

NARCISSISME TERMINOLOGIQUE ET NOSTALGIE INTERMÉDIALE : LES RETRADUCTIONS-ADAPTATIONS DU *DIEU DU CARNAGE* DE YASMINA REZA

Fernando Funari,

Alma Mater Studiorum – Université de Bologne
fernando.funari@unibo.it

Résumé :

La thèse du *Dieu du carnage* – il n’y a de relations humaines possibles hors de la guerre de tous contre tous – tire sa force idéologique d’un certain imaginaire linguistique. Dans le monde dystopique de Yasmina Reza, la terminologie (censée créer un lien monoréférentiel et biunivoque entre les connaissances et les mots) n’est plus à même de décrire, de connaître et, en dernière analyse, d’exorciser les événements traumatiques. Centrée sur un discours sur la langue, la pièce accorde une importance majeure à la fonction métalinguistique et, par conséquent, à la dimension du signifiant. Que se passe-t-il quand ce signifiant est directement impliqué dans les processus de traduction, retraduction et d’adaptation ? A travers une étude de l’imaginaire linguistique de ce texte et une analyse du scénario de Roman Polanski et Yasmina Reza du film *Carnage* de 2011, nous souhaitons interroger les passages et les métamorphoses du discours *sur* la langue et les médias ayant lieu *à travers* les langues et les médias, jusqu’à formuler l’hypothèse d’une « nostalgie intermédiaire ».

Mots-clés :

Intermédialité ; terminologie ; imaginaire linguistique ; autotraduction ; retraduction

Abstract:

The thesis of *Dieu du carnage* – there are no possible human relations outside of the war of all against all – derives its ideological strength from a certain linguistic imaginary. In the dystopian world of Yasmina Reza, the terminology (supposed to create a monoreferential and one-to-one link between knowledges and words) is no longer able to describe, to know and, in the final analysis, to exorcise traumatic events. Centered on a discourse on language, the play places a major importance on the metalinguistic function and, consequently, on the dimension of the signifier. What happens when this signifier is directly involved in the processes of translation, retranslation and adaptation? Through a study of the linguistic imaginary of this text and an analysis of Roman Polanski's and Yasmina Reza's scenario (*Carnage*, 2011), we want to question the passages and the metamorphoses of the discourse *on* language and media taking place *through* languages and media.

Key words : intermediality, terminology, linguistic imaginary, autotranslation, retranslation.

Introduction : langue et politique dans *Le dieu du carnage*

S’inspirant d’un passage célèbre de l’*Éthique à Nicomaque*, Paolo Virno affirme la complète synonymie d’« action politique » et d’« action

linguistique ». Les deux partageraient en effet une même condition d'activité « senza opera », « sans œuvre » (Virno, 2003, p. 31) : c'est-à-dire que l'activité politique n'est jamais finalisée à la production (*poiesis*) d'une œuvre, mais à une pratique (*praxis*) ayant sa fin en soi. Dans la locution, précise Virno, une exhibition de la pure faculté de langage accompagne et parfois précède la fonction cognitive et informative de toute activité langagière. Rapidement évoquées, ces considérations philosophiques s'avèrent indispensables pour bien cerner la présence d'une réflexion constante sur la langue dans un texte, *Le dieu du carnage* de Yasmina Reza (Reza, [2007]2016), qui interroge la possibilité de l'action linguistique comme résolution d'un conflit social. Dans la pièce, deux couples, Véronique et Michel Houillé et Alain et Annette Reille, se rencontrent afin de « remplir une déclaration qui viendra couvrir les dommages corporels que Ferdinand Reille, onze ans, a fait subir à Bruno Houillé » (Reza, [2007]2016, « Synopsis »). La pièce est donc essentiellement politique, si politique est « tout ce qui, en délimitant l'hostilité à l'intérieur de confins stables, empêche de sombrer dans la guerre de tous contre tous » (Esposito, 2018, p. 8)⁷. Et pourtant, comme le titre de la pièce l'annonce, toute tentative de régler le conflit de manière civile, selon l'« art de vivre ensemble » évoqué à maintes reprises par Véronique Houillé (Reza, [2007]2016, p. 13), échouera irrémédiablement. Reza nous laisse donc conclure que toute utopie politique est destinée à succomber au « dieu du carnage [...] le seul qui gouverne, sans partage, depuis la nuit des temps » (Reza, [2007]2016, p. 118).

Cette vision du politique s'appuie sur une certaine image symbolique de la langue comme pure possibilité d'énoncer et sur l'idée que dire le traumatisme équivaut *ipso facto* à l'apprivoiser. Un discours exacerbé sur la langue, réitéré par les personnages tout le long de la pièce, portera à des conclusions peu réconfortantes : le lien biunivoque entre les faits et les mots se brise, ainsi que la capacité de croire au pouvoir pacificateur de l'exercice de la langue. Nous sommes tentés d'appeler « narcissisme terminologique » cette tendance du *Dieu du carnage* à mettre en scène un discours sur la langue et, plus précisément, sur la terminologie comme la science qui s'efforce d'établir un lien normatif entre connaissance du monde et désignation linguistique. Cette notion s'inspire de celle de « narcissisme du récit » forgée par Linda Hutcheon (1980) pour désigner la « tendance du genre romanesque à s'intéresser à ses propres processus textuels et créatifs », puis réutilisée récemment par A. Duhan (2018, p. 16) qui appelle « narcissisme translingue » les diverses façons d'un texte d'afficher et d'examiner « sa propre constitution linguistique ».

⁷ Dans ce passage, Roberto Esposito se réfère notamment à l'idée de *katechon* formulée par Carl Schmitt en 1927 dans *Der Begriff des Politischen*, cf. l'éd. française : *La notion de politique* (Schmitt, 2009). L'extrait (comme toute la bibliographie secondaire non française citée dans le corps du texte) est traduit en français par l'auteur.

