

10 | 2019

INTERFRANCOPHONIES

Revue des littératures et cultures d'expression française



## Réécriture, traduction et adaptation dans le théâtre belge de langue française

Benedetta De Bonis et Fernando Funari (éd.)

### Avant-propos

Benedetta De Bonis et Fernando Funari

**Abstract** | À la croisée entre les traditions latine et germanique, la Belgique a été, dès sa naissance, un lieu de rencontre/affrontement de langues et d'identités différentes. Cela a permis à maints écrivains belges – polyglottes et ouverts aux autres cultures – de se consacrer à la traduction, à l'adaptation et à la réécriture de classiques européens anciens et modernes. En particulier, ce phénomène a produit des résultats fort intéressants dans le théâtre belge d'expression française, où plusieurs dramaturges – tels que Maurice Maeterlinck, Marguerite Yourcenar, Jean Louvet, Michèle Fabien, Jacqueline Harpman et bien d'autres – ont construit leur œuvre en dialogue constant avec d'autres textes européens. Ce numéro d'*Interfrancophonies* interroge le phénomène de la réécriture, de la traduction et de l'adaptation dans le théâtre belge d'expression française en envisageant plusieurs approches de recherche : histoire littéraire ; circulation, réception et fortune des classiques européens anciens et modernes ; phénomènes d'intertextualité ; traductologie ; adaptation inter-générique. Une première partie, qui héberge des articles sur différents auteurs, vise à donner un aperçu de l'importance et de l'extension du phénomène dans la littérature belge de langue française, alors qu'un deuxième volet, où une approche monographique est adoptée, porte entièrement sur Michèle Fabien, dramaturge qui a fait de la traduction, de l'adaptation et de la réécriture le noyau de son expérimentation théâtrale, et que l'on veut honorer ici à l'occasion des vingt ans de sa disparition.

DOI: 10.17457/IF/10.2019.AVP

# Avant-propos\*

---

BENEDETTA DE BONIS, FERNANDO FUNARI

## 1. RÉÉCRITURE, TRADUCTION ET ADAPTATION\*\*

**R**ÉÉCRIRE, TRADUIRE, ADAPTER : les trois pratiques linguistiques et littéraires interrogées par ce dossier d'*Interfrancophonies* ont en commun – dans la variété infinie de leurs manifestations, de leurs expressions, de leurs habitudes – une nature hétéro-référentielle qui nous paraît juste de mentionner en ouverture de ce numéro sur le théâtre belge de langue française.

Une rapide réflexion terminologique éclaircira cet aspect. Les dictionnaires donnent comme définition pour la première pratique : « [é]crire une nouvelle fois » mais aussi « Réinventer, donner une nouvelle vision de quelque chose » (TLFI, *ad vocem*), tandis que la seconde est définie comme l'acte de « [f]ormuler dans une autre langue (langue cible) ce qui l'était dans la langue de départ (langue source) sans en changer le sens » (TLFI, *ad vocem*). La troisième est issue de l'ensemble des « [m]odifications imposées par la transposition d'une œuvre d'un domaine ou d'un genre dans un autre » (TLFI, *ad vocem*).

Une autre fois, une autre langue, un autre genre : la réécriture, la traduction et l'adaptation semblent trouver l'épicentre de leur identité dans le rapport avec une altérité (temporelle, linguistique, générique) et, surtout, dans le fait de se manifester comme *autres* par rapport à un produit textuel donné. Il ne sera pas question dans cette introduction de retracer une impossible histoire de la réécriture, de la traduction ou de l'adaptation, mais de prendre en considération les éléments qui permettent d'étudier leur rapport – linguistique et discursif mais culturel aussi – à une mise en scène de l'altérité dans la culture littéraire belge de langue française.

---

\* Ce numéro d'*Interfrancophonies* a été dirigé par Benedetta De Bonis et Fernando Funari. Tout en étant le produit d'une collaboration stricte et intense entre ses éditeurs, la conception du premier paragraphe de l'Avant-propos (« 1. Réécriture, traduction et adaptation ») et la révision de la première section du volume (« Regards croisés sur le théâtre belge ») doivent être attribuées à Fernando Funari, alors que la conception du deuxième paragraphe de l'Avant-propos (« 2. Le contexte belge ») et la révision de la deuxième section du volume (« Le cas Michèle Fabien ») doivent être attribuées à Benedetta De Bonis.

\*\* Par Fernando Funari.



