

translatio in fabula

enjeux d'une rencontre
entre fictions et traductions

Sous la direction de
**Sophie Klimis, Isabelle Ost
et Stéphanie Vanasten**

J.-M. Adam ■ B. Costa ■ P.-E. Dauzat

J. De Decker ■ L. D'huslt ■ J. Giot

X. Hanotte ■ S. Hertmans

A. Lavieri ■ D. Martens ■ R. Meylaerts

E. Monti ■ C. Montini ■ F. Ost ■ I. Ost

S. Vanasten ■ F. Wuilmart



Translatio in fabula

Enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions

Sophie Klimis, Laurent Van Eynde et Isabelle Ost (dir.)

DOI : 10.4000/books.pusl.1446
Éditeur : Presses de l'Université Saint-Louis
Année d'édition : 2010
Date de mise en ligne : 28 mai 2019
Collection : Collection générale
ISBN électronique : 9782802804727



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée
ISBN : 9782802801993
Nombre de pages : 324

Référence électronique

KLIMIS, Sophie (dir.) ; VAN EYNDE, Laurent (dir.) ; et OST, Isabelle (dir.). *Translatio in fabula : Enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*. Nouvelle édition [en ligne]. Bruxelles : Presses de l'Université Saint-Louis, 2010 (généré le 04 juin 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pusl/1446>>. ISBN : 9782802804727. DOI : 10.4000/books.pusl.1446.

© Presses de l'Université Saint-Louis, 2010
Conditions d'utilisation :
<http://www.openedition.org/6540>

Le théâtre de Labiche et de Feydeau vu et traduit par Elfriede Jelinek

par

Béatrice COSTA
Institut libre Marie Haps

Toute l'histoire de la littérature occidentale a été marquée par les rapports qu'un texte littéraire entretient avec une ou plusieurs œuvres préexistantes. Il s'agit d'un phénomène transhistorique qui remonte à la nuit des temps, mais auquel on ne s'intéresse que depuis une quarantaine d'années. Forgé par Julia Kristeva, le terme d'*intertextualité* est devenu langage courant en théorie littéraire à partir des années soixante. S'appuyant sur l'hypothèse de Bakhtine selon laquelle l'essence de tout texte littéraire est constituée par une véritable polyphonie de discours différents, Kristeva définit l'intertextualité comme soubassement de la textualité : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ¹ ». Dans le prolongement de ces idées, Sollers et Barthes envisagent la *culture* dans son ensemble comme un immense texte formé par l'assemblage des différents discours socioculturels.

Sans vouloir entrer plus profondément dans le débat, j'estime ces remarques pertinentes dans la mesure où l'intertextualité inscrite dans le théâtre d'Elfriede Jelinek pose une énigme dont le mot est encore à

¹ KRISTEVA (J.), *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1978, p. 146.

trouver parmi les nombreuses théories intertextuelles. Tel n'est pourtant pas l'objet de cette communication. Il ne s'agit pas non plus de mettre en lumière les traductions réalisées par Jelinek d'un certain nombre d'ouvrages littéraires. Je tenterai plutôt, dans une démarche beaucoup plus modeste, de me pencher sur la question de savoir quels ont été pour Jelinek les activités, les travaux essentiels dans la construction de sa personnalité d'artiste. Ce faisant, je me concentrerai par la suite sur un aspect bien précis de la question : l'impact des traductions (en l'occurrence celles des comédies de Labiche et de Feydeau) sur l'œuvre de l'auteure.

Mais qui est donc Elfriede Jelinek ? Romancière et dramaturge d'avant-garde, l'auteure autrichienne fait la une des journaux européens lorsqu'elle reçoit le « prix Nobel de littérature pour l'année 2004 ». L'Académie suédoise tenait à couronner une œuvre dont « le flot musical de voix et contre-voix [...] dévoile [...] avec une exceptionnelle passion langagière l'absurdité et le pouvoir autoritaire des clichés sociaux². » Dans son communiqué de presse, le secrétaire perpétuel de cette prestigieuse institution, Horace Engdahl, dresse le portrait d'une artiste qui est à la fois profondément inscrite dans la culture autrichienne et violemment critique à l'égard de son pays³. En effet, ses prises de position dans le débat public lui valent la réputation de « souilleuse de nid ». Son engagement politique trouve son reflet dans des textes extrêmement provocants, dans lesquels elle s'attaque aux mythes de l'innocence autrichienne : la grande culture viennoise, la nature intacte, le championnat de ski. Dans *Enfants des morts* (*Die Kinder der Toten*), paru en 1995, l'Autriche, telle qu'elle est décrite ici, n'a plus rien d'idyllique puisqu'elle apparaît comme le pays où règnent les morts-vivants. A l'instar d'autres écrivains autrichiens, Jelinek fouille dans les tombeaux où dorment les consciences tourmentées par un passé nazi refoulé. Elle revendique la prise de conscience de faits historiques sciemment ignorés par une politique

² « Prix Nobel de littérature pour l'année 2004. Elfriede Jelinek », www.svenskaakademien.se/BinaryLoader.acd?OwnerId=efd660f3-7c04-4f32-8c46-31a18d480a3e&OwnerType=0...04, daté du 7 octobre 2004, p. 2.

³ Cf. *ibidem*.

officielle qui, des décennies durant, clamait haut et fort l'innocence d'une Autriche meurtrie par «l'occupant nazi allemand».

Convaincue de l'intraduisibilité de son *opus magnum*, c'est avec un certain scepticisme que Jelinek accepte de collaborer avec le traducteur Olivier Le Lay, qui prit pour le Seuil la relève de Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize chez Jacqueline Chambon. A en croire Le Lay, cette attitude distante se mua rapidement en une relation de réelle complicité : « Une correspondance s'est vite instaurée, je posais mes questions le soir ou le plus souvent la nuit, elle répondait tôt le matin, jusqu'à trente messages par jour, chaque lettre est un précipité d'histoire, je découpais les mots, les collais, les accolais, elle c'est de la musique, une scansion, des phrases longues lentes coulées puis la brisure nette, c'est le papier qui décide du rythme, toujours, son grain qui passe les vitesses⁴. »

Si cet ouvrage a sans doute valu à l'auteure la consécration par Stockholm, il va sans dire que le prix Nobel a contribué à attirer l'attention du public non seulement sur son œuvre mais aussi sur des *activités autres que l'écriture*, menées par l'auteure avec autant de ferveur. Le portrait mentionné ci-dessus signale que Jelinek est écrivaine au même titre que pianiste, organiste, violoniste, compositrice et traductrice (œuvres de Thomas Pynchon, Georges Feydeau, Eugène Labiche, Christopher Marlowe)⁵.

