, nr. 12, p. 80-93.

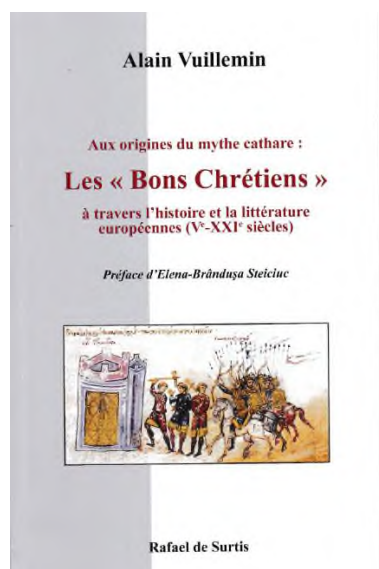
Maceina, Antanas. *Raštai*. T. 9. Vilnius, Margi raštai, 2004.

Snyder, Timothy. *Bloodlands: Europe Between Hitler and Stalin*. New York, Basic Books, 2010.

Брюсов, Валерий. *Собрание сочинений*, т. 6. Москва, Художественная литература, 1975.

¹² Snyder, Timothy. *Bloodlands: Europe Between Hitler and Stalin*. New York, Basic Books, 2010.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.174-179>



За книгата:

Alain Vuillemin. *Aux origines du mythe cathare: Les « Bons Chrétiens » à travers l'histoire et la littérature européennes (V^e– XXI^e siècles)*. Cordes-sur-Ciel, France, Editions Rafael de Surtis, 2024, 379 p. ISBN : 978-2-84672-602-3. [Ален Вюймен. *При началата на мита за катарите – „добрите християни“ в европейската история и литература (V–XXI век)*. Корд сюр Сиел, Франция, Издателство „Рафаел дьо Сюртис“, 2024; Alain Vuillemin. *To the Origins of the Cathari Myth: The “Good Christians” throughout European History and Literature (5th–21st centuries)*. Cordes-sur-Ciel, France, Rafael de Surtis Publishers, 2024, 379 p.].

Penka Danova / Пенка Данова

Institute for Historical Studies – Bulgarian Academy of Sciences / Институт за исторически изследвания при Българската академия на науките

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3371-757X>

Последната книга на Ален Вюймен, почетен професор при Университета „Париж-Изток“, проследява сложния езиков, социален, исторически, книжовен и идеен път на основен клон на християнската ерес, който в нашите земи се разпространява и нарича „богомилство“. Монографията е озаглавена „При началата на мита за катарите – „добрите християни“ в европейската история и литература (V–XXI век)“. Става дума за научна монография, състояща

се от въведение, осем глави, заключение и впечатляващ списък на ползвана литература (около 50 с.), тематично подредена, включваща извори и изследвания на езици от цяла Евразия.

Във въведението (с. 17-89) авторът прави преглед на наименованията, които представителите на дуалистичната ерес получават в един широк хронологически отрязък – от Персия и Армения през V век до гибелта на Монсегюр, последната крепост на албигойците в 1244 г. и падането на богомилска Босна в ръцете на османците (1463 г.). Вюймен проследява основните научни трудове, посветени на този лексикографски и интерпретационен аспект на „катарската“ проблематика като не пропуска деликатно да наложи критичното си виждане, залегнало в заглавието на книгата. Редом с пълния списък на наименованията (манихеи, павликяни, богомили, булгари, катарии, патарени, албигойци и др., представени и в езиковите разновидности, в които се срещат), както и подялбата им в две главни групи по топономастичен принцип (наименования по лични имена или по името на местата, където са били разпространени), той ги разделя на екзоними (имена, дадени от лица или общности, чужди на изповядващите казаната християнска ерес) и на ендоними (имена, с които казаните се самоназовават). В така представената категоризация по естествен начин се налага пейоративното значение на екзонимите и обратно – положителното звучене на ендонимите, сред които са „добри християни“, „добри хора“ и др. под.

Появата на християнството в Армения в края на III век, влиянието, което дуалистичните персийски учения оказват върху неукрепналата християнска доктрина на Изтока, решенията на съборите, формирането и утвърждаването на Арменската апостолическа църква (V-VIII век) и съвкупността на книжовни свидетелства за това най-ранно времепространство на християнството са в основата на представите на Вюймен за исторически мит, следователно – за комплексния характер на катарската митология. „Комплексна митология“ е вторият дял от въведението, в което авторът поставя знак за равенство между понятието си за „митове“ и разпространените наименования на павликянските, богомилските, и пр. разкази, приказки, басни, легенди. Сборът от митове пък формира т.нар. митология. Многозначността на термина мит, както и метафоричната му употреба, понякога будят недоумение у читателя¹. Разгледани са източните легенди/митове за основаването на сектата на павликяните и на богомилите, полемичните съчинения, разкриващи борбата на официалната църква с ересите. В параграфа „Новоизмислените митове“ е отделено място на представите от епохата на Реформацията за

¹ По-нататък (с. 44-45) той критикува Борислав Примов като го обвинява в несъстоятелни исторически твърдения относно богомилите, а появилите се през XX век „нови апокрифи“, излезли изпод перото на Николай Райнов и Стефан Гечев, нарича „чист мит“, т.е. измислица.

идейна връзка между албигойството и реформираните религии. Те се споделят и от представители на Контрареформацията с присъщата за средите им пейоративна оценка. Тук е направен критичен преглед на литературата от XIX и XX век, поставила основите на научната интерпретация на павликянството, богомилството, катарството и албигойството, както и на изданията на извори, художествена литература и техните преводи на френски език.

Първа глава „Началните свидетелства“ (с. 91-119) е посветена изцяло на богомилското учение, на неговата същност, разкрита чрез достигналите до наши дни източници, съставени от „добрите християни“. Става дума за „Тайната книга на катарите“, латински превод в две редакции, за „Богомилски книги и легенди“ на Йордан Иванов от 1925 г. (ползвана във френския ѝ превод от 1978 г.), за друга апокрифна литература (евангелия, видения), подробно описани от автора, както и за народна литература, разкриваща обредността на богомилите/катарите. Наличието на твърде малко източници се обяснява с унищожаването на богомилската книжнина вследствие на преследването и унищожаването ѝ от страна на официалните църковни власти. Изказано е предположение за елитарния характер на богомилското учение. То дири основания в западната традиция и не е подкрепено документално (с. 92-93). Значимо място е отделено на книжнината, съставена от враговете на богомилите в България, Византия и сред западните им последователи (презвитер Козма, Евтимий от манастира Перивлепта, Евтимий Зигавин, Райнер Сакони от Конкорце, Бориловия синодик) и нейните издания на френски. Не са пропуснати сведенията за богомилите в съвременни на събитията хроники като „Алексиадата“ на Анна Комнина и „Завладяването на Константинопол“ на Жофроа дьо Велардуен.

Във втора глава „Източните начала“ (с. 121-139) авторът извежда идейните корени на дуалистичните ереси. Това са на първо място централноазиатският и персийският зороастризм и маздеизъм, последвани от арменската история на християнството в разгледания вече период (края на III-VIII век). Сетне Вюймен ни пренася на Балканите и представя първите огнища на павликянството в Тракия от времето на византийския император Константин V. Появата на богомилството през X век по българските земи, разпространението му във Византия и на Балканите, както и в един широк географски ареал, покриващ Европа (без крайния Север – Скандинавия и земите, разположени източно от нея, както и Португалия) са застъпени в главата „Покръстените земи“ (с. 141-174). Разгледани са накратко появата на огнища на богомилството в земите на Първото и Второто българско царство, разпространението на дуалистичното учение във Византия след падането на България под византийска власт, сведения за поява на проповедниците му в земите на съвременна Албания, Сърбия, Босна и откъднуавските