## « Da fuori » : quelques réflexions cartographiques

Le cadre historico-littéraire interrogé par ce volume nous encourage à examiner la piste de l'altérité : la littérature belge joue en effet un rôle de premier plan dans le questionnement d'une identité polycentrique, parfois insaisissable, parfois marquée par un « désir d'échapper à l'appartenance<sup>1</sup> ». Dans une réflexion sur le « malaise francophone », Marc Quaghebeur semble en ce sens plaider en faveur de l'abandon du « modèle unique » hexagonal pour l'interprétation des différents phénomènes linguistiques et culturels francophones, incompréhensibles et inclassables si comparés à une culture, celle française, qui a privilégié « l'Un au détriment du pluriel, l'assimilation plus que le métissage ; la centralisation plus que le fédéralisme ou le confédéralisme<sup>2</sup> ». L'histoire et la géographie de la Belgique tiennent à une fragmentation cartographique et identitaire favorisant des expériences de décentration très variées : « les modèles véhiculés par l'universalisme de la littérature, de la langue et du discours français », explique Quaghebeur, « sont profondément marqués par une histoire spécifiquement nationale à laquelle les histoires de Belgique ou de Suisse demeurent foncièrement irréductibles<sup>3</sup> ».

Toute pratique de traduction, réécriture et adaptation prend en ce sens un relief singulier dans l'univers littéraire de la Belgique, dont la centralité géographique en Europe dialogue, d'un point de vue linguistique et littéraire, avec plusieurs impulsions centrifuges (et dans la langue et dans l'imaginaire). Traduire, réécrire et adapter seraient dès lors trois déclinaisons d'une même quête d'ailleurs. Microcosme d'Europe, la Belgique doit beaucoup à la véritable langue commune européenne : la traduction<sup>4</sup> ; et, tout comme l'Europe, son identité est indissociable d'un dialogue hétéro-référentiel avec ce qui vient « da fuori » (de l'extérieur), selon la définition du philosophe Roberto Esposito<sup>5</sup>. Raconter son identité doit nécessairement, dit Esposito, recouper certaines trajectoires de pensée qui, à l'issue de la crise du début du XX<sup>e</sup> siècle, ont essayé de raconter l'Europe « da fuori », c'est-à-dire *en dehors* des frontières européennes. Selon le philosophe, l'efficacité mythopoïétique de certains ouvrages fondateurs de l'identité européenne – de *Mimesis* d'Erich Auerbach à la *Dialectique des*

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux, écriture de soi, expatriation*, Paris, J. Corti, 1994, p. 408.

<sup>2</sup> Marc Quaghebeur, « D'où vient le malaise francophone ? L'exemple belge », dans Susan Bainbrigge, Joy Charnley, Caroline Verdier (éds.), *Francographies: identité et altérité dans les espaces francophones européens*, New York, Peter Lang, 2010, p. 22.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>4</sup> L'idée de traduction comme langue commune européenne, forgée par Umberto Eco, a été reprise énormément dans le discours public et dans les politiques linguistiques en Europe. Voir au moins *Le multilinguisme: un atout et un engagement*, Communication de la Commission Européenne du 18 septembre 2008, <<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/?uri=celex:52008DC0566>>, consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2017.

<sup>5</sup> Roberto Esposito, *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*, Einaudi, Torino, 2016.

*Lumières* d'Adorno et Horkheimer – est intimement liée au lieu géographique de leur composition (respectivement Istanbul et New York). L'usage d'un adverbe spatial n'est pas anodin mais au contraire très révélateur des mécanismes géographiques qui convergent dans les habitudes littéraires belges dans leur détermination par rapport à une configuration spatiale de ces pratiques. Traduction, réécriture et adaptation sont en ce sens des pratiques d'accueil de contenus culturels *autres*, qui se manifestent comme une manière d'habiter l'espace du discours littéraire belge. Soit qu'on les considère des pratiques d'appropriation et de violence symbolique par rapport à un texte source (Samia Kassab-Charfi définit la réécriture comme un « cannibalisme culturel et linguistique<sup>6</sup> »), soit que l'on préfère prendre en considération les mécanismes d'enrichissement culturel, l'attention de la critique semble toujours se concentrer sur la dimension spatiale de ces pratiques. Les formes préverbiales qui accompagnent les trois termes suggèrent en effet autant de types de mouvement dans l'espace : à rebours (*ré-écriture*) ; à travers (*tra-duction*) ; vers, à (*ad-aptation*).

La traduction est « l'autre face de la mondialisation », dit Dominique Wolton, ainsi qu'un « passeport pour accéder à l'autre<sup>7</sup> ». Une vision culturelle et multiculturelle de la traduction (mais aussi de la réécriture et de l'adaptation) comme moteur de déterritorialisation peut en ce sens mettre en valeur « l'intelligence de l'altérité » qui caractérise les expériences littéraires belges qui seront traitées dans ce volume.