Ce panorama linguistique et politique est compliqué par les vicissitudes éditoriales du *Dieu du carnage*. Représentée la première fois en 2006, publiée chez Albin Michel l'an suivant, puis republié par Magnard en 2011 et finalement par Gallimard en 2011, cette pièce a connu, dans les premiers quatre ans de sa vie – c'est-à-dire dans une période relativement courte – deux traductions en italien (en 2008 et en 2011), une traduction en anglais (en 2008) et une adaptation pour le scénario rédigé en anglais par Roman Polanski en collaboration avec l'auteure pour la réalisation du film sorti en 2011⁸. Ce dernier ouvrage, que nous prendrons comme corpus, est en effet une autotraduction intermédiaire, et il serait plus exacte de dire : *auto-retraduction intermédiaire*, vu que la retraduction vers l'anglais de Yasmina Reza suit une première traduction de Christopher Hampton.

Le dieu du carnage est un texte qui utilise la langue (et en particulier la terminologie) comme l'objet et non seulement comme le véhicule de son discours et qui, de ce fait, thématise un médium en le portant directement sur la scène comme le vecteur fondamental de son idéologie politique. L'identité particulière d'un texte presque entièrement construit sur un discours sur le signifiant rend moins évidente sa disponibilité à voyager à travers les langues (par le biais de la traduction et de la retraduction) ainsi qu'à travers les médias (comme c'est le cas pour l'autotraduction intermédiaire de Reza et Polanski). Bien entendu, le texte théâtral fait toujours montre d'une prédisposition à voyager à travers les médias et les langues, une prédisposition qui appartient à la nature de la pratique théâtrale et aux conditions de la mise en scène (Regattin, 2017, p. 46). Il ne serait pas donc question ici de traiter de manière exhaustive les raisons de la retraduction, renvoyant à des études spécifiques⁹, mais d'esquisser un modèle de compréhension d'un des rapports possibles pouvant se tisser entre texte source, traductions, retraductions et autotraduction intermédiaire. L'objectif de cette étude est donc d'interroger les façons dont une idée de politique fondée sur idée de langue réagit aux voyages interlinguistiques et intermédiaires. La question concerne également le fait que le signifiant sur

⁸ Voici un aperçu des retraductions du *Dieu du massacre* : 2007 : *Le dieu du carnage*, Paris, Albin Michel ; 2008 : *Il dio della carneficina*, Alessandra Serra (trad.), Roma, Arcadia & Ricono [trad. en it.] ; *God of Carnage*, Christopher Hampton (trad.), London, Faber and Faber Inc. [trad. en.] ; 2011 : *Carnage*, scénario : Yasmina Reza, Roman Polanski (adaptation); Alexandre Desplat, comp. ; Jodie Foster, Kate Winslet, Christoph Waltz... et al. [adaptation-autotraduction-retraduction en.] ; *Il dio del massacro*, Laura Frausin Guarino, Ena Marchi (trads.), Milano, Adelphi [retrad. it.] ; *Le dieu du carnage*, Sylvie Coly (éd.), Paris, Magnard, coll. « Classiques & contemporains » [rééd. fr.] ; 2016 : *Le dieu du carnage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » [rééd. fr.]

⁹ Berman affirmait en 1984 que « La re-traduction a lieu pour l'original et contre ses traductions existantes » (Berman, 1999, p. 105) ; pour Fabio Regattin « L'idée d'une pulsion à retraduire "améliorante", qui dépendrait de l'insatisfaction à l'égard des traductions précédentes, est tentante, mais – comme l'ont montré plusieurs études depuis – par trop simpliste » (Regattin, 2017, p. 41). Cf. aussi Enrico Monti, « La retraduction : un état des lieux » (Monti, 2011).

lequel une attention métalinguistique majeure est portée s'avère le lieu textuel directement investi par la traduction et l'adaptation intermédiaire.

1. « Donc notre déclaration... »

Quand la pièce commence, l'événement traumatique – en l'occurrence, la dispute entre les deux enfants, Bruno et Ferdinand – s'est déjà produit. L'œuvre de Reza s'inscrit ainsi dans le cadre d'une littérature chantant l'absence, et non pas la présence, du *traumatisme*. Dans *Senza trauma*, D. Giglioli (2011, p. 8) affirme : « Trauma, c'était autrefois tout ce dont on ne peut pas parler. Trauma, c'est, aujourd'hui, tout ce dont on parle ». La blessure – blessure physique, car Bruno a été effectivement défiguré par son camarade, mais aussi blessure archétypique – est reléguée sans appel hors du cadrage et au-delà de tout horizon de la pièce. Celle-ci se configure dès lors comme une longue et difficile tentative de *diction* d'un trauma définitivement absent. Cette volonté de dire l'acte violent pour le dépasser ainsi que pour réaliser ce « politique » dont on a parlé tantôt est présente dès le début, figée dans l'image de la rédaction d'une *déclaration*. Voici les toutes premières lignes :

VÉRONIQUE Donc notre déclaration... Vous ferez la vôtre de votre côté... « Le 3 novembre, à dix-sept heures trente, au square de l'Aspirant-Durant, à la suite d'une altercation verbale, Ferdinand Reille, onze ans, armé d'un bâton, a frappé au visage notre fils Bruno Houllé. Les conséquences de cet acte sont, outre la tuméfaction de la lèvre supérieure, une brisure des deux incisives, avec atteinte du nerf de l'incisive droite ».

ALAIN Armé ?

VÉRONIQUE Armé ? Vous n'aimez pas « armé », qu'est-ce qu'on met Michel, muni, doté, muni d'un bâton, ça va ?

ALAIN Muni oui.

MICHEL Muni d'un bâton.

VÉRONIQUE, *corrigeant* Muni. [...] (Reza, [2007]2016, p. 11-12).

La rédaction de la déclaration elle-même a eu lieu avant le commencement de la scène. Les deux couples se trouvent dans le moment final de la gestion de l'événement traumatique : celui-ci a déjà été narré sous forme d'une déclaration, rédigée par Véronique Houllé, mère de l'agressé. La situation est comparable à celle de *L'Ange exterminateur* de Buñuel (1962) : les personnages sont sur le point de se séparer mais chacun, obligé par une étrange force invisible, trouve un prétexte pour reporter son départ. La proximité prolongée et la dégénérescence de la conversation révèlent bientôt l'hypocrisie de la civilisation et des bonnes manières et l'« art de vivre ensemble » laisse place à un hobbesien « carnage » de tous contre tous. La philosophie politique qui sous-tend la pièce existe grâce à une construction temporelle particulière de la pièce et cette construction temporelle dépend d'un certain usage de la langue.