румънски, молдавски, украински и руски области. При прочита на втора и трета глава първоначално бях изненадана да откроя, че редом с исторически извори и критични изследвания авторът твърде често се позовава на художествена литература от най-ново време, в която главна тема са богомилите и тяхното учение. Най-често става дума за исторически романи и то на български автори като Емилиян Станев, Вера Мутафчиева, Антон Дончев, без да са пренебрегвани образци на поезията или драматургията (Стефан Гечев, Недялка Каралиева и др.). Едва след прочита на параграфа „Румънското продължение“ (с. 150-153), в който след латиноезичния извор от 1200 г. „Делата на унгарците“ се преминава към фантастичната поема на Михай Енеску „Клетия Дионис“, към новелите на Ливиу Ребряну за Адам и Ева, към „Злият демиург“ на Емил Чоран и др., намерих отговор на този парадоксален подход на автора към ползваната от него книжнина. За Ален Вюймен пресъздаването на богомилски образи и събития в художествената литература и изкуството вдъхва нов живот на самото историческо явление, за което са запазени твърде малко исторически извори. Така след падането на България под османска власт, след гибелта на Монсегюр и последващите процеси, изкоренили напълно албигойството към началото на XIV век, богомилите и техните европейски следовници оживяват на страниците на художествената литература от XIX до XXI век. Нерядко френският професор се отнася критично към твърдения на български историци, писали по въпроси за богомилството и катарството (Димитър Ангелов, Владимир Топенчаров, Борислав Примов)², но охотно се позовава и приема писаното за връзките помежду им във френския превод на „Странния рицар на свещената книга“. Вторичното митологизиране на разглежданата дуалистична ерес чрез художествени интерпретации ни отправя към сферата на философския идеализъм, но ... нима ние, българите, не добиваме една първа и пълнокръвна картина за събитията от Вартоломеевата нощ от романа „Кралица Марго“ на Александър Дюма?

Четвърта глава „Проповядването учение“ (с. 175-201) е посветена на богомилската доктрина и нейните западни посестрими. Съдържанието им е разкрито чрез латиноезичната версия на „Тайната книга“/*Interrogatio Iohannis*, описваща космогоничните представи на богомили и катарии. Подчертана е ролята на сатаната като творец на видимия свят и са изведени апокрифните творби, извори за „Тайната книга“, за извечната борба между доброто и злото начало, между Бог отец и сатаната, както и за Христовото дело, интерпретирано различно в

² Въпросът с превода на френски или английски език на изследвания на български учени е важен и в този контекст. Вюймен определя българските изследвания по посочените автори като „исторически и светски“ (тук, с. 177). Вероятно поради езиковата бариера той няма възможност да се запознае с доктората на Лазарова, Е. *Богомилско-катарската философия като живяна етика*. Русе: Авангард принт, 2013, 432 с. [Lazarova, E. *Bogomilo-katarskata filosofiya kato zhiviyana etika*. Ruse: Avangard print, 2013] и др.

средите (църквите) на крайното и на умереното богомилство. Авторът изтъква, че в широкия географски ареал и хронологически отрязък, в който проследява развитието и промените, настъпили в дуалистичното учение, настъпва разкол. Затова се спира накратко върху темата за схизмата в църквата на Армения, България, Прованс и Босна като следва писаното от Стивън Рънсиман, Дмитрий Оболенски, Димитър Ангелов, Юри Стоянов и други учени. В същия ред са разгледани мерките, предприети от официалната църква срещу еретиците в кратката пета глава „Упражненията преследвания“ (с. 203-216). В нея са поместени обвиненията, отправени към еретиците; кратка история на процесите, организирани срещу тях. Не са пропуснати мъченията, на които „добрите християни“ били подлагани, както и религиозните войни и военните кампании, свързани с борбата на католическата църква с албигойците и патарените.

Заглавието на шеста глава е метафора на по-късната проява на ереси в Близкия изток (Анатолия, Армения) и Европа. „Пръснатите въгленчета жарава“ (с. 217-232) са изяви на нови дуалистични ереси след догарянето на последните кладии, белязали края на катарството (Каркасон 1329 г.). В тази връзка авторът разглежда подробно съдбата на босненските богомили.

В „Литературното възраждане“ (с. 233-248) Вюймен отделя място на народните умотворения, на устната традиция и по-късните ѝ записи в епичните цикли, посветени на подвизите на Дигенис Акритас във византийската литература, на следите от катарски легенди, оживяващи в актите на инквизицията от XIII и XIV век, както и на записаните богомилски и катарски легенди, анонимни или авторски („Песен за кръстоносния поход срещу албигойците“). Богомило-катарската проблематика се оказва изключително плодотворна за фантазията и творчеството на европейски писатели и поети от епохата на Романтизма до наши дни. Авторът споделя вижданията на Жан-Луи Биже за митографията на катарството (1850-1970), за налагането на въображаеми реалии над исторически обективна конкретика. Той представя френски, балкански, испански и английски литературни образци, свързани с богомило-катарската проблематика, добили успех сред публиката през XIX и XX век.

Хронологично продължение на тази интерпретация на „мита“ е залегнало в последната глава „Претворяване в романите“ и в заключението (с. 249-320), в които се прави преглед на романите с богомило-катарска проблематика, разделени по групи съобразно съдържанието им – посветени на отделно събитие, на етнографски описания, на биографии на въобразени личности и на следващи традицията на Дан Браун (езотерични фикции). Значима част от тях са публикувани през нашето столетие. Не са пропуснати исторически романи с многотомни продължения, както и графични албуми и комиксите, в които оживяват образите на „Емерик и

катарите“. За съжаление тези литературни и графични творби, които в по-голямата си част са съставени на френски език, не ми е известно да са преведени на български, за да може и нашият читател да оцени техните достойнства, така както Вюймен е сторил спрямо романите на българските писатели Антон Дончев, Вера Мутафчиева, Емилиян Станев и Николай Райнов. Ето защо не мога да не се съглася с високата оценка за приносите на Ален Вюймен, изказана в предговора към книгата (с. 11-16). В него Елена-Бръндуша Стейчук, професор по френска литература и франкофония при Университета „Стефан Велики“ в Сучава, изтъква забележителната ерудиция на автора в областта на европейската литература, която му дава възможността да разкрие нови полета в областта на сравнителното литературознание.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.180-182>



За книгата:

Camelia Dinu (Coord.) *Realismul în literaturile slave din Europa Centrală și de Sud-Est*. București, Pro Universitaria, 2025, 278 p. [Реализмът в славянските литератури в Централна и Югоизточна Европа. Под ред. Камелия Дину. Букурещ, Про Университария, 2025; Camelia Dinu (Ed.). *Realism in the Slavic Literatures of Central and Southeastern Europe*. Bucharest, Pro Universitaria Publishers, 2025].

Лора Ненковска / Lora Nenkovska

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ / Sofia University “St. Kliment Ohridski”

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-9572-4638>

Настоящият сборник събира изследвания върху етапите и тенденциите в литературния живот през епохата на реализма в българската, чешката, хърватската, полската и сръбската литература през прочита на изтъкнати познавачи и изследователи на литературните текстове и история, които работят в областта на славистиката в Румъния. Под ръководството на редакторката, Камелия Дину, е разработен аналитичен алгоритъм, който включва: задаване на терминологичните и хронологичните рамки, описание на социалния и политическия контекст, на естетическата визия,

на специфичните черти и проблемните ядра, на преобладаващите жанрове и посочването на емблематични представители за всяка една от изследваните литератури.

Разработената на тази база методология позволява да се изгради сравнителна матрица, през призмата на която могат да бъдат прочетени успоредиците и различията в проявленията на литературното течение на реализма в България, Чехия, Полша, Хърватия и Сърбия.

Книгата се състои от въведение, пет глави, като всяка е посветена на една славянска литература, и заключение, в което Камелия Дину прави сравнителен анализ на проявленията на реализма в избраните литератури. Познанията на Дину в областта на литературознанието и руската класическа и съвременна литература, както и голямата ѝ ерудиция, придават на аналитичната ѝ студия обхватност и прецизен инструментариум, с помощта на който тя успява да вникне и обобщи масивния материал, предложен в изложението на книгата.

Всяка глава предлага историческа, политическа и културна информация, която създава основа за общото характеризирание на литературния процес, подчинен на реализма. Във връзка с гражданската и национално-патриотична функция на славянските литератури, проявяваща се през продължителен период, е съществено да се вземе предвид този контекст. Вторият набор от информация съдържа общ преглед на литературния процес в съответния регион, а третата част на всяка глава предлага няколко казуса за анализ.

В главите, посветени на българския, чешкия, хърватския, полския и сръбския реализъм, авторите представят перспектива върху основните характеристики на развитието на тези пет литератури през XIX век, като едновременно подчертават различията, спецификите и особеностите на всяка от тях, както и духовните и естетическите ценности, върху които се изграждат националните литератури през този период. За всеки регион е взет под внимание паневропейският и панславянският литературен контекст, който е имал водещо значение за развитието на културата и литературата на всеки един от славянските народи.