## Réénonciation et culture de la négation

D'un point de vue discursif, les trois pratiques de traduction, réécriture et adaptation se configurent comme une tension à réénoncer – indépendamment des jugements de type éthique et esthétique susceptibles d'être portés à leurs manifestations particulières (appropriation, plus ou moins violente ; transformation formelle ou du contenu, infidélité, trahison, déformation, simplification par rapport à l'œuvre d'origine et à sa langue d'expression). Silvana Borutti pose l'accent sur la valeur cognitive de toute réénonciation, qui s'avère une « expérience de connaissance » dans la mesure où elle « fait face au problème de l'accès (cognitif, communicatif et affectif) aux différences<sup>8</sup> ». Ces caractéristiques discursives, considérées en relation à la dimension de la connaissance et de l'altérité, sont le trait commun

---

<sup>6</sup> Samia Kassab-Charfi, « Tahar Ben Jelloun et la réinvention des Contes de Perrault », dans *Pratiques et enjeux de la réécriture*, (Moez Rebai, Makki Rebai, eds.), Littératures, n° 74, 2016, p. 54.

<sup>7</sup> Dominique Wolton, « La traduction, passeport pour accéder à l'autre », dans *Hermès. La Revue*, n° 56, 2010, p. 9.

<sup>8</sup> Silvana Borutti, « Traduzione come conoscenza e rinuncia », dans *Lingue Culture Mediazioni – Languages Cultures Mediations*, n° 6, « La traduzione della saggistica divulgativa dal francese all'italiano : teorie e metodi » (Alberto Bramati, Fabio Regattin, eds.), 2019, p. 12 (ma traduction).

de toute une variété de pratiques littéraires et de manifestations langagières. La réécriture et l'adaptation héritent en ce sens de la mission fondamentale de la traduction : « mettre en communication productive les différences, soit faire en sorte que les textes puissent voyager, se confronter, changer, en s'influçant et en se communiquant réciproquement leur force signifiante<sup>9</sup> ».

Les mécanismes de réénonciation présupposent un « réénonciateur » à l'identité double : d'un côté il ne se configure plus comme la source de l'énoncé qu'il cite (ou traduit, ou réécrit, ou adapte) ; de l'autre, il se montre comme metteur en scène de la parole d'autrui : son rôle est donc celui de prendre en charge, de modaliser ou de refuser le contenu cité. Les mécanismes de cette pratique énonciative recourent le fonctionnement profond de la négation linguistique, dans la mesure où ce dispositif limite le rôle du locuteur à la fonction fondamentale d'exprimer une attitude (d'approbation ou de rejet) face à un contenu déjà formulé et cité.

L'identité de ce réénonciateur est donc intrinsèquement négative et donc diabolique – si on se fie aux paroles du Méphistophélès gohétien : « Je suis l'Esprit qui toujours nie ! » (« Ich bin der Geist, der stets verneint ! », *Faust I*, 1338). C'est probablement à ce titre qu'Henri Michaux pensait son œuvre comme un « voyage contre<sup>10</sup> ». Mais cette identité énonciative est, à bien des égards, également fondatrice d'un rapport entre conscience de soi et altérité fondé sur une inclusion et non pas sur une exclusion. Selon un passage célèbre du *Sophiste* de Platon, en effet, la négation d'un prédicat signale que le sujet grammatical est *autre* (ἕτερον) et non pas *contraire* (ἐναντίον) par rapport aux propriétés que ce prédicat lui attribue<sup>11</sup> :

Ainsi nous n'accepterons pas qu'on dise qu'une négation signifie le contraire, mais seulement ceci : que « ne » et « pas » indiquent quelque chose d'autre par rapport aux mots qui suivent – ou, plutôt, par rapport aux choses auxquelles se réfèrent les noms qui suivent la négation (*Soph.* 257b, 9-10 ; c, 1-3<sup>12</sup>).

Ainsi, les propositions : 1. *Fabio n'est pas beau* et 2. *Le chat de Francesca n'est pas blanc* ne correspondent pas automatiquement aux affirmations que Fabio est moche, ou répugnant, ou difforme (si on admet que la laideur est le contraire de la beauté) ; ou que le chat de Francesca est noir (où *noir* est à interpréter comme étant le contraire de *blanc*). Ces propositions négatives laissent plutôt la voie ouverte à un

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> « Il voyage contre. Pour expulser de lui sa patrie, ses attaches de toutes sortes et ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine ou germanique ou d'habitudes belges. Voyages d'expatriation », Henri Michaux, *Quelques enseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, dans *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, 1998, p. cxxxiii.

<sup>11</sup> Cf. le texte grec (ma traduction) : « Ὅποταν τὸ μὴ ὄν λέγωμεν, ὡς ἔοικεν, οὐκ ἐναντίον τι λέγομεν τοῦ ὄντος ἀλλ' ἕτερον μόνον », (*Soph.* 257b, 2-3).