Pynchon

Le choix de l'écrivain américain Thomas Pynchon n'a rien d'étonnant. Son œuvre échevelée, à la fois grave et facétieuse, présente des similitudes évidentes avec celle de Jelinek qui d'ailleurs ne cache pas son engouement pour une écriture qui s'emploie à entraîner le lecteur sur une pente vertigineuse défiant orgueilleusement

⁴ DESHUSSES (P.), « Le pays des morts-vivants », in *Le Monde. Dossier*, vendredi 19 janvier 2007, p. 6.

⁵ Cf. « Prix Nobel de littérature pour l'année 2004. Elfriede Jelinek », p. 1.

l'intelligibilité romanesque⁶. La traduction réalisée par ses soins de *Gravity's Rainbow* (1973), parue en 1981 chez Rowohlt⁷, la laissa cependant insatisfaite. Selon elle, la maison d'édition aurait galvaudé son talent par des manœuvres occultes :

Bei mir war es so, daß mich der Verlag am Schluß irgendwie torpediert hat dadurch, daß er – was ich damals nicht wußte, was aber üblich ist – einen Schlußredakteur genommen hat, der meine Fehler korrigieren sollte, womit ich ja sehr einverstanden war. Ich hatte ja auch einen native speaker bei der Hand, einen Amerikaner, der ungefähr denselben kulturellen Horizont hatte wie der Autor, und dieser sogenannte Redakteur hat dann für jeden Fehler, den er ausgebessert hat, wofür ich sehr dankbar bin, einen neuen hineingemacht, und hat sich vor allem bemüht gefühlt, meine Übersetzung einfach umzuschreiben. Und er war dann Co-Übersetzer am Schluß, obwohl ich die Dreckarbeit gemacht habe. Für gewöhnlich läßt man jemanden eine Rohübersetzung machen und setzt dann einen Schriftsteller dran, bei mir war es umgekehrt, die Absurdität daran war, daß er die Arbeit eines Schriftstellers als Rohübersetzung genommen hat⁸.

⁶ Dans *Face à Pynchon* qui paraît en même temps que *Contre-Jour*, le dernier roman de Pynchon, Elfriede Jelinek lui consacre un long article dans lequel elle tente de relier l'auteur américain à un large contexte philosophique.

⁷ JELINEK (E.), *Die Enden der Parabel*, Rowohlt, Reinbek, coll. « Das neue Buch », 1981.

⁸ JANKE (P.), *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, Édition Praesens, coll. « Verlag für Literatur- und Sprachwissenschaft », 2004, p. 296. Traduction : « En ce qui me concerne, la maison d'édition a d'une certaine manière torpillé mon travail en associant à mon insu un rédacteur (j'ignorais à l'époque que c'était conforme aux usages), qui devait corriger mes erreurs, ce qui ne me dérangeait absolument pas. J'avais après tout consulté de mon côté un *native speaker*, un Américain, dont l'horizon culturel était semblable à celui de l'auteur. Ce prétendu rédacteur a certes corrigé mes erreurs (ce dont je lui sais gré), mais il en a rajouté en même quantité. Par-dessus le marché il s'est évertué à réécrire ma traduction. A la fin il a été promu co-traducteur, alors que c'était moi qui avais fait le sale boulot. D'habitude on demande à quelqu'un de faire une traduction brute, revue par la suite par un écrivain. En ce qui me concerne, c'était tout le contraire : le traducteur a considéré le travail de l'écrivain comme une traduction brute, c'est tout à fait absurde. »

Marlowe

Fort heureusement, sa traduction d'une pièce de Christopher Marlowe (*The Famous Tragedy of the Rich Jew of Malta*), réalisée sur commande du Wiener Burgtheater⁹, fut couronnée de plus de succès. La collaboration étroite avec Karin Rausch, traductrice de renom, allait sans heurts, les deux femmes partageant une même vision de la pièce et une conception commune du langage. Des mois durant, elles s'entretenaient par courriel de la manière dont il fallait concevoir l'ouvrage de Marlowe. Toutes deux étaient convaincues qu'il s'agit d'une pièce antisémite. Dans un courriel adressé à son interlocutrice, Jelinek écrit :

Natürlich ist *Der Jude von Malta* ein antisemitisches Stück, es kommen alle antisemitischen Stereotypen darin vor, mit einem Antisemitismus, der sozusagen seine Unschuld auch noch, in aller Unschuld behauptet. Es ist sozusagen ein selbstverständlicher Antisemitismus. Aber gleichzeitig entlarvt es auch den Antisemitismus, und darin wird es interessant¹⁰.

Démasquer l'antisémitisme, non pas en le critiquant avec cette emphase qui est de bon ton dans le discours public, mais en faisant apparaître clairement son *mécanisme*, tel était le projet esthétique que Jelinek poursuivit dans sa traduction. Il fallait que dans cette optique Barabas, le personnage principal de la pièce, ne soit pas réduit au prototype du riche commerçant juif. C'est pourquoi l'auteure évita soigneusement toutes les expressions attestant d'une vision ethnocentrique ou une représentation stéréotypée du personnage. Autant la pièce de Marlowe foisonne de clichés aux résonances racistes, autant

⁹ *Der Jude von Malta*, dont la première eut lieu le 14 décembre 2001, fut mis en scène par Peter Zadek au Burgtheater de Vienne.

¹⁰ JANKE (P.), *op. cit.*, p. 304. Traduction : « Il va sans dire que *The Rich Jew of Malta* est une pièce antisémite, tous les stéréotypes antisémites y sont présentés. Elle affiche un antisémitisme qui – en toute innocence – prend la contenance de celui qui n'est pas coupable. C'est en quelque sorte un antisémitisme qui va de soi. Mais en même temps, cette pièce démasque l'antisémitisme, et c'est là que les choses deviennent intéressantes. »

la traduction de Jelinek refuse de prendre à son compte un langage profondément enraciné dans la rhétorique antisémite¹¹.