De par son étymologie latine, le verbe *déclarer* est en connexion avec une image diurne et solaire. En tant que symbole diairétique, le « clair » fait montre de sa parenté avec tout symbole de séparation, de distinction, de

classification et de purification. Selon G. Durand (1992), le pouvoir diaïrétique est celui des armes tranchantes et relève de toute une série de rituels de coupure, d'excision et de circoncision liés à la mission de séparer et de purifier. Le rapport de cet imaginaire à l'histoire est déterminé par le préfixe *dé-* (« dé-clarer ») qui, outre sa valeur prépositionnelle et spatiale, possède une valeur aspectuelle « perfectivisante » (Traina & Bernardi Perini, 2007, p. 214). L'aspect perfectif « envisage le terme du procès : le procès n'acquiert d'existence complète et véritable que lorsqu'il est parvenu à son terme » (Gardes Tamine, 2015). Cet élément *dé-* semble ainsi historiciser l'action tranchante du symbole diaïrétique « -clarer ». L'acte de déclarer est donc un acte qui divise en deux parties l'histoire. Une fois cet acte accompli, la réplique d'Alain, père de l'agresseur (Ferdinand), inaugure ainsi le commencement d'une dilatation temporelle qui couvrira tout l'espace de la pièce. Cette dilatation est explicable suivant la notion de « pause » de Genette : le récit avance, mais l'histoire est suspendue. Le « Donc » qui ouvre la pièce, avec l'intention de résumer et de clore toute une histoire qui vient de s'achever, est alors l'élément aspectuellement ponctuel qui sépare le monde de l'histoire et des faits de celui du temps suspendu et de la parole. De ce fait, la réflexion sur la parole et sur la langue comme acte politique se manifeste comme une « pause », soit une évasion « de la temporalité de l'histoire » (Genette, 1972, p. 134). La question d'Alain (« Armé ? ») n'est qu'une reprise métalinguistique d'un élément de la déclaration : le temps de la parole, qui suit celui de l'histoire, se résume donc à un interminable commentaire métalinguistique en rapport intertextuel avec la déclaration.

Mais une déclaration est tout d'abord un acte de langage, au sens qu'Austin donne à cette notion. Le Trésor de la Langue Française la définit comme l'« action de faire connaître officiellement l'existence d'un fait » (TLFI, *ad vocem*). Une déclaration est donc l'effort de faire coïncider les paroles aux faits, les mots aux choses. Cet acte ne se configure pas uniquement comme un assertif, s'il est vrai que le TLFI la définit comme une « affirmation [...] faite par écrit ou oralement de telle sorte qu'elle engage la conscience et les actes de son auteur » (TLFI, *ad vocem*). La déclaration est donc à la fois une assertion et une manière d'engager la conduite du locuteur, ce qui l'apparente plutôt à la classe des actes promissifs. Or, on a vu que la déclaration est le dernier débris d'histoire précédant une *pause* qui s'étale sur toute la durée de la pièce. Les quatre ou cinq lignes de la déclaration, séparées du reste de la pièce par des guillemets très révélateurs, sont censées mettre un point à l'histoire avec une formule performative de type promissif : évidemment un appel à la civilisation et au refoulement de toute démarche violente de gestion de l'espace public et des relations interpersonnelles. En d'autres mots, une utopie (ou uchronie, vu la collocation de sa réalisation dans l'avenir) politique.

2. Terminologie et « narcissisme terminologique »

L'engagement implicitement contenu dans la déclaration s'appuie sur une structure lexicale intéressante : des 57 mots qui composent la déclaration, une bonne dizaine (un bon pourcentage, si on ne tient pas en considération les mots vides ou *stop words* : articles, prépositions etc.) relèvent de la terminologie de la médecine dentaire. Pour que « l'existence d'un fait » soit connue « officiellement » et qu'elle engage « la conscience et les actes » de chacun (TLFI, *ad vocem*), il faut en effet une correspondance précise entre les mots et les choses. La liste de termes médicaux utilisés est longue : « tuméfaction », « lèvre supérieure », « brisure », « incisives », « atteinte du nerf » dans la déclaration ; et ailleurs dans le texte : « pronostic », « dévitaliser », « obturation canalair », « suivi », « facettes en céramique », « prothèse » etc. Cette présence lexicale n'est pas uniquement opératoire à la création d'un effet de réalité. Une certaine vision philosophique et symbolique de la terminologie semble en revanche être appelée à participer aux finalités philosophiques et politiques du texte en question.

Cette idée présuppose une vision de la terminologie comme la science linguistique où les faits sont plus importants que les mots qui les désignent, dit G. Rondeau (1984, p. 11-12) : si le signe linguistique part « d'une appellation pour découvrir l'être ou le groupe d'êtres représentés par cette appellation », le signe linguistique terminologique procède plutôt à l'inverse, « à partir des entités pour étudier leurs dénominations ». Dans la pièce, c'est exactement ainsi que s'établit le rapport entre l'événement traumatique et l'« étude » de la possibilité de le dénommer par les deux couples – en l'occurrence à travers la rédaction d'une déclaration. De plus, la relation qui doit se tisser en terminologie entre signifiant et signifié doit être, continue Rondeau (p. 21-22), *monoréférentielle* (à une désignation correspond une chose désignée et une seule) et *univoque* (à une chose désignée correspond une désignation et une seule). D. Gouadec (1990, p. 14) qualifie d'« utopie terminologique » cette « relation bi-univoque [...] entre les désignations linguistiques et les référents », contre toute ambiguïté ou polysémie.

L'histoire, ainsi que les événements traumatiques se situant dans l'histoire, se termine au moment où la terminologie cesse d'être univoque et monoréférentielle, plus précisément quand Alain conteste l'usage du terme « armé » (Reza, [2007]2016, p. 12). Vue sous cet angle, la discussion sur l'opportunité d'utiliser la désignation « armé » ou bien « muni », ou encore « doté », présente à un même temps deux aspects d'une même vision symbolique de la terminologie comme discipline : d'un côté, l'équation entre « utopie terminologique » et utopie politique est reconfirmée. Il faut s'efforcer de créer un lien univoque entre la connaissance d'un fait et une désignation linguistique de cette connaissance : telle est, en effet, la volonté – au moins à l'apparence – de deux couples. De l'autre côté, elle oblige à constater comment ce lien univoque est faible et sujet à des interprétations pour ainsi dire politiques. Plus tard dans le texte, Alain revient en effet sur le même propos :

VÉRONIQUE [...] Il y a un enfant de onze ans qui frappe. Avec un bâton.