<sup>12</sup> Ma traduction.

ensemble indéfini et potentiellement infini de prédicats *autres* (« charmant », « grand » ou, pourquoi pas, « très beau » pour Fabio ; « gris », « roux » etc. pour le chat de Francesca). Platon dit, en effet, que pour chaque objet plusieurs choses peuvent être prédicables (« πολλὰ... ἔφαμεν ὄντα ») et plusieurs autres peuvent ne pas l'être (« πολλὰ δὲ οὐκ ὄντα », *Soph.* 263b). La négation est donc une manière de réénoncer un contenu *autre* qui instaure un rapport d'altérité (et non pas d'opposition) entre texte de départ et texte d'arrivée. Le « voyage contre », proposé par Michaux et révélateur, à plus d'un titre, d'une tendance négatrice de la culture belge<sup>13</sup>, se métamorphose-t-il donc en un « voyage pour » ? L'identité qui en résulte est donc fondée sur un acte négatif :

L'autre n'existe comme autre qu'en tant que je le nie de moi, de même que je n'existe que nié de lui-même par autrui. Mais en même temps, je ne peux saisir mon image que dans le regard d'autrui, regard qui m'appréhende de l'extérieur comme objet et donc me fige et m'aliène<sup>14</sup>.

Interroger les formes de réénonciation dans la pratique littéraire belge d'expression française n'implique pas seulement de questionner de manière plus profonde l'identité belge et son rapport à l'altérité, mais de s'engager à penser la traduction – dans un sens élargi, englobant la réécriture et l'adaptation aussi – comme un « acte de décentrement créateur conscient de lui-même<sup>15</sup> ». La fortune de la figure de Jocaste dans le théâtre de Michèle Fabien, analysée dans ce dossier par Benedetta De Bonis, résume probablement ces conclusions : elle se configure en effet comme l'image « d'une Altérité qui a été pendant longtemps refoulée et qui commence [...] à prendre la parole, pour construire son propre discours, éloigné des modèles dominants, réfractaires à l'acceptation de la différence<sup>16</sup> ». L'acte de rompre le silence à travers la réappropriation de contenus symboliques provenant « da fuori » est en ce sens une manière de transférer dans l'énoncé certains mécanismes de l'énonciation et de construire, *ipso facto*, une symbiose entre le dire et le dit fondatrice d'un rapport renouvelé à l'altérité.

---

<sup>13</sup> Voir à ce propos le chapitre « La négation du réel » dans : Anna Paola Soncini Fratta, *Neutralité, guerre, littérature en Belgique entre 1914 et 1918*, Bologna, I libri di Emil, 2015, pp. 71-91.

<sup>14</sup> Jean-René Ladmiral et Edmond Marc Lipiansky, *La Communication interculturelle*, Paris, Les Belles Lettres, 2015, p. 120.

<sup>15</sup> Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 40.

<sup>16</sup> Benedetta De Bonis, « Réécritures au féminin d'Œdipe roi dans le théâtre francophone. Cixous, Fabien, Harpman, Huston », *Infra*, p. 59.



## 2. LE CONTEXTE BELGE\*

« Il nous faudrait tenter d'être Belges. Marginaux peut-être, minoritaires certainement, exilés à coup sûr et sur place, nous marquerions pourtant notre territoire comme le fait l'animal traqué mais aussi comme le chasseur qui le traque<sup>17</sup> ». Avec ces mots, l'intellectuel et écrivain belge Pierre Mertens invitait ses compatriotes, dans les années soixante-dix, à une confrontation – aussi difficile que cruciale – avec l'Histoire d'un pays qui a été, pour maints de ses fils, une terre d'exil. Le chercheur qui s'attache aujourd'hui à étudier le phénomène de la réécriture, de la traduction et de l'adaptation en Belgique ne pourra donc pas ne pas se souvenir des propos de Mertens. Il devra nécessairement tenir compte de la spécificité du contexte culturel d'un pays qui d'un côté est placé au cœur de l'Europe et a pris une part active dans ses dynamiques culturelles et d'un autre côté présente certaines particularités qui en font un *unicum* dans ce continent et relie, pour certains aspects, son destin à celui d'autres aires de la francophonie.

Un premier élément à considérer est, comme l'a bien montré Marc Quaghebeur, l'inapplicabilité à ce contexte de l'équation « État-Nation » chère à maints pays européens. Car, la Belgique n'est devenue une entité politique autonome qu'en 1830, suite à une révolte guidée par une alliance entre catholiques et libéraux. La brièveté et la facilité avec laquelle elle a conduit le pays à l'indépendance ne permettent pas de comparer un tel événement aux longues luttes de libération nationale menées par d'autres peuples européens. En effet, la révolution ne crée une cohésion dans le groupe humain que si elle arrive à le douer d'une mythologie héroïque puisant ses racines dans le sang<sup>18</sup>.

Le problème de la jeunesse du pays est compliqué par la présence de plusieurs groupes linguistiques qui n'ont pas toujours réussi à vivre ensemble de manière harmonique. Si, à la charnière entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècles, le français a été la langue maternelle des Wallons ainsi que la langue de la culture, de par son prestige international, de l'élite flamande, dans l'après-guerre la situation a changé. Dans un pays ébranlé par deux guerres mondiales durant lesquelles sa neutralité a été violée, le rêve de l'État unitaire a commencé à s'effondrer et le clivage linguistique s'est accentué, ce qui a créé une situation conflictuelle dont les résultats sont encore tangibles aujourd'hui. En effet, en 1963, la frontière linguistique a été fixée de manière rigide au moyen de la création de quatre aires linguistiques : la région de langue française (Wallonie) ; la région de langue néerlandaise (Flandre) ; la région bilingue de Bruxelles ; la région de langue allemande, formée par neuf communes de la province de Liège. D'autres circonstances politiques

---

\* Par Benedetta De Bonis.