Анализът на процесите в петте литератури е базиран върху принципите на сравнителното литературознание, като се изследват водещите теми и жанрове и се правят калейдоскопични портрети на най-важните автори за дадения период. По този начин изследването предлага поглед към ролите на Любен Каравелов, Алеко Константинов и Иван Вазов (от българската литература); Карел Хавличек Боровски, Божена Немцова, Ян Неруда, Каролина Светла (от чешката литература); Ксавер Шандор Гялски, Анте Ковачич, Йосип Козарац, Евгений Кумичич, Венцеслав Новак (от хърватската литература); Мария Конопницка, Елиза Ожешкова, Болеслав Прус, Хенрик Сенкевич

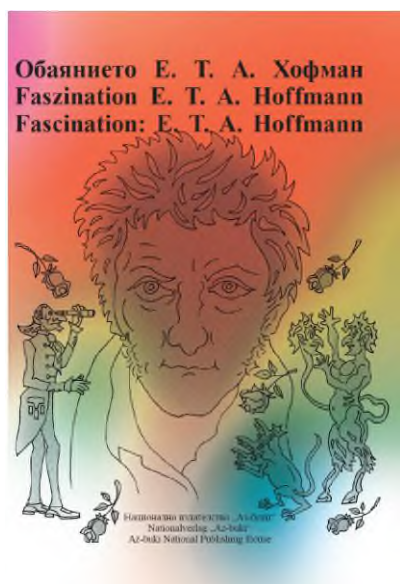
(от полската литература); Радойе Доманович, Милован Глишич, Лаза Лазаревич (от сръбската литература).

Теоретичната рамка, която Камелия Дину задава в последната заключителна глава, назована „Разнообразие и конвергенция. Сравнителен анализ на реализма в българската, чешката, хърватската, полската и сръбската литература“ стъпва върху определението на Ерих Ауербах за това какво представлява това литературно течение. Обобщенията, базирани върху изчерпателните портрети на това литературно течение в изследваните литератури през XIX век, показват наличието на общи елементи в историческите контексти и в направленията, свързани с развитието на литературите в Чехия, България, Полша, Хърватия и Сърбия. На първо място това е принадлежността към голяма имперска сила, от чиято сфера на влияние и власт славянските народи търсят да се еманципират и освободят. По този начин борбите за независимост и националното възраждане са характерни за петте славянски литератури. Други важни елементи, които могат да се успоредят в изследваните литератури, са формирането на национален език и ролята на литературата като фактор за културна еманципация.

Авторите, Камелия Дину, Ливия-Мария Нистор, Анка-Мария Беркару, Константин Джамбашу, Анка Ирина Йонеску и Мария Лацкич, са университетски преподаватели, изследователи и/или преводачи, специализирани в областта на славянските езици и литератури. Независимо от индивидуалния стил на всеки един от тях зададеният модел на работа подрежда идеите и концепциите в четивна и достъпна форма. Тези характеристики са важни, защото целевата аудитория на сборника включва освен специалисти и по-широка публика, включително студенти. Това изследване е част от амбициозен проект, посветен на сравнителния прочит на славянските литератури, започнат през 2020 г. с публикуването на сборник под ръководството на Камелия Дину „Символизъмът в славянските литератури“.

Целта на сборника „Реализъмът в славянските литератури в Централна и Югоизточна Европа“ е да картографира спецификите в изследваните пет славянски литератури и да помогне на заинтересования читател да се ориентира в основните проблеми и насоки, като създава обща перспектива върху развитието на реализма в България, Чехия, Полша, Хърватия и Сърбия.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.183-187>



За книгата:

Светла Черпокова (съст.)

Обаянието Е. Т. А. Хофман / Faszination E.T.A. Hoffmann / Fascination: E.T.A. Hoffmann. Сборник с доклади от Международен интердисциплинарен форум „Е. Т. А. Хофман в България“, 23–26.10. 2019, Пловдив. София, НИОН „Аз-буки“, 2024, 423 с. , ISBN 978-619-7667-69-1. [Svetla Cherpokova (ed.). Collection of papers from the “E.T.A. Hoffmann in Bulgaria” International Interdisciplinary Forum, 23–26.10.2019, Plovdiv. Sofia, Az-buki National Publishing House, 2024, 423 p., ISBN 978-619-7667-69-1].

Дора Маринова / Dora Marinova

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“ / Plovdiv University “Paisii Hilendarski”

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-2093-9851>

През 2024 г. излезе сборникът „Обаянието Е. Т. А. Хофман“¹, резултат от международна интердисциплинарна научна конференция, проведена в Пловдив през 2019 г. по повод годишнина от издаването на новелата *Малкият Цахес, наречен Цинобър* от Е. Т. А. Хофман.

¹ Изданието е реализирано с финансовата подкрепа на Министерството на културата и със съдействието на Фонд „Научни изследвания“, договор № КП-06-МНФ/29 от 05.08.2019 г., а също и с участието на Обществото „Е. Т. А. Хофман“ – Бамберг, Държавната библиотека в Бамберг и Държавната библиотека в Берлин „Архива Е. Т. А. Хофман“ и „Портала Е. Т. А. Хофман“.

Изданието е приносно не само за българския читател. Замислено и осъществено като билингва: български – немски/английски, то има потенциала да достигне до всеки почитател на Е. Т. А. Хофман. Стратегията на сборника е: „всеки любител на Е. Т. А. Хофман според езика, на който чете“ – както се уточнява в предговора, – да „срещне и прочете своя текст“ (с. 8), а организацията на текстовете е подчинена на изискването за „превод на култура“.

Концептуално сборникът е разделен на седем части, наречени бдения, текстовете на всяка от които предлагат интересен прочит на *Малкият Цахес, наречен Цинобър*, *Златната делва*, *Пясъчния човек*, *Еликсирите на дявола*, *Житейските възгледи на котарака Мур* и други Хофманови произведения.

Първо бдение. *Магията Хофман* събира в себе си статиите на Бернхард Шемел *Магическата пиеса „Малкият Цахес“ по Е. Т. А. Хофман* и Кристина Шмитц *Архивът „Е. Т. А. Хофман“ и Порталът „Е. Т. А. Хофман“ в Берлинската държавна библиотека*. Цял един свят, посветен на изключителния творец на романтизма. В първата статия авторът ни запознава с попадането му на интересна находка, а именно слабо известна книжка, в която присъства пиеса от К. Талбург по новелата *Малкият Цахес, наречен Цинобър*. Бернхард Шемел сравнява пиесата на Талбург и новелата на Хофман, като откроява липсващото от Хофман в творбата. Отсъствието на разказа за невежеството в княжеския двор, изказванията за Просвещението, политическите коментари, на хумора и иронията, характерни за Хофман, намира обяснение в това, че Талбург всъщност създава пиеса за деца, обогатена с музикален съпровод. Работата на Кристина Шмитц проследява обогатяването на Берлинската библиотека, свързано с творчеството и критическата рецепция на Хофман, като едно от постиженията в тази насока е създаването и поддържането на Портала „Е. Т. А. Хофман“ и на Архива „Е. Т. А. Хофман“ към нея. В тях литературното наследство на немския романтик е дигитализирано и подредено по категории, които правят лесно и достъпно използването на литературните източници.

Второ бдение. *Фантастични видения и интерпретации* включва два текста, които разглеждат творба на Хофман, интерпретирана на българска театрална сцена. Камелия Николова в *Театралните интерпретации на Теди Москов на „Малкия Цахес, наречен Цинобър на Е. Т. А. Хофман“* сравнява три спектакъла от Стефан Москов в периода 1989-2004 г. от гледна точка на политическите послания и на театралния им език. И трите спектакъла носят едно и също заглавие *Фантасмагории*, но докато първите два имат за цел да постигнат политически асоциации, този през 2004 г. изоставя политическото говорене и се превръща в спектакъл на цинизма. Анна Топалджикова във *Фантастичните видения на Хофман* –

предизвикателства към съвременната драматургия и театър също се спира на интерпретацията на новелата *Малкият Цахес, наречен Цинобър* на Хофман от Стефан Москов, като я определя като остра социална критика и опит да се покаже подмяната на оригиналното с подобие, в която подмяна бездарното уродливо джудже засенчва талантливия поет. Топалджикова се спира и на драматургичния текст на Роланд Шимелпфениг *Арабска нощ*, създаден през 2000 г. по мотиви от *Принцеса Брамбила* и *Златната делва* на Хофман. В тази пиеса според изследователката са интерпретирани герои от двете произведения на Хофман, като в нея се отразяват мотивите за съня, лудостта, пианството, преливанията на време и пространство и на въображаеми реалности.