Labiche, Feydeau

Mais que dire du choix de Labiche et de Feydeau, ces deux auteurs appartenant au *théâtre de boulevard*, à un genre considéré par d'aucuns comme inférieur au drame romantique ou naturaliste ? Pourquoi Jelinek traduit-elle avec acharnement des pièces réputées légères, reposant essentiellement sur le *savoir-faire*, sur cette habileté à tirer des « effets de scène » d'une intrigue savamment manigancée ? A première vue, l'auteure autrichienne est aux antipodes du théâtre de boulevard, de cette forme de diversion destinée à délasser l'esprit au lieu de le focaliser sur des problèmes essentiels. Les mauvaises langues rechignent même à conférer à ce théâtre le statut de genre littéraire, l'élément poétique ne pouvant se réaliser sans « l'efficacité de la scène », cette "efficacité" qui dépend elle-même d'une série de conventions (scènes obligatoires, dénouements judicieux...), de "trucs" et de "tricheries" à l'intérieur d'un cadre strict [...]. Ainsi lorsque Dumas dit qu'il faut soigner le dénouement d'une pièce car celui-ci crée le succès ou l'échec d'une œuvre, il montre par là l'importance du "construit" qui fait la pièce bien faite, contre le laisser-aller du théâtre qui n'a ni la valeur ni la profession¹² ».

Au risque de décevoir le lecteur du présent article, le choix porté sur Labiche et Feydeau n'est à l'origine dicté par aucune démarche esthétique. Ce sont simplement des questions d'argent qui poussent Jelinek à accepter, sur proposition de sa maison d'édition Nyssen & Bansemmer, de traduire *L'affaire de la rue de Lourcine*, *La poudre aux yeux* (Labiche) ainsi que *Le dindon*, *La puce à l'oreille*, *La Dame de chez Maxim* (Feydeau). Paradoxalement, une fois qu'elle s'est attelée

¹¹ Cf. l'entretien mené par Joëlle Stolz avec Elfriede Jelinek : *Elfriede Jelinek traduit Marlowe et pourfend l'antisémitisme en Autriche*, <http://www.france-mail-forum.de/fmf36/lit/36stolz.htm>, daté du 21 avril 2009.

¹² LEROY (D.), *Histoire des arts du spectacle en France : aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la première guerre mondiale*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1990, p. 38.

à la tâche, des *correspondances signifiantes* avec sa propre écriture font surface. Selon elle, l'intérêt des pièces écrites par Labiche et Feydeau réside, non pas dans une certaine mécanique, mais dans la *composition, au sens musical* du terme, de leurs pièces. Curieusement, cette conception rejoint la conviction profonde d'un certain nombre de metteurs en scène contemporains, unis dans la volonté de porter un regard neuf sur les œuvres des deux vaudevillistes. Les méprises relatives au théâtre de divertissement sont, d'après eux, injustifiées. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, la dramaturgie d'un Labiche ou d'un Feydeau donne aux metteurs en scène de véritables *espaces de liberté et de création*, ce dont témoigne d'ailleurs le spectacle réalisé par Jean-Louis Martinelli, *Les Fiancés de Loches* de Feydeau, qui fut à l'affiche du Théâtre Nanterre-Amandiers durant le mois de mars de l'année 2009. Dans un entretien paru dans *L'avant-scène théâtre*, Martinelli affirme que : « La seule chose qui nous soit imposée [en tant que metteurs en scène], et dont il faut absolument se défaire, c'est finalement le cliché que nous avons tous du théâtre de Feydeau, comme celui que nous avons eu pendant longtemps du théâtre de Racine ou de Tchekhov : on a trop réduit son théâtre aux portes qui claquent, au détriment de ses autres dimensions... [...] S'il ne s'agissait que d'une machine, il suffirait de jouer la pièce à toute allure pour qu'elle fonctionne. Or, c'est loin d'être le cas. De même, jouer "du Feydeau" plutôt que jouer la situation est un écueil à éviter. C'est jouer la situation, sans effet, avec toute la sincérité et la candeur nécessaires, qui redonne à l'interprète toute sa liberté¹³. »

Autant le travail entrepris par des metteurs en scène exigeants a-t-il contribué en France à déraciner le préjugé tenace, selon lequel le théâtre de boulevard ne serait que délassement, autant les traductions réalisées par Jelinek ont-elles participé à faire connaître au public germanophone des auteurs jusque là inexplorés. Nous assistons, tant en France qu'en Allemagne, à une véritable *renaissance* du théâtre de boulevard. Les spectateurs, de part et d'autre de la frontière, sont amenés à « entrevoir derrière la comédie légère à rebondissements,

¹³ « Entre réalisme et fantaisie. Entretien réalisé avec Jean-Louis Martinelli », in *L'avant-scène théâtre. Une pièce, un dossier, une actualité*, n° 1261, 1^{er} avril 2009, p. 82.

derrière les quiproquos brouilleurs d'identités, l'étendue effrayante du vide qui entoure les certitudes [des] personnages¹⁴». C'est grâce à de mémorables mises en scène qui écartent des œuvres de Labiche et de Feydeau toute cette cocasserie outrageusement présente dans les spectacles de bon nombre de théâtres privés, que le vaudeville est passé de la désinvolture à l'épaisseur.