ALAIN Armé d'un bâton.

MICHEL Nous avons retiré ce mot.

ALAIN Vous l'avez retiré parce que nous avons émis une objection.

MICHEL Nous l'avons retiré sans discuter.

ALAIN Un mot qui exclut délibérément l'erreur, la maladresse, qui exclut l'enfance.

VÉRONIQUE Je ne suis pas sûre de pouvoir supporter ce ton.

ALAIN Nous avons du mal à nous accorder vous et moi, depuis le début.

VÉRONIQUE Monsieur, il n'y a rien de plus odieux que de s'entendre reprocher ce qu'on a soi-même considéré comme une erreur. Le mot « armé » ne convenait pas, nous l'avons changé. Cependant, si on s'en tient à la stricte définition du mot, son usage n'est pas abusif. » (Reza, [2007]2016, p. 82-83).

Il est aisé de remarquer que le discours sur le traumatisme (physique et allégorique) se résume toujours à un débat terminologique. Le concept de « narcissisme terminologique » que nous avons retenu pour décrire ce phénomène métalinguistique met en scène une « surconscience linguistique », soit d'une « sensibilité plus grande à la problématique des langues » (Gauvin, 2004, p. 256). La complexe activité métalinguistique des personnages de la pièce dériverait dès lors d'une tendance à penser affectivement et symboliquement la langue. Penser symboliquement la terminologie veut dire, par conséquent, exploiter son pouvoir rapprocheur des choses aux mots. C'est bien à ce niveau que l'échec de toute gestion pacifique du conflit se manifeste : la terminologie cesse d'être le miroir fidèle du monde. Pour citer encore Giglioli, le traumatisme est tout-à-fait absent : le seul « trauma » est le trauma d'une impossibilité de désigner le trauma (Giglioli, 2011). D'un point de vue linguistique, le résultat est une attitude exaspérée et désespérée à parler de la langue. Cette centralité absolue du signifiant dans la pièce est l'élément dont il nous intéresse de découvrir la capacité de traverser les langues (en traduction) et les média (en adaptation intermédiaire).

Avant de prendre en considération la dimension intermédiaire de l'adaptation pour le cinéma de Polanski, il nous reste une dernière observation sur les usages littéraires du discours sur la langue. La terminologie possède en effet une autre caractéristique : celle de sélectionner un *target* de spécialistes. Cette action de séparer son auditoire en en excluant toute une partie sur des bases de compétence lexicale est intrinsèquement politique et ouvertement violente. Une action violente de séparation du monde en deux parties est explicite déjà dans la première ligne de la pièce, où la phrase de Véronique : « Donc notre déclaration... Vous ferez la vôtre de votre côté... » (Reza, [2007]2016, p. 11) sépare le monde en deux parties déterminées par le couple *nous* vs *vous*. Selon Paolo Virno, cette capacité séparatrice appartient à la structure la plus intime de la langue basée – il cite de Saussure – sur un « plexus de différences éternellement négatives » (Virno, 2013, p. 24). Transféré du plan linguistique à celui social et

politique, ce discours inaugure une destruction de l'espace public. Le philosophe affirme ainsi que le langage « rétroagit de manière destructive » sur un espace « nous-centrique » originaire (Virno, 2013, p. 15). Il continue : « Le langage ne civilise point l'agressivité de l'*Homo sapiens*, mais la radicalise outre mesure, en la poussant au bout d'une de-reconnaissance de son semblable » (Virno, 2013, p. 21). Un passage où les personnages engagent une discussion à propos d'un sujet de langue (le nom d'une arme utilisée par les enfants soldats du Congo) rend plus visible cet aspect :

ALAIN II se trouve que je reviens du Congo, voyez-vous. Là-bas, des gosses sont entraînés à tuer à l'âge de huit ans. Dans leur vie d'enfant, ils peuvent tuer des centaines de gens, à la machette, au twelve, au kalachnikov, au *grenade launcher*, alors comprenez que lorsque mon fils casse une dent, même deux, à un camarade avec une tige de bambou, square de l'Aspirant-Dunant, je sois moins disposé que vous à l'effroi et à l'indignation.

[...]

ANNETTE Grenade launcher ! Ha, ha !

VERONIQUE, *idem* Grenade launcher, c'est vrai !

ALAIN Oui. Grenade launcher.

ANNETTE Pourquoi tu ne dis pas lanceur de grenades ?

ALAIN Parce qu'on dit *grenade launcher*. Personne ne dit lanceur de grenades. De même qu'on ne dit pas canon de douze, on dit twelve.

ANNETTE C'est qui « on » ? (Reza, [2007]2016).

Remarquons encore une fois que le discours historique cède sa place au discours linguistique caractérisant la *pause* genettienne. Alain évoque une Afrique stéréotypée, violente et primordiale, qui dans la pièce est toujours opératoire à une séparation vaguement colonialiste du monde en temps du carnage et temps de la civilisation. L'un des objectifs du *Dieu du carnage* est justement de montrer l'insuffisance du modèle centre-périphérie et, dès lors, de mettre en scène un « déclin de l'Occident » renouvelé. L'inanité du pouvoir pacificateur du dialogue comme valeur occidentale est vite dévoilée par Alain : « Quand on est élevé dans une idée johnwaynienne de la virilité, on n'a pas envie de régler ce genre de situation à coups de conversations » (Reza, [2007]2016, p. 100). Mais les interlocuteurs d'Alain ne répliquent pas au niveau du signifié (le message), mais plutôt au niveau du signifiant et une longue discussion métalinguistique suit à propos de la dénomination correcte d'un des termes utilisés, en l'occurrence *grenade launcher*. L'attitude des interlocuteurs est carrément normative, selon la classification des imaginaires linguistiques proposées par Anne-Marie Houdebine : cette attitude concerne « les différentes opinions émises par les locuteurs sur leur langue et sur les usages qu'ils en font » (Remysen, 2011, p. 47). La réflexion métalinguistique normative des personnages ne fait que répliquer une conception du monde excluant l'espace public représenté symboliquement par le pronom « on », où *nous* et *vous* sont censés se fondre ensemble (« on dit *grenade launcher* »). En refusant l'autorité normative de « on » (« C'est qui "on" ? »), Annette semble ne pas reconnaître l'espace

commun des normes linguistiques et, par conséquent, l'espace public de la conversation et des valeurs partagées.