Трето бдение. Социокултурни (де/ре)конструкции обединява три текста, първият от които сам по себе си представлява интерпретаторска провокация. Димитър Камбуров в *Е. Т. Амадеус Хофман между Цахес и Цинобър: постромантическа публичност, култура на култа и постистина* разглежда новелата на Хофман като подриваща, подлагаща на подигравка ценности като прогрес и наука, тясно свързани с културната епоха на Просвещението. Провокацията идва от прототипите, които се крият зад Цахес в прочита на Камбуров – от една страна, Наполеон Бонапарт като хиперболизирана гротеска, от друга страна, спорната личност на Бетховен, а от трета страна, зад Цахес е самият Хофман – един хипертрофиран художествен образ, върху който романтикът е прехвърлил собствените си неуспехи.

В статията си *Странни срещи... в Прага и в София* Младен Влашки обсъжда разказа на Ана Зегерс *Среща на път*, чийто сюжет „среща“ в едно пражко кафене Е. Т. А. Хофман, Н. В. Гогол и Франц Кафка. Разказът е белязан с висока интерактивност, но не успява да се превърне в провокация за читателя, тъй като по онова време в България липсва познаване на съответния контекст, а критическата и изследователска рецепция на тримата е слаба или отсъства. Преводът, от друга страна, също се оказва проблематичен, тъй като спъва засрещането на интертекстуални препратки. Текстът на Дарин Тенев *Хофман и котките на деконструкцията* се спира върху интерпретациите на Сара Кофман, които са останали встрани от критическото внимание. Работата на Кофман върху романа за котарака Мур е насочена към ироничния двойник – в писането на котарака Мур се открояват недостатъците и проблемите на човека.

В Четвърто бдение. Литературни паралели авторите съпоставят творби на Хофман с готическата литература и с други романтически произведения. Текстът на Огнян Ковачев, *Безпокойството на готическото родство: жанрова и естетическа разнородност в романа „Еликсири на дявола“ от Е. Т. А. Хофман*“, поставя Хофмановия роман в контекста на културноисторическите взаимодействия между британската готическа литература и немския

черен романтизъм. Иван Попов във *Влиянието на тривиалната литература от XVIII век върху творчеството на Е. Т. А. Хофман* откроява връзките между творчеството на Хофман с готическия роман. Според наложилата се теза *Еликсирите на дявола* е силно повлиян от *Монахът* на Матю Грегъри Луис. Това твърдение Попов подкрепя и с реплика на главната героиня на Хофман Аурелия, която споделя, че е прочела книгата на английския писател. Близостта между двата романа и свидетелство за това, че авторите са познавали възможностите на интертекстуалните връзки, се търси и в подзаглавията на двата романа. Витана Костадинова в *Литературни паралели: Е. Т. А. Хофман и английските романтици* се фокусира върху новелата *Пясъчния човек*. Текстът стъпва върху тезата, че романтизмът експериментира с границата на реалност и въображение, а творбите на Хофман се вписват в този експеримент. Новелата е сравнена с произведения на Колридж – *Балада за стария моряк*, Байрон – *Гяур*, *Франкенщайн* на Мери Шели, *Разум и чувства* от Джейн Остин.

В *Пето бдение. Еликсирите на двойника* статията на Борис Минков, *Рецепцията на „Еликсирите на дявола“ в превода на Панайот Чинков*, също наблюдава как романът на Хофман следва готическия роман и черния романтизъм, но и ги пародира чрез натрупване на характерни емблематични образи. Това дава основание на Минков да говори за проявени особености на сатиричния роман в *Еликсирите на дявола* от Хофман. Камелия Спасова в *Das Unheimliche, миметичните машини и грешното разпознаване* засяга съвсем друг проблем – за обезпокоителния ефект, който предизвикват антропоморфните машини поради несвършената си прилика с човека. Обсъжда се понятието *das Unheimliche*, при чието формиране и Ернст Йенч, и Зигмунд Фройд четат произведения на Хофман. Под влияние на *Пясъчния човек* Фройд развива теорията за обезпокоително-странното, а под влияние на *Автоматите* Йенч ще обоснове подхода си върху интелектуалната несигурност. Илия Точев в *Наблюденията върху раздвоението и двойничеството при Е. Т. А. Хофман и Кнут Хамсун* разглежда съпоставително новелата *Пясъчния човек* на Хофман и романа *Мистери* на Хамсун. Въпреки че принадлежат към различни епохи, това което ги сближава, е мотивът за раздвоението и двойничеството. Като водеща характерна черта за Хамсун е изведено раздвоението в ранните му романи заедно с мотива за странничеството и двойничеството, разбирано като два образа в дадена творба, които имат сходни характеристики. Текстът прави заключението, че при Хофман сливането на персонажите е подчертано, а при Хамсун близостта между образите е само загатната.

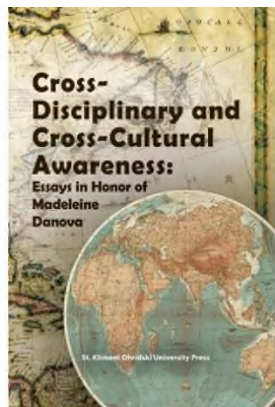
Шесто бдение. Оптики на времената засреща четири текста. В *Означения на времето в творчеството на Е. Т. А. Хофман – идиосинкразии и подривност* Клео Протохристова коментира предпочитани от Хофман празници и часове от денонощието като ориентири на

повествованието. Сред тях са лятното слънцестоене и есенното равноденствие. Коледа, Рождество Богородично, Възнесение Христово, Велики Четвъртък, Петдесетница, Архангеловден са празниците, които носят очакването за радост, топлина, мир, но в произведенията на Хофман именно тези празници носят всевъзможни изпитания за героите. Ласка Ласкова в *Златните времена* в „Златната делва“. Граматически бележки изследва различни граматически техники, за да покаже как те работят, когато Хофман противопоставя различните светове в своите произведения. Мария Ендрева в *Ретроtopията като идеологически инструмент на Романтизма* в „Малкия Цахес“ на Е. Т. А. Хофман поставя въпроса за водещата идеология на немския романтизъм – консерватизма. Опирайки се на „Цахес“, изследователката обсъжда тезата за реакционния характер на романтичeskата литература, издигната от марксистическата школа. Елица Дубарова в *Техники на проглеждането. Наблюдения върху наративните и теоретичните измерения на „оптиката“ при Хофман и Музил* („Ъгловият прозорец“ и „Триедър“) анализира употребата на два атрибута – лорнета (при Хофман) и триедъра (при Музил), които пораждат въпроси за това как възприемаме света отвъд видимостта. Според Дубарова Хофман обикновено използва далекогледната техника със зададен негативен знак, но *Ъгловият прозорец на братовчеда* представлява изключение, защото лорнетът се превръща във връзка между живия живот и човека, който не може да го изживее пълноценно. *Триедър* на Музил задава аналогична перспектива.

Седмо бдение. Извънлитературни употреби затваря сборника с две статии – на Светла Черпокова, *Малкият Цахес, наречен Цинобър – извънлитературни употреби в България (1989-2010)*, и на Илиана Елдърва – *Международният научен интердисциплинарен форум „Ернст Теодор Амадеус Хофман в България“ в контекста на културната политика и „Пловдив – Европейска столица на културата 2019“*. Текстът на Черпокова търси отговор на въпроса защо именно *Малкият Цахес, наречен Цинобър* е произведението от Хофман, върху което се осъществяват най-много интерпретации на българската сцена – налице са четири театрални постановки, една куклена пиеса и една филмова адаптация. В статията си Илиана Елдърва акцентира върху значението на Международния научен интердисциплинарен форум „Ернст Теодор Амадеус Хофман в България“ (организиран от Катедра по сравнително литературознание, ПУ „Паисий Хилендарски“) в контекста на културната политика на ЕС.