Mais que doit-on comprendre par *composition, au sens musical*, d'une œuvre littéraire ? Jelinek considère ses propres ouvrages comme autant de partitions musicales, définies par une tonalité propre, c'est-à-dire par un *système d'organisation* au sein duquel les sons, les pulsations, les rythmes s'harmonisent dans un assemblage complexe. Ses textes « naissent » – comme nous explique l'auteure dans un entretien – « du travail de la langue, les sujets sont pour moi secondaires. Je laisse la langue parler d'elle-même. Je suis en effet musicienne, j'ai fait des études de composition. D'une certaine manière j'ai mis au point une technique musicale qui joue sur la tonalité, la sonorité de la langue, afin précisément de lui faire dire la vérité, y compris à son corps défendant, de donner à voir l'idéologie qui la travaille et qui nous égare¹⁵. »

Cette citation s'applique à bien des égards à la spécificité dramatique des pièces de Labiche et de Feydeau. En effet, il s'agit d'un théâtre s'appuyant sur une *dramaturgie de l'effet*, dont une des caractéristiques est la redondance du style musical. Les textes des deux vaudevillistes portent la voix d'une représentation où le langage s'allie à des éléments non verbaux, en l'occurrence à la musique. Analyser les pièces d'un Labiche ou d'un Feydeau ne signifie pas seulement examiner ce qui constitue l'élément narratif, c'est-à-dire la fable, « cela consiste d'abord à s'immerger dans la textualité, dans la matière et la musique du texte, c'est aussi faire l'expérience concrète, sensible et sensuelle de sa matérialité. Apprendre à entendre les sons, les rythmes, les jeux du signifiant¹⁶ ». A titre d'exemple, je me propose

¹⁴ CELIK (O.), « La fin d'un malentendu ? », in *L'avant-scène théâtre*, p. 3.

¹⁵ LEBRUN (J.-Cl.), *Elfriede Jelinek : aller contre le courant brun*, <http://www.france-mail-forum.de/fmf31/lii/lebrun.htm>, daté du 14 avril 2009.

¹⁶ PAVIS (P.), *Le théâtre contemporain. Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Armand Colin, Paris, coll. « Lettres sup. », 2002, p. 6.

d'analyser un extrait tiré de *L'affaire de la rue de Lourcine* de Labiche. Une telle étude devrait fournir des renseignements précieux sur le processus de traduction, même s'il est impossible de prétendre à un inventaire exhaustif de toutes les figures de style. Mais avant de nous pencher sur le passage en question, procédons à une reconstitution des actions et des motivations des personnages.

Fable

De bon matin, le rentier Lenglumé se réveille, la bouche empâtée et sèche, les idées brumeuses, un casque de plomb sur la tête. Son état l'empêche de trouver une explication rationnelle à la présence d'un inconnu, qui, à moitié dévêtu, dort à poings fermés à côté de lui. Intrigué, il arrache à son sommeil le ronfleur insouciant qui s'avère être un ancien camarade de l'« Institution Labadens ». C'est à l'occasion du banquet annuel de cet établissement que les deux hommes se sont rencontrés. Pour fêter leurs retrouvailles, Lenglumé propose à ce compagnon du nom de Mistingue de rester à déjeuner. Au cours du repas, Norine, la femme de Lenglumé, fait la lecture d'un article de journal relatant le meurtre d'une jeune charbonnière dont le corps a été retrouvé dans la rue de Lourcine. L'arme du crime, laissée sur place, est un parapluie vert, qui ressemble étrangement à celui que Lenglumé portait avec lui au banquet de la veille. Les vapeurs d'ivresse ayant plongé les événements de la nuit dans l'oubli, Lenglumé et Mistingue se croient responsables de l'assassinat de la jeune femme. La méprise sera levée lorsqu'ils se rendront compte que le journal dans lequel figure l'article est vieux de vingt ans ! Quant à la question de savoir comment les deux camarades ont passé la nuit, la réponse sera donnée par la mère Moreau, une « liquoriste de bas étage¹⁷ », qui vient présenter la note de leurs mœurs relâchées : « Trois bocaux de cerises à l'eau-de-vie !... deux idem de prunes ! [...] Plus : un bonnet de femme, un soulier du même sexe et un tour en cheveux appartenant à la demoiselle de comptoir. [...] Total : soixante-quatre

¹⁷ LABICHE (E.), *L'affaire de la rue de Lourcine*, texte intégral et dossier par O. Bara, Gallimard, Paris, coll. « Folio plus classiques XIX^e siècle », 2007, p. 53.

francs¹⁸». Ce sont des trophées bien encombrants pour le bourgeois que représente Lenglumé. S'il est vrai qu'il n'a pas assassiné la jeune charbonnière, il n'a visiblement pas hésité à commettre l'adultère.

Analyse de texte

L'extrait que je me propose d'analyser est tiré de la scène 10. Dans cette scène, Lenglumé et Mistingue s'emploient activement à dissimuler toutes les preuves susceptibles de soulever les suspicions. Voici l'extrait qui constitue l'objet de l'analyse :

<p><i>Ils fouillent dans leurs poches pour en tirer leurs mouchoirs. Lenglumé amène un bonnet de femme, et Mistingue un soulier.</i></p>	<p><i>Sie stöbern in ihren Taschen, um ihre Taschentücher herauszuholen. Lenglumé findet darin ein Damenhäubchen und Mistingue einen Schuh.</i></p>
<p>LENGLUMÉ : Hein !... un bonnet de femme à présent !</p>	<p>LENGLUMÉ : Na sowas !... Jetzt ist es ein Damenhäubchen.</p>
<p>MISTINGUE : Un soulier !</p>	<p>MISTINGUE: Ein Schuh!</p>
<p>LENGLUMÉ : Les dépouilles de notre victime !... il paraît que nous l'avons décoiffée !</p>	<p>LENGLUMÉ: Die Überreste unseres Opfers... Wir scheinen es enthaart zu haben..</p>
<p>MISTINGUE : Et déchaussée !</p>	<p>MISTINGUE: Und entschuhst !</p>
<p>LENGLUMÉ : Moi, un homme rangé !... Comment faire disparaître ces traces ?... Ah ! dans ce pot à tabac !</p>	<p>LENGLUMÉ: Ich, ein Mann in geordneten Verhältnissen!... Wie diese Spuren beseitigen?... Ach ! Hier, in den Tabakstopf damit !</p>
<p>MISTINGUE : As-tu un puits dans ta maison ? (<i>Il heurte une chaise.</i>) Aïe !</p>	<p>MISTINGUE : Hast du einen Brunnen in deinem Haus ? (<i>er stößt sich an einem Stuhl</i>) Aua!</p>
<p>LENGLUMÉ effrayé : Les gendarmes ! <i>Il fourre le bonnet dans le pot à tabac.</i></p>	<p>LENGLUMÉ erschreckt : Die Polizei! (<i>Er stopft das Häubchen in den Tabakstopf</i>)</p>
<p>MISTINGUE : Non... je me suis cogné.</p>	<p>MISTINGUE: Nein... ich hab mich angehaut.</p>
<p>LENGLUMÉ : Dieu ! que j'ai eu peur !</p>	<p>LENGLUMÉ: Oh Gott!... Ich hab schon Angst gehabt...</p>

¹⁸ LABICHE (E.), *L'affaire de la rue de Lourcine*, op. cit.