Cette réflexion sur les pronoms nous oblige encore une fois à prendre en considération le fait que le discours sur le signifiant est le vrai cœur théorique et idéologique de la pièce. Comme précisé dans le cadre philosophique esquissé au début, le fait de dire et donc la réflexion sur le dire est beaucoup plus importante que le message lui-même. Comment cet imaginaire linguistique, entièrement créé au niveau du signifiant, résiste-t-il aux passages interlinguistiques et intermédiales ? Cette interrogation nous conduit, pour la suite de notre lecture du *Dieu du carnage*, à prendre en compte la représentation de la langue et de l'écriture dans le passage du texte au cinéma.

3. Nostalgie intermédiaire

L'importance de la déclaration dans la construction idéologique de la pièce ainsi que dans l'agencement de la dimension temporelle consiste dans un imaginaire linguistique particulier, inspiré par la théorie de la terminologie. La notion de « narcissisme terminologique » nous est ainsi utile pour définir une certaine attitude ou tendance au traitement symbolique, métaphorique des terminologies visant, en l'occurrence, à certifier l'importance idéologique et politique de la « déclaration » comme acte de langage faisant correspondre, du seul fait d'être prononcé, la connaissance des faits aux mots. Une déclaration est aussi un texte écrit : la représentation d'un texte écrit à l'intérieur d'un texte écrit produit un effet d'enchâssement qui tend à disparaître au moment où le texte est traduit en image et son. Comment l'image symbolique de l'écriture peut survivre au passage entre traductions et adaptations intermédiales ? Nous proposons de comparer les traductions pour le théâtre d'Alessandra Serra (en italien) et de Christopher Hampton (en anglais) avec le scénario pour l'adaptation cinématographique de 2011¹⁰. La recherche, effectuée à l'aide d'un concordancier, montre une statistique sur l'occurrence de la catégorie sémantique de l'écriture :

¹⁰ Nous nous référons aux texte source et aux traductions à travers les lettres de l'alphabet latin : a) *Le dieu du carnage*, 2007 ; b) *Il dio della carneficina*, A. Serra (trad.), 2008 ; c) *God of Carnage*, Ch. Hampton (trad.), 2008 ; d) *Carnage*, scénario : Y. Reza, R. Polanski, 2011 ; e) *Il dio del massacro*, L. Frausin Guarino, E. Marchi (trads.), 2011.

a) *Le dieu du carnage*, 2007

1 articles ménagers, Véronique est **écrivain**, et travaille à mi-temps dans une librairie
2 une librairie d'art et d'histoire. ANNETTE **écrivain** ? VÉRONIQUE J'ai participé à un ouvrage
3 L'éducation, les malheurs du monde... Vous **écrivez** un livre sur le Darfour, bon, je comprends
4 ça dans l'histoire, et je vais **écrire** dessus. On se sauve comme on peut.
5 se sauve comme on peut. VÉRONIQUE Je **VÉRONIQUE**
n' **écris** pas ce livre pour me sauver moi. Vous ne

b) *Il dio della carneficina*, Alessandra Serra (trad.), 2008

1 ingrosso. Véronique invece è **scrittrice** e lavora anche, part time, in
2 d'Arte e di Storia. ANNETTE **Scrittrice**? VERONIQUE Ho partecipato a
3 sono tanti in giro, e ci **scrivo** su un bel libro". Alla fine
4 VERONIQUE Io non **scrivo** per salvarmi. Lei non ha letto
5 e non sa cosa c'è **scritto**. ALAIN Non cambierebbe molto.
Titubanza.

c) *God of Carnage*, Christopher Hampton (trad.), 2008

1 household goods; and **writer** and works part-time in an art history
2 Veronica's a **writer**? VERONICA. I contributed to a
3 in an art history bookshop. collection o
4 ANNETTE. A **writing** a book about Darfur, fine, I can
5 the miseries of the world . . . understand
You're **write** about it. You do what you can to
history consist of, and I'm **writing** the book to save myself. You
going to haven't
can to save yourself.
VERONICA. I'm not

La traduction italienne d'Alessandra Serra et celle anglaise de Christopher Hampton, datant de 2008, se révèlent assez fidèles par rapport au texte source. Le nombre d'occurrences du radical « écr- » (et de ses équivalents italiens et anglais) est attesté de manière quasiment identique dans les trois versions de la pièce. De plus, dans leurs occurrences dans le texte, le verbe « écrire » et le substantif « écrivain » réfèrent toujours à Véronique. Le moralisme de Véronique se résume dans cette attitude linguistique et culturelle, mais en même temps colonialiste et paternaliste (elle publie de livres-clichés sur l'archéologie africaine, sur la tragédie du Darfour etc.). Prenons par contre la statistique des occurrences dans le texte signé par Reza et Polanski :

d) *Carnage*, scénario : Y. Reza, R. Polanski, 2011

1 Houseware supply. Penelope is **writer** and she works part time in a
2 a **writer**? PENELOPE I co-wrote a volume
3 about

4 art books and history books. **wrote** a volume about Sabean civilization,
 5 NANCY A working
 6 books. NANCY A writer? **writer**? MICHAEL sets out a tray,
 7 PENELOPE I co- including the
 8 to tell everyone I'm a **writer**. You wrote a book. 5 INT.
 9 , including the cobbler. LIVING ROOM -
 10 MICHAEL You are a **wrote** a book. 5 INT. LIVING ROOM -
 11 cobbler. MICHAEL You are a DAY 5 In
 12 writer. You **write** a letter to the editor. No way
 course. ALAN That dumbshit **writing** a letter. On the other hand, if
 wanted us to **writing** up a statement. ALAN But don't
 to the editor. No way we're **writing** this book about Darfur, and that's
 . DENNIS (O.S. - TEL) We're **write** a book. Everybody has to save
 free of selfish consideration. himself
 Like you're **writing** this book to save myself. You
 of them, and I'm going to haven'
 save himself somehow.
 PENELOPE I'm not