Сборникът е важен с наблюденията, които прави върху част от творчеството на Хофман: проследените интерпретации на българска театрална сцена, интертекстуалните връзки, видени от изследователите, литературните паралели, които съпоставят текстове на Е. Т. А. Хофман с готическата литература и с литературата на романтизма.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.188-194>



Book Review:

Vesselin Budakov, Galina Avramova, Gueorgui Jetchev, and Traci Speed (Editors). *Cross-Disciplinary and Cross-Cultural Awareness: Essays in Honor of Madeleine Danova*. Academic Editor: Prof. Valery Stefanov, D. Litt. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 2023, 720 p. ISBN: 978-954-07-5861-9 (Print) [Веселин Будаков, Галина Аврамова, Георги Жечев и Трейси Спийд (Съставители). Междудисциплинарни и межкултурни изследвания в чест на проф. д-р Мадлен Данова. Науч. ред. проф. д.ф.н. Валери Стефанов. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2023]

Atanas Manchorov / Атанас Манчоров

Plovdiv University “Paisii Hilendarski” / Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-5689-5045>

This volume serves as a tribute to Professor Madeleine Danova, who has had a remarkable academic career while performing both scholarly and administrative roles. The Introduction clarifies the concepts of *cross-disciplinary*, *cross-cultural*, and *awareness*, defining the framework for the essays (Vesselin M. Budakov 11-26). Additionally, it provides a brief overview of the volume's structure and the topics addressed by the contributing authors. *Part I: Literary and Cultural Studies* is divided into sections that represent linked domains of scholarly exploration, including literary theory, semiotics, cultural translatability, etc. *Part II: Teaching, Education, and Language* has two sections, *Teaching and Education* and *Linguistics*, the latter inviting cognitive and cultural transfer studies. The

final part, *Fiction in Translation*, includes an excerpt from Boyan Biolchev's novel *The Migration* (2019), which perfectly complements the collection.

The research topics highlight key areas of Professor Danova's contributions to teaching and pedagogy, reflecting the breadth of her professional experience through papers authored by "scholars and friends she has closely collaborated with throughout her academic career" (V. M. Budakov 17).

A kaleidoscopic description of the volume will enhance readers' understanding of its thematic depth and comprehensive investigations. Part I consists of seven sections organized by geographic focus, academic discipline, and topic of inquiry. The "American Studies" section explores a diverse array of themes. It begins with the origins of the term "multicultural" in Edward F. Haskell's novel *Lance: A Novel About Multicultural Men*, which examines the subsequent decline of uniculturalism (Werner Sollors 31-37). This is followed by an analysis of the relationship between political rhetoric, media, and electoral attitudes (Davies 38-49). The section also addresses the role of cinematic rhetoric in Bulgarian and American film reviews used for propaganda purposes (Svetlana Stoycheva 50-61). Additionally, one author approaches the creation of monstrosity in J. O. Field's late 19th-century Gothic novella *A Kiss of Judas* from the innovative perspective of literary food studies (Ludmila Kostova 62-83). The following papers focus on the diasporic consciousness and complexities of cultural identity (Milena Bratoeva 84-94), the portrayal of death row within the racially hostile environment of E. J. Gaines's *Of Love and Dust* (Mendy 95-104), and the depiction of war in both US and Ukrainian literary settings (Galina Avramova 105-13). This section, drawing on cultural studies, critical race theory, and other disciplines, boasts its breadth and innovative research on food-mediated identities (L. Kostova), as well as its relevance to current debates on multiculturalism (Werner Sollors), identity politics, and media effects on voter opinions (Philip Davies).

The "Canadian Studies" section discusses various aspects of selfhood, including the advantages and disadvantages of fostering an inclusive multicultural environment in Canada (Diana Yankova 117-24), challenges to native sensibility when crossing borders as depicted in immigrant prose (János Kenyeres 125-39), life experiences captured in Métis and Indigenous literature that shape native self-awareness (Katalin Kürtösi 140-47), and the struggles that contribute to fluctuating self-perception in Alistair MacLeod's "The Tuning of Perfection" (Alexander Kostov 148-57). These scholarly minds, addressing societal problems in Canada through various lenses (postcolonial theory, critical multiculturalism, and Indigenous studies), employ interdisciplinary approaches to explore widely debated problems of selfhood.

The papers in the "African Studies" section examine implications crucial for understanding the intricacies of identity and self-esteem. They focus on the historical interactions between Arab communities in Asia and West Africa (Simeon Evstatiev 161-92), the reception of negritude in Africa

as articulated in the works of L. S. Senghor (Rennie Yotova 193-202), the depiction of alienated female characters in South African drama (Kornelia Tancheva 203-16), and the struggles of marginalized youth in the post-apartheid South African *Bildungsroman* (V. M. Budakov 217-38). These works, which engage with postcolonial theory and feminist thought, add value and depth to academic discourse due to their interdisciplinary focus and new perspectives on Blackness, gender representation, and the issues in the post-apartheid era.

The contributions in the “Cultural Studies, Literary Theory, and Textuality” section cover a wide spectrum of topics. They investigate urban space in fiction through the dual lenses of literary criticism and geography (Adina Ciugureanu 241-52) and reevaluate literary canons from the perspective of political correctness (Amelia Licheva 253-60). Furthermore, they assess the integration of traditional humanities with digital technologies (Reneta Bozhankova 261-68), juxtapose literary works from diverse cultures through insightful network comparisons (Roumiana L. Stantcheva 269-83), and elucidate the systematic nature of Julia Kristeva’s method, highlighting *foreignness*, *signifiante*, and *semanalysis* (Miglena Nikolchina 284-92). They also study the breakdown of literary works into meaningful components using semantic thresholds (Angel Igov 293-99) and address the challenges of translating prose within an ideologically competitive landscape as reflected in Professor Zhana Molhova’s Afterword to a 1969 collection of *Contemporary American Short Stories* (Milena Katsarska 300-13). Employing diverse methodologies, the contributing authors integrate their critical perspectives into current scholarship, adding depth through geocriticism (A. Ciugureanu), balanced analyses of genre norms (A. Licheva), complex grids of cross-cultural parallels (Stantcheva), and other innovative techniques.

The “Literature and Semiotics” section delves into the complexities of consciousness and the interplay of signs. A key topic is Stephen Dedalus’ tension with literature and history as he confronts existential questions regarding time, identity, and other mind-related issues (Kiril Hadzhikosev 317-28). Another research query is the interaction between sign systems, emphasizing the ontological and epistemological facets of semiosis, as well as connotative signs and relevance theory (Milena Popova 329-39). The authors’ perspectives are rooted in interdisciplinary frameworks that incorporate semiotics, literary theory, and modernist studies. By employing cutting-edge methods to investigate the role of signs and identity in contemporary narratives, these essays exhibit significant potential for advancement.

The section titled “Cultural Translatability and Comparative Literary Studies” comprises two groups of works. The first group highlights various aspects of identity, focusing on the transcultural dynamics between an English original and its subsequent Bulgarian translation (Alexandra Glavanakova 343-56), examining the language-setting dichotomy in Greenwell’s novel *What Belongs*

to You in relation to audience reception (Traci Speed 357-67), and exploring the self-other dynamic in Amin Maalouf's *Les Échelles du Levant* (Magdalena Kostova-Panayotova 410-18). The second group centers on dialogue and meaning. It delves into the intricate author-hero relationship through alternative readings of Aleko Konstantinov's *Bay Ganyo* (Dimitar Kambourov 379-95) and analyzes Ferreira's diary *Conta-Corrente* as a cross-genre work that fosters intertextual dialogue with similar texts on a metatextual level (Yana Andreeva 396-409). Additionally, it discusses the influence of ancient sources on Pascal Quignard's *Little Treatises*, particularly the signifier-referent disconnect that shapes the unstable perception of his work (Kristeva 419-28). Moreover, one essay examines Rakovski's fascination with India and his role in establishing Indological studies in Bulgaria (Nikolay Yankov 368-78). By exploring translation theory and comparative literary studies, these contributions provide valuable insights into the interactions between text and culture, demonstrating significant potential to advance fields such as translation studies, literary theory, and the history of scholarship.