<sup>17</sup> Ap. Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Labor, 1998, p. 410.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 14-18.

– telles que la fin de l’empire colonial belge et la crise économique – ont contribué à exacerber la situation, jusqu’à l’épisode bouleversant de l’expulsion des francophones de l’Université de Louvain en 1968. La décentralisation du pouvoir, reparti dans les régions avec exécutifs et parlements, à partir de 1980 et la proclamation de l’État fédéral en 1993 ont mis définitivement fin à l’idée de l’État unitaire<sup>19</sup>.

La diversité linguistique a donc engendré de nombreuses problématiques en Belgique. Toutefois, elle pourrait également être considérée comme une source de richesse culturelle. Car, dans un pays placé à la croisée entre les traditions latine et germanique, les écrivains utilisent, pour s’exprimer, la langue de Paris, tout en véhiculant, dans leurs œuvres, un imaginaire autre, nordique, qui a peu à voir avec la rationalité et le cartésianisme français et qui ouvre aux dimensions de l’onirique, de l’irrationnel, du magique, du mythe et du symbolique<sup>20</sup>.

Cependant, au lieu de mettre en valeur la spécificité du contexte belge – et la richesse culturelle qui en découle –, les intellectuels du Royaume ont souvent vécu la confrontation avec la France et sa tradition littéraire de grande renommée avec un sentiment d’infériorité. En 1976, pour parler de la condition des Belges, Pierre Mertens a introduit le mot *belgitude*, créé à partir du terme *négritude*, utilisé par les anciens sujets des colonies de l’Empire français afin de revendiquer leur droit à un minimum de respect et d’autonomie<sup>21</sup>. Dans ce processus de négation de l’identité et de refus de l’Histoire – que Quaghebeur a décrit au moyen des notions d’*identité en creux* et de *déshistoire* – un rôle majeur a été joué par les institutions du pays qui n’ont pas toujours mis en place des politiques éditoriales et scolaires adéquates pour valoriser leur jeune patrimoine culturel. Les intellectuels de la *belgitude* ont donc revendiqué la nécessité, pour les Belges, de se confronter avec leur propre Histoire et, pour la critique littéraire, d’adopter des catégories autres par rapport à celles qui ont été utilisées pour l’étude des lettres françaises<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Cf. Michel Tétu, *La francophonie. Histoire, problématique, perspectives*, Montréal, Guérin Littérature, 1987, p. 164.

<sup>20</sup> Cf. Marc Quaghebeur, *Histoire, Forme et Sens en littérature. La Belgique francophone. Tome 1: L’engendrement (1815-1914)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2015, p. 21-64.

<sup>21</sup> Marc Quaghebeur, *Balises...*, *op. cit.*, p. 410. Plus récemment, Ruggero Campagnoli (« L’Arlecchino della ‘belgité’ », dans Anna Soncini Fratta, dir., *Arlecchino senza mantello : fantasmi della ‘belgité’*, Rimini, Panozzo, 1993, p. 10-12) a proposé de remplacer le concept de *belgitude* par celui de *belgité* : « Ma perché ricavarla, questa parola ? La risposta è semplice : per segnalare, nel modo più economico possibile, l’esistenza di un’identità della cultura belga di lingua francese, senza pretendere di indicarne a priori il contenuto. Proporla come una tendenza, una passione, uno sforzo, una realtà complessa, un nuovo mito, nel senso che dà al mito odierno Roland Barthes ». En ce qui concerne les enjeux théoriques, esthétiques et littéraires de la *belgitude*, cf. José Domingues de Almeida, *De la belgitude à la belgité : un débat qui fit date*, Bruxelles, Peter Lang, 2013 ; Marc Quaghebeur, Judyta Zbierska-Moscicka (dir.), *Entre Belgitude et Postmodernité : textes, thèmes et styles*, Bruxelles, Peter Lang, 2015.

<sup>22</sup> Cf. Marc Quaghebeur, *Balises...*, *op. cit.*, 1998, p. I-VII ; 1-27.