Dans l'adaptation au cinéma, il est aisé de constater une présence abondante du sème « écrire » (en ce cas « write ») vis-à-vis du texte source : 12 occurrences contre les 5 originales, c'est-à-dire un surplus de 7 occurrences, aux lignes 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 9 du tableau (d). Ce phénomène est sans doute à attribuer au passage d'un médium (le texte écrit) à un autre (la réalisation filmique). Le cinéma déclenche en effet une attention majeure à une question qu'on pourrait définir méta-médiale, ou, en voulant compliquer un peu la chose, inter-méta-médiale : c'est-à-dire l'institution d'un discours sur un médium à travers un autre médium. En d'autres termes, le texte cible se trouve en quelque sorte obligé, ou condamné à penser son rôle médial par rapport aux autres médias. Cela se produit à travers plusieurs stratégies : tout d'abord une uniformisation des catégories sémantiques orientée à la création d'un système anaphorique. Cela se fait par le biais d'une homogénéisation de plusieurs lieux du texte source. Dans la traduction de l'extrait ci-dessous, par exemple, le traducteur anglais reporte le fait de participer à un ouvrage collectif dans le champ sémantique des activités scripturales.

a) *Le dieu du carnage*, 2007

d) *Carnage*, scénario : Y. Reza, R. Polanski, 2011

VÉRONIQUE **J'ai participé** à un ouvrage collectif sur la civilisation sabéenne

PENELOPE **I cowrote** a volume about Sabean civilization

À travers la création d'un système de cohérence ou d'isotopies, mettant en relation des éléments qui ne l'étaient pas dans le texte source, le scénario de Reza et Polanski tend à instituer une nouvelle forme de signification. Soit l'extrait :

a) *Le dieu du carnage*, 2007

d) *Carnage*, scénario : Y. Reza, R. Polanski, 2011

ALAIN. [...] On voudrait bien tous croire à une correction possible. Dont on serait **l'artisan** et qui serait affranchie de notre propre bénéfice. Est-ce que ça existe ? Certains hommes traînent, c'est leur manière, d'autres refusent de voir le temps passer, battent le fer, quelle différence ? Les hommes s'agitent jusqu'à ce qu'ils soient morts. L'éducation, les malheurs du monde... **Vous écrivez** un livre sur le Darfour, bon [...]

ALAN. [...] Sure, we'd all like to believe in some kind of possible correction, one we could **author** ourselves, completely free of selfish consideration. **Like you're writing** this book about Darfur, and that's great.

Dans ce passage, Alain s'interroge sur la possibilité de corriger la nature intrinsèquement mauvaise de l'homme. Évidemment il ne croit pas à cette possibilité et conjugue le verbe au conditionnel. Dans le texte français nous trouvons la formule « être l'artisan » de cette correction (et l'artisan au moins depuis Platon est le démiurge, le créateur). L'anglais de Polanski utilise en revanche l'expression « to author ». Le rapprochement d'un verbe dont la catégorie sémantique est très proche de celle de l'écriture (« to author ») et de « you're writing » est effectué par le biais de l'élimination d'une longue portion de texte à partir de l'original et à travers l'insertion de la préposition de comparaison « Like », qui rend évident le lien et crée, de cette manière, une liaison isotopique qui répond de manière cohérente à l'anaphorisation du sème « écrire » tout le long du texte.

Une seconde stratégie concerne le rôle du visuel. L'image de la réalisation cinématographique multiplie ainsi les références à l'objet-livre, qui règne en souverain dans le salon bourgeois des Houillés dans toutes ses variantes : sur les rayons de la librairie, sur le *coffee table* sous forme de livre d'art ou illustrés, même sur un piano étalant des partitions musicales. D'un point de vue statistique, cette omniprésence d'un médium (le livre) est témoigné par les 21 occurrences de « book-s » dans l'adaptation de Reza et Polanski contre le 9 occurrences de « livre-s » dans le texte original.

Une dernière stratégie est celle des insertions. Il y a encore trois présences d'écrire qui excèdent le texte source : les trois occurrences à la ligne 4, 5 et 6 du tableau (d) se trouvent dans une courte scène qui n'existe pas dans l'original. Il faut remarquer que l'adaptation au cinéma permet aisément de porter sur la scène des apartés qui auraient quelque difficulté de mise en scène au théâtre. La pièce qui dans la version originale est une conversation ininterrompue dans un lieu unique (le salon de chez les Houillés), est dans la réalisation de Polanski parsemée de moments où les personnages dialoguent dans d'autres espaces, telles que la cuisine ou la salle de bain, ce qui est possible uniquement grâce aux mouvements de la

caméra qui agit en vrai narrateur. Un de ces moments voit Véronique (dans le film *Penelope*) et Michel se parler dans la cuisine :

a) *Le dieu du carnage*, 2007

d) *Carnage*, scénario : Y. Reza, R. Polanski, 2011

-

MICHAEL. They're nice, right?

PENELOPE. Do you need to tell everyone I'm a writer?

Michael sets out a tray, including the cobbler.

MICHAEL. You are a writer. You wrote a book (p. 10)