¹⁹ *Ibidem*, p. 32-33.

<p>MISTINGUE : Mais ce soulier ? LENGUMÉ : Fais-le disparaître ! mange-le !... n'hésite pas ! MISTINGUE, <i>faisant mine de l'avaler, et s'arrêtant</i> : Non... je vais le réduire en cendres... Où y a-t-il du feu ?</p> <p>LENGUMÉ, <i>indiquant la gauche, premier plan</i> : Là, dans cette chambre. (<i>Apercevant ses mains qui sont redevenues noires</i>) Ah ! MISTINGUE, <i>bondissant</i> : Les gendarmes ! LENGUMÉ : Non !... toujours ce charbon qui réparaît... comme la tâche de sang de Macbeth !... MISTINGUE <i>montrant ses mains</i> : Les miennes aussi ! LENGUMÉ : Ah ! je ne veux plus tuer de charbonnière, c'est trop salissant !</p> <p>MISTINGUE : Vite de l'eau ! LENGUMÉ : Une brosse !... du savon !</p> <p><i>Ils courent au lavabo, le rapportent et se lavent les mains [...].</i>¹⁹</p>	<p>MISTINGUE: Aber der Schuh? LENGUMÉ : Laß ihn verschwinden ! Aufessen !... Ohne Zögern ! MISTINGUE, <i>macht Anstalten, den Schuh zu schlucken, darin innehaltend</i> : Nein... Ich werde ihn zu Asche verbrennen... Wo gibt es hier Feuer ? LENGUMÉ <i>nach links im Vordergrund weisend</i> : Da, im Zimmer nebenan (<i>seine Hände bemerkend, die wieder schwarz geworden sind</i>) Ha! MISTINGUE, <i>aufspringend</i> : Die Polizei ! LENGUMÉ : Nein !... nur diese Kohle... die taucht immer wieder auf... wie der Blutfleck von Macbeth! MISTINGUE <i>seine Hände herzeigend</i> : Ich auch! LENGUMÉ : Ha ! Nie wieder werde ich eine Kohlenträgerin ermorden... allein der Dreck, den das macht...! MISTINGUE: Wasser! Schnell! LENGUMÉ: Eine Bürste ! Seife !</p> <p><i>Sie laufen zum Waschtisch, holen ihn wieder und waschen sich erneut die Hände [...].</i>²⁰</p>
---	--

Dans cette scène, Labiche livre les deux personnages non pas tant aux affres de la mauvaise conscience mais plutôt aux *tourments de la peur*, avivée par une imagination sans bornes. L'un et l'autre sont en proie à la crainte du gendarme qui pourrait faire irruption à tout moment. Une telle réaction paraît à première vue démesurée. Pourquoi Lengumé et Mistingue se croient-ils coupables alors que les indices sont des plus vagues ? Cette question a beaucoup intrigué Jelinek. Selon elle, les deux hommes mettent tant de zèle à dissimuler les objets suspects, parce qu'ils perçoivent inconsciemment qu'ils auraient

²⁰ LABICHE (E.), *Die Affäre Rue de Lourcine. Komödie*, trad. par E. Jelinek, Druckhaus Hentrich, Berlin, 1988.

pu commettre le crime. Ainsi l'écrivaine remarque-t-elle à propos de *L'affaire rue de Lourcine* :

Jeder kann ein Mörder sein und vorübergehend vom Alkohol ausgeknipst werden wie ein Lichtschalter, damit er es auch sicher nicht gewesen sein kann, weil er vorübergehend überhaupt nicht gewesen ist. Er war es nicht, es war ein anderer, der nur so ausgesehen hat wie er, und daher war es einer, der in die eigene Haut hineingeschlüpft, aber nicht identisch mit einem selber ist. Wir können es nicht gewesen sein, denn wir sind immer ein anderer als sogar wir selbst glauben. Das hat in der Rue de Lourcine keinerlei Auswirkungen außer einer kleinen Störung des Haushalts, und die handelnden Personen können ganz beruhigt wieder in ihre alten Körper hineinschlüpfen, welche die ganze Zeit geduldig auf sie gewartet haben. Leider können sie sich an den Spaß, den sie gehabt haben, absolut nicht mehr erinnern, aber ein Schrecken bleibt ihnen in den Knochen, den werden sie nicht so schnell vergessen²¹.

Duplicité du dialogue

Quels sont à présent les éléments qui régissent la *composition, au sens musical*, de cet extrait ? A première vue, il s'agit d'un texte uni par soudure ! Le dialogue, très coulant, se prononce aisément, les phrases étant courtes, tranchantes, en association les unes avec les autres par l'effet d'une succession naturelle. L'allure caractéristique

²¹ JELINEK (E.), « Die Affäre Rue de Lourcine », in *Theater Nordhausen Programmheft 2004*, <http://www.theater-nordhausen.de/chronik/img/ruedelourcine.pdf>, p. 6-7. Traduction : « N'importe qui peut être un meurtrier, un assassin temporairement éteint par l'alcool, tel un interrupteur. Il s'agit simplement de s'assurer qu'on ne pouvait en aucun cas être coupable, puisqu'on était temporairement inexistant. Nous ne pouvions pas être dans le coup, c'était un autre, quelqu'un qui ne faisait que nous ressembler et qui est donc entré dans notre peau, sans être identique à nous. Par définition, nous ne sommes pas coupables, car nous sommes toujours différents de l'image que nous-mêmes avons de nous. Tout cela n'a aucun impact dans *La rue de Lourcine*, exception faite d'une petite perturbation dans la vie de tous les jours. C'est donc avec un esprit tranquille que les actants peuvent à nouveau se glisser dans leurs corps, dans cette chair qui guettait patiemment leur retour. Malheureusement, ils n'arrivent plus du tout à se souvenir du plaisir ressenti, mais ce dont on peut être certain c'est qu'ils ont encore froid dans le dos tellement ils ont eu peur. »

du texte se trouve renforcée par une écriture qui se fonde sur des mesures à deux temps. Ainsi le mot *soulier* est-il repris à deux reprises, tout comme cette exclamation « Les gendarmes ! », poussée une première fois par Lenglumé, une deuxième fois par Mistingue.