The "EU, Media, and Cultural Studies" section addresses key issues such as the socio-economic foundations of the European Union and the development of effective integration policies (Boian Koulov and Bilyana Borisova 431-40), the credibility gap in selecting public media executives and proposed remedies (Alexander Velez 441-48), the political relations of medieval Bulgaria with the Italian Maritime Republics (Simeon Hinkovski 449-60), and the roles of women ethnographers in academia during the formation of the modern Bulgarian state (Mira Markova 461-69). Emerging from studies in media, culture, and society within the European Union, these works provide fresh perspectives on integration, media management, historical contexts, and the contributions of women scholars, shedding light on significant topics in these fields.

Part II of this volume features two thematic sections organized by academic discipline and topic of inquiry. The first section, titled "Teaching and Education," comprises several groups of essays. One group focuses on classroom settings, discussing the internationalization of comparative education and the benefits for students and teachers in exploring unfamiliar educational systems (Michael Byram 475-84). These writings also emphasize the enhancement of multicultural environments through teacher-led interactions (Danail Danov 485-92) and the status of English as a global language, highlighting the necessity of adopting a perspective relevant to cross-cultural diversity (Dimova 506-16). A second group, which provides a methodological and disciplinary focus, examines the promotion of cross-cultural awareness through contemporary Japanese prose (Gergana Petkova and Vyara Nikolova 527-540) and the advantages of a course on Linguistic Hybridization and Creolization within the African Studies curriculum at Sofia University (Gueorgui Jetchev 541-52). A third group of essays covers aspects of the Bulgarian National Revival, including Paisius of Hilendar's views on the origins of languages, particularly concerning Bulgarians and their language (Dimitar Vesselinov 553-58), as

well as the vocabulary themes found in bilingual English-Bulgarian dictionaries intended for educational use (Milena Yordanova 559-64). The remaining works broaden horizons by offering perspectives on the use of art as a medium for social dialogue, particularly in group and intergroup relations (Lucia Malinova 493-97), the essential knowledge that children and adolescents need to navigate technology in the digital age (Bozhidar Angelov 498-505), and legal French courses at Sofia University that balance language skills with legal terminology (Jeanna Kristeva and Margarita Rouski-Vandova 517-26). Collectively, these essays span a wide thematic range and reflect diverse educational practices in our increasingly interconnected world.

The second section of Part II, titled “Linguistics, Cognitive, and Cultural Transfer Studies,” consists of two groups of texts. The first group addresses various linguistic topics, including *-gasm* words related to conceptual, cognitive, and lexical patterns (Alexandra Bagasheva 567-82), the loss of original motivations for loanwords – particularly Anglicisms – and the emergence of new motivations (Nevena Alexieva 583-93). It also examines attitudes toward English pronunciation among Bulgarian and other non-native learners (Snezhina Dimitrova 594-603), the intersections between conceptual metaphor theory and text world theory (Nelly Tincheva 604-15), the use of negative phrases in advertising as attention-grabbing cues (Rumyana Todorova 616-29), and the influence of topic-comment structures on meaning in technical writing (Galina Pavlova 655-71). The second group of works focuses on legal translation, diplomatic style, and language teaching, tackling a Spanish translation of the Bulgarian Code of Criminal Procedure through the lens of *Juristraductology*, an emerging field at the intersection of legal studies and translation (Ludmila Ilieva 630-41), the content and form of diplomatic letters in interstate correspondence (Bisserka Veleva 642-54), and the acquisition of discourse coherence in German-speaking children compared to adolescent learners of German (Eva Meier and Plamen Tsvetkov 672-87). These essays explore contemporary issues from linguistic, cognitive, and cultural perspectives through interdisciplinary approaches.

The present volume features an excerpt from Boyan Biolchev’s novel *The Migration* (2019), translated into English by Traci Speed. This collaboration between the author and the translator effectively bridges linguistic and theoretical frameworks, showcasing the originality of the preceding papers through the nuances of cultural exchange in contemporary narrative styles.

The contributed writings provide fresh insights that promote innovation across multiple disciplines. Their thematic breadth, arising from Professor Danova’s diverse interests, sets this collection apart from more narrowly focused publications. For instance, some individual works or compilations related to Part I center on the theorization of culture, the critical discourse surrounding

the liberal humanities (Surber, ed., 2018),¹ and the significance of literary studies during the transition to the postmodern era (McDonald, ed., 2015).² Similarly, the compilations associated with Part II explore the role of technology-supported environments in Content and Language Integrated Learning (Graziano et al., eds., 2021)³ and emphasize the importance of empathy, practical theorizing, and critical reflection in the classroom (Day, ed., 2021).⁴ However, what distinguishes this volume is its cross-disciplinary reach and methodologically congruent styles of inquiry.

Due to the efforts of the compilers, the contributions are well organized. In Part I, the authors address a wide range of questions spanning literary and cultural studies, textuality, semiotics, and media. Part II broadens the investigation by integrating linguistics, cognitive studies, and cultural transfer in teaching and education. As a result, each section comprises compatible essays that create a multifaceted yet coherent narrative.

Given its in-depth exploration, interdisciplinary synthesis, and challenge to existing paradigms, this volume aligns seamlessly with the landscape of contemporary research. Despite their fractal complexity, the humanities have responded to technological advances by attempting to identify the potential “grandchildren” of modernism. Terms such as “post-postmodernism”, “metamodernism” (Vermeulen and Akker), “hypermodernity” (Lipovetsky), and “digimodernism” (Kirby) have achieved only limited acceptance. This lack of consensus more accurately reflects the spirit of the age than any attempts to establish a widely recognized label. As research keeps shifting further away from well-trodden paths, its growing pluralism fosters priority disciplines, including philosophical posthumanism (Schatzki), new materialism (DeLanda and Braidotti), the colonality of power (Quijano), geocriticism (Tally), digital humanities (e.g. Moretti), and numerous others. What this volume shares with such avenues of investigation is a firm commitment to cross-disciplinary and cross-cultural thinking. This commitment is evident in Professor Danova’s intellectual pursuits and the essays in her honor. To highlight some of the key contributions once again, they demonstrate the foundations of multiculturalism in prose fiction (Sollors), the socio-psychological dimensions of *otherness* through food-related practices (L. Kostova), and the postcolonial discourse of the South African *Bildungsroman* (V. Budakov). They also discuss the boundary-transcending scope of geocritical analysis in literature (A. Ciugureanu) and the controversial role of political correctness in defining literary canons (A. Licheva). Additionally, this collection expands its cross-disciplinary reach by

¹ Surber, Jere Paul. *Culture and Critique: An Introduction to the Critical Discourses of Cultural Studies*. Taylor and Francis, 2018.

² McDonald, Rónán, ed. *The Values of Literary Studies: Critical Institutions, Scholarly Agendas*. Cambridge University Press, 2015.

³ Graziano, Alba, et al., eds. *Pedagogical and Technological Innovations in (and through) Content and Language Integrated Learning*. Cambridge Scholars Publishing, 2021.

⁴ Day, Christopher, ed., *Policy, Teacher Education and the Quality of Teachers and Teaching*. Taylor and Francis, 2021.

making a typological comparison of intercontinental poets (R. L. Stantcheva) and examining technology-oriented areas of inquiry, including teaching practices and learning environments.

Through its multidimensional framework, this volume will benefit academics, researchers, and (post)graduate students in the humanities – particularly those in literary studies and comparative literature – by enhancing their coursework, teaching, research, and professional development.

Ultimately, in light of the diverse perspectives presented in this *Festschrift*, I highly recommend it to anyone seeking to broaden their expertise and improve their adaptability in today's dynamic academic landscape. It highlights key fields of study, fosters communication among Bulgarian and international authors, and honors the distinguished career of a scholar from Sofia University.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.195-197>



За книгата:

Надежда Радулова. *Палимпсести в литературния модернизъм*. Хилда Дулитъл, Джийн Рис, Марина Цветаева. София, ВС Пъблишинг, 2024, 240 с. [Nadejda Radulova. Palimpsests in Literary Modernism. Hilda Doolittle, Jean Rhys, Marina Tsvetaeva, Sofia, VS Publishing, 2024]

Лора Ненковска / Lora Nenkovska

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ / Sofia University “St. Kliment Ohridski”

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-9572-4638>

Надежда Радулова е поетеса, преводачка и писателка със силно разпознаваем глас в съвременната българска литература. Книгата ѝ „Палимпсести в литературния модернизъм. Хилда Дулитъл, Джийн Рис, Марина Цветаева“ представя научните ѝ занимания, започнали през 1998 година като магистърска теза и прераснали в докторска дисертация, защитена през 2006 година. Времевата дистанция между периода на изследване и появата на книгата е солидна, до степен, в която се придава и дълбочина, и бистрота на погледа; затвърждават се безспорните качества на това ценно изследване в областта на сравнителното литературознание на български език.