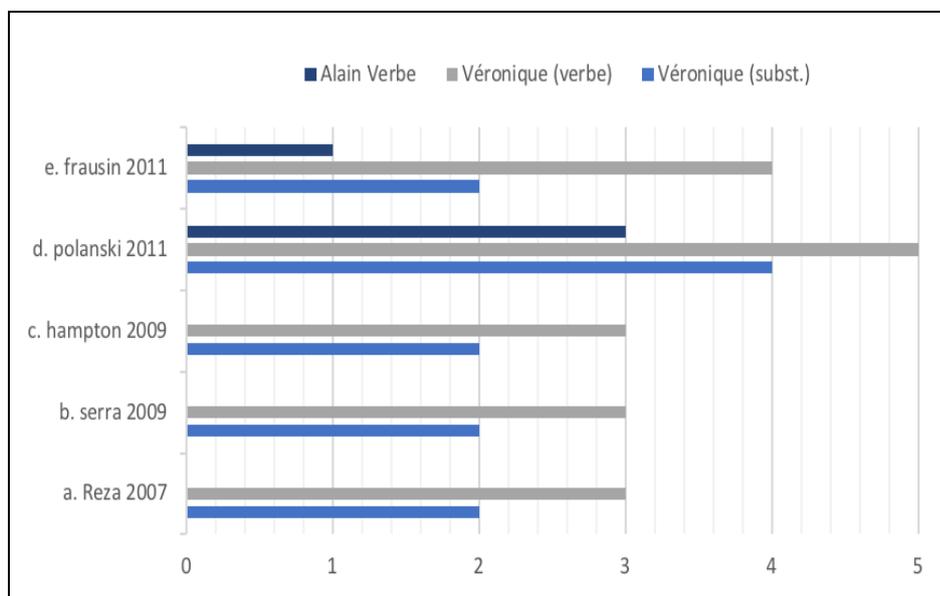
Penelope-Véronique reproche à Michael-Michel de l'avoir présentée en tant qu'écrivaine : ce qui est une évidence pour son mari qui, très pragmatiquement, appuie son propos sur l'équation « écrire un livre » et « être écrivain ». L'écriture apparaît cependant comme un élément refoulé que l'adaptation cinématographique essaye de faire ressurgir à la surface, non sans la gêne de Penelope. La seconde traduction italienne, celle de Frausin Guarino et Marchi, qui suit de trois ans la première et qui est publiée la même année que le film de Polanski, excède légèrement mais toujours de manière significative la présence originale des catégories sémantiques se référant à l'écriture :

e) *Il dio del massacro*, L. Frausin Guarino, E. Marchi (trads.)

1 richiamato. Bene, ecco che **scrive** "Les échos" di stamattina:
2 cosa "Secondo un
3 di articoli casalinghi. **scrittrice**, e lavora part-time in una
4 Véronique è libreria
5 libreria d'arte e di storia. **Scrittrice?** VÉRONIQUE: Ho partecipato a
6 ANNETTE: un'
7 . L'educazione, i mali del **scrive** un libro sul Darfur, ok, capisco che
 mondo... Lei **scrivo** sopra un libro. Ognuno si salva
 una quantità nella storia, e come
 ci **scrivo** questo libro per salvarmi. Lei non
 come può ? VÉRONIQUE: lo
 Non **scritto** dentro. ALAIN: Lasciamo perdere.
 ha letto, non sa cosa c'è Esitazio

Non seulement nous pouvons constater que le phénomène de « nostalgie intermédiaire » affecte les retraductions qui suivent l'adaptation cinématographique – d'autant plus qu'en l'espèce le film et la retraduction paraissant à distance de peu de mois l'un de l'autre. Mais les occurrences excédant le texte source de Reza modifient aussi le système de référence qui

faisait correspondre l'activité utopique de l'écriture (condamnée par la pièce) au personnage de Véronique Houillé. Une statistique nous montre l'attribution du sème *écrire* (à la fois en tant que substantif et en tant que verbe conjugué) aux personnages de Véronique ou d'Alain. Dans le tableau qui suit, il apparaît de manière évidente non seulement le nombre croissant des références au sème « écrire » dans le passage au cinéma, mais, également, plusieurs occurrences de cette catégorie sémantique se réfèrent au personnage d'Alain :



L'écriture en (d) aussi bien qu'en (e) est donc associée à Maître Alain Reille, avocat cynique et partisan confessé du dieu du carnage. En antéchrist de l'écriture, il la pratique pour cacher le mal et non pas, comme c'était dans les intentions de Véronique, pour le dénoncer et, dès lors, l'appriivoiser. Pendant toute la pièce, en effet, il dicte à son collaborateur au téléphone portable des communiqués de presse pour couvrir un scandale où l'entreprise pharmaceutique qu'il représente se trouve impliquée.

Conclusion

Étudier le rapport entre « narcissisme terminologique » et « nostalgie intermédiaire » nous permet d'éclaircir la relation (tout au moins, un type possible de relation) existant entre traduction, retraduction et adaptation cinématographique. Nous remarquons que l'adaptation cinématographique a non seulement des affinités avec la retraduction mais leur rapport s'inscrit surtout en une relation de causalité. *Le dieu du carnage* est un exemple du rôle joué par l'adaptation filmique comme moteur ou comme catalyseur de retraductions. On a dit que les retraductions ont toujours lieu *contre* les traductions précédentes et *pour* le texte source (Berman, 1999). On peut ajouter, à la suite de notre analyse, un corollaire à cette affirmation. Si elle entretient un rapport vertical de *phobie* vis-à-vis des traductions qui l'ont précédée surtout dans le cas d'une distance

temporelle très courte –, elle possède également un rapport horizontal de *philie* et de coopération avec les adaptations. Ce rapport se configure comme une interférence dans le texte d'éléments renvoyant au médium perdu, à travers un processus de « nostalgie ». Cela occasionne des changements au niveau du contenu : l'adaptation au cinéma entraîne une mise en relief de l'image du livre et de l'activité de l'écriture ; il en résulte une transformation radicale de l'idée de culture comme force sotériologique.

Ce résultat, qui semble apparemment nous éloigner des objectifs de cette étude, nous fait réfléchir sur l'importance que le changement de médium a sur l'idéologie proposée par le texte : le scénario de Polanski et Reza est à notre avis un cas intéressant de modification du message de la part du médium. La question n'est pas anodine : le passage intermédial met en effet en crise une certaine idée politique dans le texte source. On a remarqué que la réaction au narcissisme terminologique met en œuvre des mécanismes de « nostalgie intermédiaire ». Afin de récupérer un certain imaginaire linguistique fondé sur un rapport très étroit entre signe linguistique et référence, l'adaptation cinématographique de Reza et Polanski s'appuie beaucoup plus sur un imaginaire médiatique et média-médiatique où les références au médium perdu dans l'adaptation (en l'occurrence : le livre et l'écriture) se multiplient. Ce phénomène n'est pas sans conséquences idéologiques : si trois prénoms sur quatre restent inchangés, celui de Véronique se métamorphose, du texte au cinéma, en Pénélope. Cette caricature dramatique de l'écrivain-gauche-caviar est la vraie protagoniste, dont les idées bobos et politiquement correctes sont destinées à s'écraser contre l'abominable vérité des partisans du « dieu du carnage ». Les signifiés symboliques et historiques de ces deux noms, Véronique et Pénélope, nous permettent d'évoquer autant de modèles d'héroïnes « textuelles ». Dans la tradition catholique et latine, le premier cas, et dans celle grecque, dans le second, les deux personnages ont en effet à voir avec un tissu (le français *texte* dérive du latin *textus*, soit tissu).