Paradoxalement, les points de suspension n'interrompent pas l'énoncé, bien au contraire, ils semblent renforcer la fluidité du dialogue. Inscrit dans la meilleure tradition marivaudienne, le dialogue se déploie sans effort sur un ton de badinage et de raillerie alors que la thématique qui le sous-tend porte sur des questions graves voire ambiguës. En effet, Lenglumé et Mistingue conçoivent leur culpabilité éventuelle avec une nonchalance déconcertante. Par contre, la question qui les taraude est de savoir comment « faire disparaître [l]es traces ²² » afin d'empêcher d'éventuelles poursuites judiciaires. Il en résulte un *contraste ironique* entre une forme dont le spectateur est familier et une thématique qui a de quoi surprendre par son caractère inaccoutumé.

L'analyse de l'extrait se doit de prendre en considération cette *duplicité du dialogue*, qui repose sur deux plans distincts : *le dit et le non-dit*. Il s'agit non seulement d'identifier les manifestations textuelles des voix mais aussi d'étudier les éléments exprimant l'indicible. En effet, le dialogue, au-delà d'un échange verbal enraciné dans la banalité du réel, est marqué par des *impulsions obscures*, des *poussées intérieures* échappant à la conscience des personnages. Ce sont des émotions primaires, puissantes, débordantes qui cherchent à s'exprimer dans des activités préverbales. Enfouies dans le subconscient, elles effectuent des remontées fréquentes à la surface et deviennent perceptibles à travers les fines craquelures qui fendillent le vernis du dialogue. Mais où localiser les endroits où le texte se craquelle sous l'effet des impulsions ?

²² LABICHE (E.), *op. cit.*, p. 32.

Points de suspension

L'extrait à analyser abonde en points de suspension qui constituent autant de craquelures dans le tissu textuel. En effet, ces silences sont symptomatiques de certaines aspirations inconscientes, d'aveux secrets qui dépassent la pensée des personnages. A titre d'exemple, citons cette phrase prononcée par Lenglumé : «Moi, un homme rangé!... ». Les marques de silence donnent lieu ici à plusieurs interprétations possibles : le bourgeois pourrait être en proie, ne fût-ce qu'un instant, aux affres du remords. Mais il est plus probable qu'elles soient la preuve d'une satisfaction d'amour-propre que donne la fierté d'être un homme au-dessus de tout scrupule de conscience. Citons un autre exemple encore, celui de la phrase prononcée par Mistingue : «Je vais le réduire en cendres... ». Ici, les intervalles de temps donnent à croire que l'ancien élève de l'Institution Labadens, projetant le sort de la chaussure sur celui de la victime, s'adonne aux pires fantasmes.

D'une manière globale, les points de suspensions, à peine perceptibles pour le spectateur, «meublent les dialogues, forment un réseau aussi cohérent qu'une partition musicale²³». En même temps, le rythme découlant de ces silences est sans cesse menacé par les mouvements préverbaux qui laissent entrevoir certaines révélations obscures. «Le rythme alors devient plus heurté, comme si les locuteurs étaient déstabilisés par de tels incidents de langage²⁴. » Dans la traduction réalisée par Jelinek, ces incidents sont encore plus perceptibles que dans la version originale. Examinons l'exemple de l'interjection «Dieu ! Que j'ai eu peur ! », scandée par des points d'exclamation. La version allemande «Oh Gott !... Ich hab schon Angst gehabt... » donne au spectateur la possibilité de remplir les silences par une interprétation propre. Ainsi pourrait-il compléter par les phrases suivantes : « Oh Gott !, *nee, also den lassen wir jetzt mal raus, der hat ja wohl gar nichts mit der Sache zu tun. Ich hab schon Angst gehabt, aber jetzt ist ja alles in schönster Ordnung, passieren tut einem ja nicht gerade*

²³ PAVIS (P.), *op. cit.*, p.45.

²⁴ *Ibidem.*

*viel, wenn man eine Kohlenträgerin um die Ecke bringt*²⁵. » Relevons également la phrase la plus longue de l'extrait : « Ah ! Je ne veux plus tuer de charbonnière, c'est trop salissant ! », que Jelinek traduit par « Ha ! Nie wieder werde ich eine Kohlenträgerin ermorden... allein der Dreck, den das macht... ! ». Ici, les interstices supposent des mouvements préverbaux encore plus inquiétants que dans l'exemple précédent : « Ha ! Nie wieder werde ich eine Kohlenträgerin ermorden, *beim nächsten Mal muss es unbedingt jemand sein, der keine Kohlen bei sich hat, allein der Dreck, den das macht, da lob' ich mir die Sauberkeit, die unsereins pflegt*²⁶. »

Intertextualité

Le caractère comique de l'extrait à analyser repose en grande partie sur *le style héroï-comique* adopté par les deux personnages qui n'hésitent pas à porter leur crime imaginaire au rang d'une œuvre littéraire, dont la force génératrice a, de tout temps, rempli le spectateur d'une sorte de religieux effroi. *Macbeth*, pièce écrite par Shakespeare en 1606, est une tragédie d'ombre et de sang explorant les scrupules qui harcèlent les consciences tourmentées. Dans *L'affaire rue de Lourcine*, Lenglumé et Mistingue travestissent, par l'outrance de leurs expressions et de leurs sentiments, la célèbre tragédie en mélodrame. Sous cet angle, la pièce « peut se lire comme une variation fantaisiste autour d'un scénario tragique canonique : le héros, frappé dans sa démesure criminelle, puni pour avoir outrepassé les lois de la nature et violé les tabous de la civilisation, est livré aux brûlures du remords ou aux tortures des divinités de la vengeance. La tragédie mobilise alors les vertus du symbole ou de l'allégorie pour figurer, dans les mots et les gestes, les tortures de la conscience. Lenglumé,

²⁵ Dieu ! Il faut le tenir à l'écart celui-là. Il n'a rien à voir dans cette affaire. Que j'ai eu peur !... Mais maintenant tout est rentré dans l'ordre, tout compte fait il n'arrive pas grand-chose lorsqu'on écharpe une charbonnière.