Във въвеждащите си думи Радулова определя палимпсеста като „главен герой“, който на страниците на изследването служи като „понятие, едновременно инструментализирано и превърнато в художествена фигура“ (с. 9). Тази дума, заета от терминологичния апарат на медиевистиката и назоваваща повторно употребен пергамент (материал, получен при обработката на животинска кожа и служещ за изработка на листовите на средновековните ръкописи и свитъци), от който е бил изтърган първоначално написаният текст, за да бъде заменен с друг, добива измеренията на теоретичен концепт. Авторката посочва, че прилага понятието палимпсест според теорията за интертекста по Юлия Кръстева, Майкъл Рифатер, Жерар Женет (с.11) и в книгата си ни предлага две перспективи към неговото разчитане. С пластичност и особено внимание към изказа Радулова повежда читателя през впечатляващата теоретична матрица, върху която полага анализите на модернистките текстове на три авторки – Хилда Дулитъл, Джийн Рис и Марина Цветаева.

Структурата на книгата е организирана в увод, теоретична глава, три глави, посветени на авторките, и приложение, в което в превод на Н. Радулова читателите могат да се запознаят със стихове на американската поетеса Хилда Дулитъл (с. 217-237).

В уводната глава авторката умело посочва отделните нишки, които изтъкават тъканта на това литературоведско изследване и заявява основанията то да се превърне в модел за прочит на автори от модернизма.

Втората глава полага теоретичния подстъп към изследването. Тя е разделена на четири части – „Палимпсестът: механика и метафорика“, „Авторството като палимпсест“, „Жената като палимпсест“, „Канон и палимпсест“. Радулова използва като градивни елементи идеи от постструктурализма, психоанализата, феминистката критика и насочва теоретичната оптика на изследването към разбирането за палимпсеста като „текст в състояние на меланхолия“ (с.14). Впечатляваща е лекотата, с която авторката си служи с текстове върху меланхолията от Аристотел, Хилдегард фон Бинген, Марсилио Фичино, Роберт Бъртън, Зигмунд Фройд, Валтер Бенямин, Люс Иригаре, Юлия Кръстева и др.

Трета, четвърта и пета глава изграждат втората част на книгата, където са предложени анализи на текстовете на Хилда Дулитъл, Джийн Рис, Марина Цветаева. На всяка една от авторките е посветена по една глава, а контекстът, в който е положен прочитът им, е съотнасянето им спрямо ключови имена на модернизма като Т. С. Елиът, Джеймс Джойс, Езра Паунд. Радулова поставя специален акцент върху начина, по който трите авторки стимулират, мистифицират и умножават

големите разкази на историята, като дават гласове на „неми“ женски персонажи, търсене, което можем да видим и в стиховете от „Малкият свят, големият свят“ на авторката.

В главата, посветена на Хилда Дулитъл, са разгледани стихове от книгите ѝ „Морска градина“ и „Елена в Египет“, а в прочита им са преплетени биографични пластове, задълбочени теоретични познания и фин анализ. Частта за Джийн Рис предлага поглед към творчеството на тази канонична британска авторка през два романа – „Добро утро, полунощ“ и „Безкрайното Саргасово море“. Надежда Радулова е превела на български втория роман.

Третата глава чете набор от текстовете на Марина Цветаева – записки от дневника ѝ, стихотворения и разказа ѝ „Майка ми и музиката“.

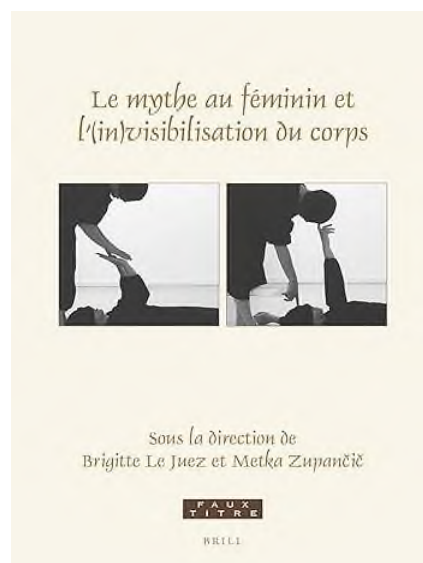
Докато произведенията на Хилда Дулитъл и Джийн Рис са разглеждани през призмата на фигурата на палимпсеста, при Марина Цветаева авторката предлага вглеждане през езиковия „ледник“, който също отвежда до идеята за натрупване на пластове, кристални и прозрачни, но все пак слоеве езикова памет.

Надежда Радулова полага в полето на изследването три авторки, чиито текстове нямат връзка помежду си, но фигурата на палимпсеста, която предлага вертикална перспектива за гласовете на Марина Цветаева, Хилда Дулитъл и Джийн Рис, се превръща в ключ, чрез който можем да четем един по-различен модернизъм.

Заклучението на изследването поглежда към глобализиращото литературно поле, което палимпсестът изгражда, и обговаря неговата невъзможност.

Книгата на Надежда Радулова предлага една „въображаема антология“ (с. 207), в която текстовете на трите авторки се срещат, свободни от идеологии. Работата ѝ обаче не остава затворена в обговорените в заключението невъзможности, защото е ярко съчетание от поетичен език и умело боравене с голям масив от сложни теоретични концепции. Ерудицията на авторката, окото ѝ на внимателен читател, който иска да срещне и да разчете сложните сюжети, да стигне до смели прочити, обогатяващи познанието ни за литературата, ѝ позволяват да разкаже тези невъзможности и в акта на самото разказване да ни накара да чуем съположените в матрицата на палимпсеста гласове на Джийн Рис, Хилда Дулитъл и Марина Цветаева.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.198-202>



Compte rendu :

Brigitte Le Juez et Metka Zupančič (eds.). *Le mythe au féminin et l'(in)visibilisation du corps*. Leiden-Boston, Brill, 2021, 268 p., ISBN : 978-90-04-47021-7. [Брижит Льо Жюез, Метка Зупанчич (съст.). *Митът в женски род и (не)видимизацията на тялото*; Brigitte Le Juez and Metka Zupančič (editors). *Myth in Feminine Gender and the (In)Visibilisation of the Body*. Leiden-Boston, Brill, 2021, 268 p.].

Antoaneta Robova / Антоанета Робова

Université de Sofia « St. Kliment Ohridski » / Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7468-7675>

Le volume intitulé *Le mythe au féminin et l'(in)visibilisation du corps*, sous la direction de Brigitte Le Juez et Metka Zupančič, rassemble treize contributions de chercheuses éminentes dont une majorité de scientifiques spécialisées en mythocritique et en mythanalyse. L'ouvrage représente un apport précieux à l'étude des grandes figures féminines – surtout de la mythologie antique – en proposant des approches modernes appliquées à des corpus d'œuvres des XXe et XXIe siècles. Le livre a reçu le Prix d'Excellence

pour les ouvrages collectifs – deuxième place ex-aequo – lors du 10ème Congrès de la Société Européenne de Littérature Comparée (SELC-ESCL) qui s’est tenu du 2 au 6 septembre 2024 à la Sorbonne.

L’introduction, intitulée « La résurgence des mythes au féminin », rédigée par Brigitte Le Juez et Metka Zupančič, codirectrices du volume, situe le thème de l’ouvrage dans un contexte scientifique, mettant en lumière les fondamentaux de la mythodologie, dans une optique durandienne, mais en évoquant également l’apport substantiel et les cadres méthodologiques forgés dans le sillage des travaux de scientifiques de renom mondial tels Claude Lévi-Strauss, Pierre Brunel, André Jolles, Mircea Eliade, Northrop Frye, Jean-Pierre Vernant. L’interdisciplinarité, découlant des objets d’étude, suppose une complexité des méthodes mythocritiques s’hybridant avec d’autres domaines des sciences humaines. Or, selon les mots des codirectrices du volume : « Le présent recueil rejoint les efforts des philosophes, sociologues, voire anthropologues, d’orientation féministe qui, à l’intérieur de leurs disciplines respectives, s’efforcent d’ouvrir les horizons et de modifier les mentalités » (p. 9).