« Véronique » vient du grec ancien Φερεικη (littéralement : « porteuse de victoire »). Dans le monde néotestamentaire, Véronique est aussi la femme pieuse qui pendant le chemin de Croix essuya de son voile le visage du Christ, dont l'image resta imprimée sur l'étoffe : d'où la paratymologie du latin *Veronica* comme composé par « vraie » (« vera ») et « image » (« icona »). En ce sens, Véronique Houillé s'avère une héroïne terminologique, si nous interprétons le signe du Christ sur le *textus*-texte de Veronica comme l'institution d'une correspondance indexicale parfaite, univoque et monoréférentielle, entre le signe et la chose désignée. Pénélope est par contre une héroïne de la fidélité en tant que non-action ou abstinence. Dans le mythe homérique, on le sait, une telle non-action se réalise à travers le tissage et la destruction rituelle d'un tissu. Si le voile de Véronique est l'apothéose du signe comme trace de la réalité, la toile de Pénélope est la célébration du *textus*-texte non plus comme objet signifiant mais comme pure ritualité ou pur événement, où le signifié disparaît complètement pour

céder toute sa place à la circularité du cycle de la production et la destruction du signifiant.

Une véritable révolution sémiotique se produit ainsi entre texte et cinéma. La pénélolisation de Véronique est le résultat d'un filtrage intermédial de contenus contribuant à endurcir la moralité d'une pièce où l'accent est définitivement déplacé du message à l'événement du langage. Contre un monde d'intellectuels qui se réclament hypocritement « aux pouvoirs pacificateurs de la culture » (Reza, [2007]2016, p. 43), Reza et Polanski opposent drastiquement une vision de langue comme vide compulsion de répétition ainsi qu'une image d'intellectuel soucieux de refouler son rôle. Selon Anna Soncini Fratta, « A force de se proclamer pacifistes les sociétés contemporaines ont instauré l'obligation conventionnelle d'aimer ses proches et, ce faisant, le refoulement de la pensée haineuse » (Soncini Fratta, 2015, p. 10-11). C'est ce refoulement que, en conclusion, l'adaptation filmique de Reza e Polanski dénonce avec force, en nous invitant, chacun, à regarder droit dans les yeux (et dans la langue) son propre dieu du carnage.

Références bibliographiques

- BERMAN Antoine, 1999 [1984], *La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil.
- BUÑUEL Luis, ALCORIZA Luis. (Scénario) & BUÑUEL Luis (Directeur), 1962, *El ángel exterminador* [Film]. Mexique.
- DUHAN Alice, 2018, Danse noire de Nancy Huston et le narcissisme du texte translingue. *Interfrancophonies*(9), pp. 13-25.
- DURAND Gilbert, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod.
- ESPOSITO Roberto, 2018, *Politica e negazione*, Torino, Einaudi.
- GARDES Tamine, J. (éd.), 2015, *Cours de grammaire française*, Paris, Armand Colin.
- GAUVIN Lise, 2004, *La fabrique de la langue*, Paris, Seuil.
- GENETTE Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.
- GIGLIOLI Daniele, 2011, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.

- Revue sénégalaise de langues et de littérature nouvelle série, n° 14/2, 2020, pp. 51-68.
- GOUADEC Daniel, 1990, *Terminologie. Constitution des données*, Paris, AFNOR.
- HUTCHEON Linda, 1980, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- MONTI Enrico, 2011, « La retraduction : un état des lieux » in E. Monti, & P. Schnyder, *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons.
- REGATTIN Fabio, 2017, « Théâtre et traduction, Québec-Italie : retraductions, adaptations, réécritures », in *Interfrancophonies*(8), pp. 39-53.
- REMYSEN Wim, 2011, « L'application du modèle de l'Imaginaire linguistique à des corpus écrits : le cas des chroniques de langage dans la presse québécoise », in *Langage et société*, 1(135), pp. 47-65.
- REZA Yasmina, [2007] 2016, *Le dieu du carnage*, Paris, Gallimard.
- 2007, *Le dieu du carnage*, Paris, Albin Michel
- 2008, *Il dio della carneficina*, Alessandra Serra (trad.), Roma, Arcadia & Ricono.
- 2008, *God of Carnage*, Christopher Hampton (trad.), London, Faber and Faber Inc.
- 2011, *Carnage*, scénario : Yasmina Reza, Roman Polanski (adaptation); Alexandre Desplat, comp. ; Jodie Foster, Kate Winslet, Christoph Waltz... et al.
- 2011, *Il dio del massacro*, Laura Frausin Guarino, Ena Marchi (trads.), Milano, Adelphi.
- 2011, *Le dieu du carnage*, Sylvie Coly (éd.), Paris, Magnard.
- 2016, *Le dieu du carnage*, Paris, Gallimard.
- RONDEAU, Guy, 1984, *Introduction à la terminologie*, Québec, Gaetan Morin.

- Revue sénégalaise de langues et de littérature nouvelle série, n° 14/2, 2020, pp. 51-68.
- SCHMITT Carl, 2009, *La notion de politique ; Théorie du partisan*, M.-L. Steinhäuser, & J. Freund, édés., Paris, Flammarion.
- SONCINI FRATTA Anna Paola, 2015, *Neutralité, guerre, littérature en Belgique entre 1914 et 1918*, Bologna, I Libri di Emil.
- TRAINA Alfonso, BERNARDI PERINI Giorgio, 2007, *Propedeutica al latino universitario*, Bologna, Pàtron.
- VIRNO Paolo, 2003, *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*, Torino, Bollati Boringhieri.
- VIRNO Paolo, 2013, *Saggio sulla negazione. Per una antropologia linguistica*, Torino, Bollati Boringhieri.