²⁶ Ah ! je ne veux plus tuer de charbonnière, la prochaine fois, il faut absolument que ce soit quelqu'un qui ne porte pas de charbons avec lui, c'est trop salissant, quand je pense à la propreté qui règne dans le milieu qui est le mien.

obsédé par la propreté de ses mains, est ainsi la version masculine et burlesque de la Lady Macbeth shakespearienne²⁷. »

Nous sommes donc confrontés ici au genre de la *parodie théâtrale* qui consiste « à tourner en dérision un texte relevé²⁸ », voire canonique. On comprend dès lors que la référence intertextuelle est au service de la réécriture parodique. En effet, « le comique intertextuel repose sur le double décodage du texte parodiant et du texte parodié, les deux entretenant, bien sûr, une relation dynamique²⁹. » Mais quel est le mécanisme qui sous-tend la référence intertextuelle ? Dans notre exemple interviennent les « deux catégories de fonctionnement intertextuel³⁰ » définies par Michael Issacharoff dans son célèbre ouvrage *Le spectacle du discours* : la première est celle de « l'intertextualité restreinte », lorsque le sens dépend entièrement de l'intertexte identifiable ; la deuxième correspond à « l'intertextualité étendue », c'est-à-dire à une « reprise de macro- plutôt que de micro-éléments³¹ » d'un intertexte.

Dans le passage qui est le nôtre, l'intertexte est clairement identifiable puisque l'intitulé de la pièce de Shakespeare est cité sans aucune déformation (« comme la tâche de sang de *Macbeth*... »). Il s'agit ici de la forme la plus simple de l'intertextualité : celle de la citation, à savoir la citation qui n'est ni transformée, ni subvertie³². Examinons à présent l'intertextualité étendue, dont l'extrait à analyser fournit également un exemple apparent. Labiche se débarrasse allégrement des longues tirades prononcées par la Lady Macbeth shakespearienne au début de l'acte 5 pour faire place à un simple « Ah ! » exclamatoire ainsi qu'à une courte réplique caricaturale (« toujours ce charbon qui reparait... comme la tâche de sang de *Macbeth* ! »). Une telle concision est à l'origine de l'effet comique renforcé par le fait qu'il s'agit ici non pas d'une tâche de sang, liquide considéré comme précieux voire

²⁷ LABICHE (E.), *op. cit.*, p. 116.

²⁸ ISSACHAROFF (M.), *Le spectacle du discours*, Librairie José Corti, Paris, coll. « Les auteurs », 1985, p. 43.

²⁹ ISSACHAROFF (M.), « Labiche et l'intertextualité comique », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 1, 1983, volume 35, p. 171.

³⁰ ISSACHAROFF (M.), *Le spectacle du discours, op. cit.*, p. 52.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibid*, p. 45.

noble, mais de charbon, combustible solide d'origine végétale dont l'usage est des plus communs. Par la suite, Labiche se réfèrera à la pièce de Shakespeare en renvoyant le spectateur à un geste, celui du lavement des mains. Ce macroélément résume à lui seul la scène décisive de la tragédie shakespearienne. Dans notre cas, l'intertextualité étendue n'est donc pas une question de textes. En effet, le texte parodiant (*L'affaire de la rue de Lourcine*) renvoie à une gestuelle considérée par l'auteur comme particulièrement représentative de l'univers de l'intertexte.

Impact des traductions sur l'œuvre de Jelinek

Autant il serait excessif de prétendre que les œuvres de Labiche et de Feydeau représentent pour Jelinek des incontournables dont elle n'aurait pu se passer dans la construction de son écriture, autant il ne s'agit pas de minimiser l'impact d'un travail de traduction intense, mis en valeur notamment par la mise en scène de *L'affaire de la rue de Lourcine* de Klaus-Michael Grüber. Pour une auteure postmoderne telle que Jelinek, les œuvres des deux vaudevillistes sont édifiantes à plus d'un égard. En effet, il s'agit d'un théâtre qui fait fi d'une conception des personnages obéissant exclusivement à la « psychologique » de la narration. Si Labiche s'ingénie à sonder la bêtise humaine et si Feydeau se fait l'explorateur du bourgeois provincial, c'est en esquissant non pas des caractères individualisés mais des contours schématiques et simplifiés. Dans un cas comme dans l'autre, l'intrigue ne sert nullement à constituer les personnages en tant que tels. Loin d'être un simple miroir de la réalité, le théâtre des deux vaudevillistes représente un monde à part, avec ses règles et conventions établies. Son ressort principal est *l'instinct de jeu* qui donne lieu à une composition complexe. Aussi Labiche compare-t-il l'écriture théâtrale à « une bête à mille pattes qui doit toujours être en route³³ ». Cette métaphore s'applique tout aussi bien à l'univers jelinekien dont l'une des caractéristiques est une agitation mécanique constante soigneusement

³³ DUFIEF (A.-S.), *Le théâtre du XIX^e siècle : du romantisme au symbolisme*, Bréal, Rosny-sous-Bois, 2001, coll. « Amphi Lettres », p. 206.

étudiée. Comme l'affirme Jelinek, écrire pour le théâtre signifie « poser quelques jalons et puis à un moment ou à un autre les choses "prennent", pour ainsi dire, comme une vis qui tout d'un coup se met à mordre dans le mur et qu'on peut enfin visser³⁴ ». Autant il est difficile de résumer l'intrigue des pièces écrites par Labiche et Feydeau, autant il est malaisé de reprendre une à une les « pattes » qui soutiennent la trame narratologique des ouvrages de Jelinek. En un mot, le travail de traduction sur des comédies de boulevard a été pour Jelinek l'occasion d'une rencontre avec un théâtre « libéré en quelque sorte du poids signifiant de la figuration³⁵ [...] », faisant la part belle « au langage dans ses ambiguïtés, ses pièges et ses monstruosité³⁶ ».