Si la nécessité de prise en compte de l'Histoire nationale est une revendication tout à fait légitime, il ne faut pas cependant oublier que la littérature belge a souvent interagi avec les autres littératures européennes. En effet, la coprésence, dans un pays géographiquement placé au cœur du continent, des traditions latine et germanique permet de placer à plein titre la Belgique dans l'horizon culturel de l'Europe, née, elle-aussi, grâce à la rencontre de l'élément latin avec les composantes germaniques et chrétiennes<sup>23</sup>. Véritable ville cosmopolite au XIX<sup>e</sup> siècle, Bruxelles a été un lieu de rencontre pour les intellectuels francophones ainsi qu'un espace où des expérimentations théâtrales ont été conduites et des revues à l'avant-garde dans la traduction des chefs-d'œuvre européens ont été publiés. C'est pourquoi Maurice Barrès a affirmé, en 1892, que l'âme européenne est l'âme belge<sup>24</sup>. De plus, de ville cosmopolite, elle est devenue, au lendemain de la deuxième guerre mondiale, une véritable capitale européenne. En 1948, le Royaume a été parmi les signataires du traité de Bruxelles, qui constitue un des premiers noyaux de la création de cette Union Européenne dont les institutions principales se trouvent aujourd'hui dans la capitale belge.

Un des genres littéraires les plus féconds, en Belgique, a été, dès les origines, le théâtre. Sans doute, l'existence d'une conflictualité marquée au sein du tissu social belge a permis à ce genre de s'épanouir dans le Royaume. Car, depuis sa naissance dans le contexte conflictuel de la *polis* grecque, le théâtre a su exploiter les ressources dramatiques du dialogue pour confronter, sans aucune médiation narrative ou lyrique, des points de vue différents et examiner le réel dans toutes ses facettes.

En matière théâtrale, la Belgique a été souvent ouverte à l'expérimentation et à la nouveauté. Par exemple, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Maurice Maeterlinck – au moyen de ses drames dont la scène se déroule à la fois sur les plans naturel et surnaturel et où le dialogue est l'expression de lambeaux arrachés de l'inconscient – a contribué à sortir le théâtre de la crise où les canons esthétiques du naturalisme français l'avaient plongé. Et encore, dans l'entre-deux-guerres, un autre dramaturge aux origines flamandes, Michel de Ghelderode, a su être à la hauteur de la modernité, avec son théâtre aux échos pirandelliens et artaudiens, capable d'exprimer, par le masque et le carnavalesque, la fragmentation du moi contemporain, la cruauté de l'existence et la compénétration, tristement farcesque, entre la vie et la fiction. En dernier, on pourra citer, encore à titre d'exemple, les expérimentations théâtrales menées à partir des années soixante-dix. Si le théâtre de Frédéric Flamand et Frédéric Baal s'est placé dans la lignée du théâtre

---

<sup>23</sup> Ernst Robert Curtius (*La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956) a associé l'idée d'Europe à celle de « Romania », un espace unitaire latino-chrétien dont les cultures nationales modernes seraient des réincarnations locales.

<sup>24</sup> Cf. Marc Quaghebeur, *Histoire, Forme et Sens...*, op. cit., p. 147-198.

du corps, celui de Michèle Fabien, Jean Louvet et René Kalisky a été influencé par le théâtre de parole d'ascendance brechtienne<sup>25</sup>.

Plusieurs modes littéraires et esthétiques se sont alternées sur la scène belge. Toutefois, la propension à dialoguer avec d'autres textes s'est avérée une constante dans le théâtre du Royaume. Cela implique que la pratique de la réécriture, de la traduction et de l'adaptation ait connu une grande fortune dans ce genre littéraire. En raison sans doute du multilinguisme et du problème identitaire que l'on vient de prendre en considération, les Belges ont eu la nécessité de se confronter avec les classiques anciens et modernes de la culture européenne. Et, si pour Eco la traduction est la langue de l'Europe<sup>26</sup> et pour Curtius la littérature européenne puise ses racines dans les *topoi* et les motifs que l'Antiquité a transmis à la modernité<sup>27</sup>, le recours fréquent à la pratique de la réécriture, de la traduction et de l'adaptation contribue à faire de la scène belge un « balcon sur l'Europe »<sup>28</sup> ainsi qu'un microcosme de cette dernière.

Parmi les dramaturges qui ont dialogué avec les classiques européens, on pourra citer, à titre d'exemple, Michel de Ghelderode. Ce dernier, dans son *Don Juan* (1928)<sup>29</sup>, a transformé le séducteur qui avait fasciné, entre autres, Tirso de Molina, Molière et Mozart en un client de lupanars menacé par le spectre de la syphilide, capable à peine de courtiser une poupée ou une vieille septuagénaire. Une telle démythification du personnage n'est pas du tout à la base de *Le Burlador* (1945)<sup>30</sup> de Susanne Lilar qui a voulu humaniser Don Juan, accompagné, dans la pièce, par une femme forte et libre des conventions sociales. Outre les mythes littéraires nouveau-nés, les Belges ont aimé

---

<sup>25</sup> À ce sujet, cf. Paul Aron, *La mémoire en jeu : une histoire du théâtre de langue française en Belgique*, Bruxelles, Théâtre national de la Communauté française / La Lettre volée, 1995 ; Suzanne Lilar, *Soixante ans de théâtre belge*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1952.