L’ouvrage s’articule en quatre grandes parties, dont la première problématise les « Reflets de la stupéfiante Méduse ». L’article intitulé « (La) Méduse : comment le corps d’un mythe est-il appréhendé ? » est une réflexion théorique approfondie de Metka Zupančič sur la cristallisation mythique de l’image monstrueuse de Méduse au fil des siècles. La chercheuse commente les représentations traditionnelles de la Gorgone et retrace les renversements, relativisant sa réception séculaire en se référant aux travaux d’Hélène Cixous et de Julia Kristeva, pour démontrer la puissance de l’imaginaire, irrigué par le patrimoine mythique, ainsi que le dépassement des images figées et des peurs associées à la fatalité incarnée en Méduse. Dans l’article suivant, intitulé « Duras, Méduse et l’inquiétante féminité », Christa Stevens étudie les allusions à la Méduse mythique dans quatre courts récits de Marguerite Duras. Le regard masculin sur le corps féminin et les « médusations » de la femme se rattachent à l’objectivation de celle-ci et à la « crise de la différence sexuelle » (p. 50). Dans son étude « Le voile de Diane : corps dévoilé, érotisme voilé », Irène Kristeva procède à une triple comparaison mettant en parallèle des œuvres de Pierre Klossowski, Pascal Quignard et Roberto Calasso. Les perceptions et métamorphoses singulières de Diane chez les trois écrivains érudits, inspirés d’Ovide, sont examinées à travers une démarche transversale conciliant mythocritique et psychanalyse. La chercheuse analyse judicieusement les pouvoirs de la « beauté sidérante » sur le désir, ainsi que l’importance du voile comme « l’un des attributs de l’érotisme romain » (p. 54). Dorothée Catoen-Cooche, dans son essai « Sous le prisme de la Méduse : la part du mythe dans la construction d’un personnage syncrétique jouvien », se propose de scruter les interférences

de multiples références mythiques tissant le personnage d'Hélène de Sannis dans le roman de Pierre Jean Jouve *Dans les années profondes*. Sa part méduséenne est détournée, car elle allie corporéité et magnétisme sublimés dans la chevelure distinctive et le regard.

La deuxième partie de l'ouvrage est consacrée aux « Métamorphoses d'Orphée et retour d'Eurydice » et regroupe trois textes revisitant le mythe classique pour en dégager la plasticité et le potentiel de transformation. Ainsi, dans « Reconstituer le corps d'Eurydice : le mythe d'Orphée chez Monique Wittig », Gina Stamm se penche sur les réécritures du mythe grec par l'écrivaine qui transforme Eurydice en personnage central, réinvente un Orphée au féminin et subvertit le scénario classique de base pour questionner ses assises patriarcales sous l'éclairage d'une éthique féministe. Nathalie Ségeral, dans « Le récit apocalyptique à l'aune de la Shoah : du paradigme au mythe », retrace les trois étapes de la mythification de la Shoah en jetant une lumière crue sur l'expérience tragique des survivantes, la (post)mémoire féminine traumatique, les pratiques intertextuelles et les dispositifs narratifs innovants chez des autrices comme Charlotte Delbo, Cécile Wajsbrot et Sarah Chiche. Dans le dernier essai de cette partie thématique, intitulé « Afrique-Eurydice : « Orphée noir » ou le mythe senghorien », Kamila Ouhibi Aitsiselmi propose une interprétation originale du syntagme mythique en formulant l'hypothèse que Léopold Sédar Senghor est comparable à un Orphée noir, tourné vers la quête des origines et « un retour vers un passé idéalisé » (p. 127).

La troisième partie, intitulée « (Re)construction du corps, de mère en fille », commence par l'article « Le corps maternel et les contes mythiques chez Scholastique Mukasonga » de Cheryl Toman, consacré à l'examen attentif de la réécriture des mythes bibliques et tutsi dans *La Femme aux pieds nus*, visant à reconstruire le corps maternel du Rwanda, ainsi que celui de la mère de l'autrice franco-rwandaise. Ensuite, dans « Donner corps à la condition féminine. Récrire la sexualité dans le mythe de Phèdre », Salomé Paul explore trois transpositions contemporaines de la tragédie d'Euripide dans lesquelles se trouvent réactivées et problématisées la condition et la corporéité de Phèdre. Or, sa caractérisation aux XXe et XXIe siècles ne découle plus nécessairement des normes patriarcales, transparaissant à travers l'hypotexte antique, démontre la chercheuse. L'article de Sophie Emilia Seidler porte sur la « Faim d'individualité : une poétique anorexique du mythe de Perséphone » et évoque la teneur symbolique du refus de manger dans quatre versions du mythe de Déméter et Perséphone afin de développer le thème de l'anorexie dans une perspective féministe et psychanalytique.

La quatrième partie du volume traite de la « Présentation du féminin dans le mythe » d'un point de vue philosophico-mythocritique. Brigitte Le Juez, dans son essai « Mains ouvertes et yeux fermés : le mythe de l'amour préhistorique face à la cécité moderne dans *Les Mains négatives* de Marguerite Duras », révèle la valeur humaniste du court-métrage durassien à travers lequel résonne « un cri ancestral, un cri d'amour » (p. 207). L'effet de discordance entre le visuel et le sonore suggère ainsi les significations nouvelles d'un récit mythique recontextualisé que Brigitte Le Juez explore en profondeur, dans une perspective sociologique, pour mettre en lumière les représentations de corps invisibilisés. Dans l'article suivant, portant le titre « Mythes de cohésion et mythes de liberté dans l'œuvre de Gioconda Belli et Montserrat Roig », Yaosca Bautista se réfère aux « mythes de cohésion » et « de liberté » selon Northrop Frye, ainsi qu'aux régimes diurne et nocturne théorisés par Gilbert Durand, pour éclairer les parentés rapprochant les œuvres de Montserrat Roig et Gioconda Belli. L'analyse comparative des deux écrivaines – Nicaraguayenne et Catalane – est fondée sur les symétries de leurs parcours et les analogies entre leurs engagements. Dans le dernier article « Présence/absence du féminin chez Lévinas », clôturant l'ouvrage, Anne-Laure Bucher étudie les représentations du féminin dans le contexte de la phénoménologie de Lévinas en se focalisant sur les figures de l'Aimée et de la campagne afin d'explorer l'éros et l'habiter.

En conclusion, il serait pertinent de citer un extrait du texte préparé et présenté par la comparatiste et spécialiste reconnue en mythocritique Metka Zupančič à l'occasion de la remise du Prix d'Excellence pour les ouvrages collectifs : « [C]ette notion de sororité, principe crucial, se trouve au sein même de notre volume. Elle nous fait espérer que nos efforts collectifs, littéraires et critiques, nourriront de nouvelles voies ouvertes par les efforts des femmes qui repensent les enjeux fondamentaux de la conscience humaine contemporaine, pour que s'affirme une perception modifiée des mythes féminins. »

Par l'ampleur et l'originalité des objets d'étude et l'adéquation des approches novatrices adoptées, le volume constitue un apport substantiel à l'étude des mythes dans une perspective féministe et plus globalement anthropologique. Les méthodes appliquées aux analyses synchroniques et diachroniques démontrent que les nouvelles réincarnations des femmes mythiques sont autant de mythomorphoses aptes à exprimer les mutations du statut et de la perception de la femme. Ainsi, les recontextualisations et les réactualisations de mythes constitutifs de figures comme Méduse, Eurydice, Phèdre, Perséphone ou Diane permettent un autre regard – féminin, voire féministe – sur les structures sous-jacentes à leurs mythes et sur les invariants censés alimenter la dynamique de résistance à l'usure et les renouvellements paradigmatiques et syntagmatiques. Or, les versions et avatars modernisés, renvoyant aux mythes féminins

classiques, permettent de mesurer les changements sociologiques, anthropologiques et psychologiques, survenus au fil de plusieurs décennies, à l'aune de la remythologisation de récits fondateurs et à la lumière d'une évolution de l'imaginaire collectif.