Sans être véritablement les porte-drapeaux d'une nouvelle école, Labiche et Feydeau ont contribué, chacun à leur manière, à renouveler l'écriture dramatique en s'employant à mettre en évidence la part de *l'inconscient* qui se réfugie dans des signes non-verbaux. Un tel programme révèle des affinités évidentes avec les visées théâtrales de Jelinek qui, à l'instar de Labiche, a recours à une métaphore zoologique pour décrire la spécificité de son langage dramatique : « Je compare toujours la langue à un chien en laisse qui tire celui qui le tient. Le texte entraîne à sa suite celui qui écrit. Écrire devient alors un processus qui ne se déroule plus dans la conscience. Je n'écris plus mais quelque chose m'écrit et me regarde devenir écriture³⁷. »

Afin de pouvoir mettre en lumière la part de l'inconscient, Jelinek a recours à la *méthode de libre association*, constituant ainsi un langage « à multiples facettes, comme les pièces d'un kaléidoscope qui dessinent sans cesse de nouveaux motifs. Apparaît soudain une courte citation de Heidegger. Elle-même nous entraîne dans les interprétations de la poésie de Trakl. S'ouvre alors un nouvel horizon de significations dans lequel je m'engouffre, moi et ma langue, moi et ma méthode faite d'assonances, de variations et d'amalgames. Puis, à

³⁴ LECERF (C.), *L'entretien*, Seuil, Paris, 2007, p. 96.

³⁵ BÉHAGUE (É), « Le théâtre d'Elfriede Jelinek et la mise en scène », in *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, sous la dir. de G. Thiériot, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2006, p. 115.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ LECERF (C.), *op. cit.*, p. 96.

l'image de cette ovaile qui dévale et ensevelit tout sur son passage à la fin de mon roman *Enfants des morts*, cette coulée de mots vient soudain buter sur une montagne qui l'oblige à dévier de son cours. Alors on n'est plus maître de sa propre langue. Quelque chose s'écrit qui relève aussi de l'inconscient³⁸. »

En associant librement des mots, des phrases, des idées, Jelinek s'inscrit résolument dans la tradition de Freud. Ce dernier considérait la méthode de libre association comme moyen privilégié d'investigation de l'inconscient. Appliquée à ses patients, elle était à l'origine de l'acte psychanalytique. Grâce à cet outil, Freud parvenait à dépasser le contenu manifeste des mots pour atteindre le contenu latent, c'est-à-dire la signification cachée qui échappait à la conscience de ses patients. Cependant, le parallélisme avec Freud, bien que réel, a ses limites.

En effet, l'écriture de Jelinek dépasse l'auto-analyse ou l'écriture de soi. Elle se manifeste par la détermination d'être au plus près des interrogations politiques et sociales de l'époque actuelle. Pour ce faire, l'auteure autrichienne s'emploie à mettre en lumière *l'inconscient collectif* qui sous-tend les courants d'idées, les idéologies. En offrant au spectateur, par le biais de citations travesties, une version transformée de l'histoire, elle « met en jeu les catégories mentales et esthétiques³⁹ » de celui-ci. Il s'agit d'une écriture qui, à l'instar des deux vaudevillistes, entretient avec les grands noms de la littérature une relation enjouée voire irrévérencieuse.

³⁸ LECERF (C.), *op. cit.*, p. 96.

³⁹ SIAFLEKIS (Z.), « Un discours globalisant: l'intermédialité générique de la parodie », in *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, sous la dir. de M. Schmeling, M. Schmitz-Emans et K. Walstra, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2000, p. 184.

BIBLIOGRAPHIE

BEHAGUE (É.), « Le théâtre d'Elfriede Jelinek et la mise en scène », in *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, sous la dir. de G. Thiériot, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2006.

DESHUSSES (P.), « Le pays des morts-vivants », in *Le Monde. Dossier*, vendredi 19 janvier 2007.

DUFIEF (A.-S.), *Le théâtre du XIX^e siècle : du romantisme au symbolisme*, Bréal, Rosny-sous-Bois, coll. « Amphi Lettres », 2001.

« Elfriede Jelinek traduit Marlowe et pourfend l'antisémitisme en Autriche », <http://www.france-mail-forum.de/fmf36/lit/36stolz.htm>, daté du 21 avril 2009.

« Entre réalisme et fantaisie. réalisé avec Jean-Louis Martinelli », in *L'avant-scène théâtre. Une pièce, un dossier, une actualité*, n° 1261, 1^{er} avril 2009.

ISSACHAROFF (M.), « Labiche et l'intertextualité comique », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 1, 1983, volume 35.

ISSACHAROFF (M.), *Le spectacle du discours*, Librairie José Corti, Paris, coll. « Les auteurs », 1985.

JANKE (P.), *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, Édition Praesens, coll. « Verlag für Literatur- und Sprachwissenschaft », 2004.

JELINEK (E.), « Die Affäre Rue de Lourcine », in *Theater Nordhausen Programmheft 2004*, <http://www.theater-nordhausen.de/chronik/img/ruedelourcine.pdf>

JELINEK (E.), *Die Enden der Parabel*, Rowohlt, Reinbek, coll. « Das neue Buch », 1981.

KRISTEVA (J.), *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1978.

LABICHE (E.), *L'affaire de la rue de Lourcine*, texte intégral et dossier par O. Bara, Gallimard, Paris, coll. « Folio plus classiques XIX^e siècle », 2007.

LABICHE (E.), *Die Affäre Rue de Lourcine. Komödie*, trad. par E. Jelinek, Druckhaus Hentrich, Berlin, 1988.

LEBRUN (J.-Cl.), « Elfriede Jelinek : aller contre le courant brun », <http://www.france-mail-forum.de/fmf31/lit/lebrun.htm>, daté du 14 avril 2009.

LECERF (C.), *L'entretien*, Seuil, Paris, 2007.

LEROY (D.), *Histoire des arts du spectacle en France : aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la première guerre mondiale*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1990.

PAVIS (P.), *Le théâtre contemporain. Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Armand Colin, Paris, coll. « Lettres sup. », 2002.

« Prix Nobel de littérature pour l'année 2004. Elfriede Jelinek », www.svenskaakademien.se/BinaryLoader.acd?OwnerId=efd660f3-7c04-4f32-8c46-31a18d480a3e&OwnerType=0...04, daté du 7 octobre 2004.

SIAFLEKIS (Z.), « Un discours globalisant : l'intermédialité générique de la parodie », in *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, sous la dir. de M. Schmeling, M. Schmitz-Emans et K. Walstra, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2000.