<sup>26</sup> Cette affirmation d'Umberto Eco a été reprise dans la Communication que la Commission européenne a adressée au Parlement européen, au Conseil, au Comité économique et social européen et au Comité des régions le 18 septembre 2008 au sujet du multilinguisme comme ressource pour l'Europe : <<https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2008:0566:FIN:IT:PDF>>, consultée le 19 septembre 2019.

<sup>27</sup> Cf. Ernst Robert Curtius, *op. cit.*

<sup>28</sup> La définition est de Franz Hellens (« La Belgique, balcon sur l'Europe », dans *Écrits du Nord*, n°1, novembre 1922). Dans son article, Hellens souligne l'étroite proximité « de terre et de langue » entre Belgique et France, mais transforme la position excentrée de la Belgique en une situation privilégiée et originale – le « balcon » – permettant une ouverture maximale sur les littératures européennes (cf. Benoît Denise, « Entre symbolisme et avant-garde : le modernisme de Franz Hellens dans la première série du *Disque Vert* (1921-1925) », dans *Textyles*, n°20, 2001, p. 66-74).

<sup>29</sup> La première version de *Don Juan* a été publiée en 1928 aux éditions de La Renaissance d'Occident. Le texte remanié de cette œuvre a paru en 1942 aux éditions du Houblon et en 1955 chez Gallimard. Pour une comparaison entre les différentes versions de la pièce, cf. Michel de Ghelderode, *Don Juan : théâtre*, Bruxelles, Labor, 1999.

<sup>30</sup> Susanne Lilar, *Le Burlador : pièce en trois actes*, Bruxelles, Édition des Artistes, 1945.

les mythes anciens, sans doute en raison de leur affinité culturelle avec le monde latin, héritier de la culture grecque<sup>31</sup>. Si Marguerite Yourcenar, avec *Électre ou la Chute des masques* (1947)<sup>32</sup>, s'est intéressée à une héroïne chère à Eschyle, Sophocle et Euripide, qui devient la protagoniste d'un drame où la haine et l'injustice gouvernent le monde, Henry Bauchau – écrivain lui-aussi marqué par le souvenir bouleversant de la Deuxième Guerre mondiale – a adapté pour le théâtre le *Prométhée enchaîné* (1998)<sup>33</sup> d'Eschyle, où il a cherché une forme de conciliation entre la figure de l'intellectuel révolutionnaire et celle du tyran. Son roman *Œdipe sur la route*<sup>34</sup> a été la dernière œuvre que Michèle Fabien a adaptée pour la scène<sup>35</sup>. Voix féminine du Jeune théâtre<sup>36</sup>, cette dramaturge a fait connaître au public belge des auteurs contemporains tels que Heiner Müller dont elle a adapté *Hamlet-Machine* (1978)<sup>37</sup>, a réécrit, avec *Jocaste* (1981) et *Déjanire* (1995)<sup>38</sup>, quelques œuvres majeures de la littérature grecque et s'est mesurée avec la traduction de textes anciens, comme l'*Amphitryon* de Plaute (1993)<sup>39</sup>, et modernes, comme *Affabulazione* (1988), *Pylade* (1990) et *Calderón* (1990) de Pier Paolo Pasolini<sup>40</sup>. De plus, cette écrivaine a encouragé les intellectuels dont elle a été proche à réécrire et à adapter les classiques européens. C'est elle, par exemple, qui a poussé Jean Louvet à se pencher sur le mythe de Faust ; le héros cher à Marlow et Goethe devient, dans *Un Faust* (1986)<sup>41</sup>, le paradigme de l'intellectuel faisant face à la crise de l'engagement et de l'idéologie de la gauche. Avec Fabien – auteure polyglotte ayant à la fois une véritable formation européenne et un lien profond avec la Belgique, son pays natal – le phénomène de la réécriture, de la traduction et de l'adaptation a atteint un pic de cohérence et de productivité.

<sup>31</sup> En ce qui concerne le mythe littéraire, cf. Philippe Selliers, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », dans *Littérature*, n°55, 1984, p. 113-126.

<sup>32</sup> Marguerite Yourcenar, *Électre ou la Chute des masques*, Paris, J. B. Janin, 1947.

<sup>33</sup> Henry Bauchau, *Prométhée enchaîné*, Bruxelles, Rideau de Bruxelles, 1998.

<sup>34</sup> Henry Bauchau, *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990.

<sup>35</sup> L'adaptation théâtrale d'*Œdipe sur la route* a été créée à Namur en 1999, peu de temps après le décès de Michèle Fabien, dans une mise en scène de Frédéric Dussenne. Le tapuscrit de cette œuvre, qui n'a pas été publiée, se trouve aux Archives & Musée de la Littérature de Bruxelles (MLTB 02683).

<sup>36</sup> En ce qui concerne le Jeune théâtre, cf. Marc Quaghebeur, « Le devenir du jeune théâtre en Belgique francophone », *Dossiers du Cacef*, n°61, 1978, p. 21-43.

<sup>37</sup> La dramaturge belge s'est penchée sur son adaptation de l'œuvre de Müller dans Bernard Dort, Michèle Fabien, *Tout mon petit univers en miettes ; au centre, quoi ?*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 1980.

<sup>38</sup> *Jocaste* et *Déjanire* ont été publiées avec *Cassandre* dans Michèle Fabien, *Jocaste ; Déjanire ; Cassandre*, Bruxelles, Didascalies, 1995.

<sup>39</sup> Michèle Fabien, *Amphitryon*, Bruxelles, Didascalies, 1993.

<sup>40</sup> Les traductions françaises des pièces de Pasolini se trouvent réunies dans Pier Paolo Pasolini, *Théâtre*, Arles, Actes Sud, 1995.

<sup>41</sup> Jean Louvet, *Un Faust*, Bruxelles, Didascalies, 1986.

### 3. PRÉSENTATION DU VOLUME

Ce volume est divisé en deux parties. Un premier volet (« Regards croisés sur le théâtre belge ») comprenant des articles sur divers auteurs vise à montrer l'extension, la transversalité et l'importance du phénomène de la réécriture, de la traduction et de l'adaptation dans le théâtre belge. Andrea Accardi consacre son étude au rapport entre le théâtre de Maeterlinck et celui de Shakespeare. Il avance l'hypothèse que si les intrigues de *La Princesse Maleine* et de *Pelléas et Mélisande* s'inspirent de *Macbeth*, cependant la faiblesse des caractères ainsi que la présence d'un ensemble cohérent de présages et d'un sentiment de fatalité menaçante finissent par créer un univers de résignation – typiquement maeterlinckien – dominé par la sensation d'un avenir fixé à l'avance. Ensuite, Giuseppe Sofò se penche sur *Denier du rêve* de Marguerite Yourcenar. D'une part, il analyse la réécriture, réalisée par Yourcenar, de son propre roman entre 1958 et 1959 ainsi que l'adaptation théâtrale qu'elle en a fait en 1961 sous le titre de *Rendre à César*. D'une autre part, il examine les traductions italiennes du roman et de la pièce. L'article de Sofò est suivi d'un entretien avec Stefania Ricciardi, traductrice du roman de Yourcenar pour la maison d'édition italienne Bompiani. En dernier, Benedetta De Bonis étudie les réécritures au féminin d'*Edipe roi* dans le théâtre francophone contemporain. Elle montre que la tragédie de Sophocle a attiré l'attention de quatre écrivaines – Hélène Cixous, Michèle Fabien, Jacqueline Harpman et Nancy Huston – sensibles aux questions féminines et fascinées par le personnage de Jocaste et qu'un chapitre important de la fortune au féminin de ce texte s'est joué en Belgique.

L'article que nous venons de présenter constitue le point de connexion avec la deuxième partie du volume (« Le cas Michèle Fabien »). Ce volet monographique vise à honorer, à l'occasion des vingt ans de sa disparition, une auteure qui a fait de la réécriture, de la traduction et de l'adaptation le pivot de son théâtre. Cette section est ouverte par l'essai de Marc Quaghebeur et Alice Piemme. Dans son « article-vie », Quaghebeur s'attache à reconstruire le contexte historico-culturel où Fabien, à laquelle il a été lié par un rapport d'amitié et d'estime intellectuelle, a opéré et les étapes de maturation de son théâtre. L'analyse critique de Quaghebeur est supportée par les considérations de la photographe et vidéaste Alice Piemme, fille de Fabien, sur la représentation de quelques pièces de sa mère. Ensuite, Gianni Poli revient sur *Jocaste*, qui date de 1981 et qui est la première pièce représentée de la dramaturge. Après avoir placé l'œuvre dans son contexte théâtral européen, Poli en analyse la mise en scène, en faisant attention surtout à sa relation avec la musique, et effectue quelques considérations à propos de sa propre traduction italienne du texte. Martina Della Casa se penche sur le travail de traduction en français, entamé par Fabien dans la deuxième moitié des années quatre-vingt, du théâtre de Pier Paolo Pasolini. En particulier, Della Casa s'intéresse à

l'influence du « Teatro di parola » de Pasolini sur la poétique de Fabien ainsi qu'à l'analyse traductologique d'*Affabulazione*. En dernier, Dominique Ninanne s'occupe de *Cassandre*, adaptation théâtrale du roman de Christa Wolf rédigée en 1987 et mise en scène huit ans après. Le recours aux documents d'archive de l'écrivaine (tapuscrits des différentes versions, notes d'intention, notes personnelles de l'auteure) donne un support philologique à l'analyse critique menée par la chercheuse.

BENEDETTA DE BONIS e FERNANDO FUNARI  
(Alma Mater Studiorum – Université de Bologne)