

PRZEMYSŁAW SZCZUR

Université pédagogique de Cracovie

La Comtesse polonaise de Michel Dieudonné : essai de lecture hypertextuelle et transfictionnelle du personnage de Pauliska¹

Michel Dieudonné est un historien et dramaturge belge francophone contemporain², auteur, entre autres, d'une pièce de théâtre intitulée *La Comtesse polonaise*, publiée en 1992 et ayant connu plusieurs rééditions (1993, 1994, 1996), et même une nouvelle version (2003, 2005). Dans la « Préface » qui précède le texte, l'auteur avoue que l'intrigue de la pièce a été influencée par un modèle hypotextuel précis : *Pauliska ou la Perversité moderne. Mémoires récents d'une Polonaise* de Jacques-Antoine Révéroni Saint-Cyr (1798) qu'il qualifie de « roman gothique post-révolutionnaire »³. Un hypotexte romanesque ayant abouti à un hypertexte dramatique, *La Comtesse polonaise* s'affiche donc d'emblée comme un exemple de « dramatisation d'un texte narratif »⁴. Puisque les titres des deux œuvres mettent en avant leurs héroïnes, je souhaiterais ici examiner les relations entre la protagoniste éponyme du roman de Révéroni et sa réincarnation dramatique

¹ Le présent article est le fruit d'un projet cofinancé par l'Agence nationale polonaise pour les échanges universitaires (the project is co-financed by the Polish National Agency for Academic Exchange).

² H. Bokhorst, « Michel Dieudonné... Bruxellois non peut-être "Comme un chirurgien qui dissèque un ortel" », [dans :] *Le Soir*, le 21 décembre 1998, https://www.lesoir.be/art/michel-dieudonne-bruxellois-non-peut-etre-comme-un-chir_t-19981221-Z0G5L2.html.

³ M. Dieudonné, *La Comtesse polonaise*, Bruxelles, Cléomadès, 1996, p. 9.

⁴ G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992, p. 396.

chez Dieudonné. Dans mon analyse, je ferai appel à une double perspective, inspirée des notions d'hypertextualité de Gérard Genette et de transfictionnalité de Richard Saint-Gelais. J'analyserai donc la Pauliska de Dieudonné par le biais de ses rapports avec son modèle hypotextuel romanesque. Dans la mesure où il s'agira d'étudier des personnages, certaines notions forgées par Philippe Hamon ou Vincent Jouve s'avéreront également utiles.

Il faut commencer par poser la question de l'identité des héroïnes éponymes des deux œuvres. Il existe bien une identité onomastique entre elles, pourtant, elle n'est pas complète. Les deux se nomment Pauliska, mais chez Dieudonné, la protagoniste porte également le prénom d'Éva. Comme dans toute relation hypertextuelle et transfictionnelle, nous avons ici affaire à une combinaison entre identité et altérité. Selon Richard Saint-Gelais, dans le cas des personnages transfictionnels, « L'identité [...] est contaminée par une part d'altérité [...] qui ne suffit normalement pas pour que l'on parle d'un personnage distinct [...] mais travaille l'identité de l'intérieur »⁵. Il y a donc à la fois une ressemblance et une dissemblance entre la Pauliska de Révéroni et sa « réplique transfictionnelle »⁶ chez Dieudonné. Si réplique il y a, celle-ci n'est pas parfaite et ne peut l'être, sinon la réécriture du personnage perdrait tout intérêt. Dans la « Préface », Michel Dieudonné parle bien d'« influence »⁷ de *Pauliska* sur son œuvre et non d'imitation. Tenant compte de cette dialectique de l'identité et de l'altérité, l'analyse qui suit oscillera entre les modifications que le personnage originel

5 R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, p. 59.

6 *Ibidem*, p. 60.

7 M. Dieudonné, *La Comtesse polonaise*, *op. cit.*, p. 9.

subit dans l'hypertexte et les similarités qui demeurent.

La première modification hypertextuelle importante se situe au niveau du paratexte, mais elle s'inscrit dans une stratégie textuelle plus large. Les deux intitulés mettent en avant l'héroïne, mais à chaque fois de manière différente. Le nom de Pauliska, qui sert de titre au roman de Révéroni, malgré sa consonnance avec l'appellation de son pays d'origine (« *Polska* », en polonais), ne fait pas directement référence à l'appartenance nationale de l'héroïne. Celle-ci apparaît seulement dans le sous-titre : *Mémoires récents d'une Polonaise*. En revanche, Dieudonné met en avant, dès le titre, à la fois la classe sociale et la nationalité de sa protagoniste. À cette mise en valeur de la polonité dans l'intitulé du drame s'ajoute un traitement beaucoup plus informé des réalités polonaises. Chez Révéroni, la polonité de l'univers diégétique a un caractère plutôt métonymique que strictement référentiel. Concernant les personnages, la métonymie en question possède un aspect onomastique, par exemple les prénoms ou noms des protagonistes polonais se terminent souvent en « ska » (Pauliska) ou « ski » (Edvinski, Danauski), et présentent ainsi une certaine ressemblance avec l'anthroponymie polonaise, sans pouvoir être qualifiés de vraisemblables (par exemple, « Pauliska » et « Edvinski » sont parfaitement invraisemblables en tant que prénoms⁸). Dieudonné, historien de formation, est beaucoup plus

8 M. Tomaszewski prétend que « Pauliska » est un patronyme, mais la façon dont cette étiquette est utilisée dans le roman (par exemple, son amoureux s'adresse à l'héroïne en disant : « ma chère Pauliska ») me semble contredire cette interprétation. Cf. M. Tomaszewski, « Entre histoire et littérature : interactions et figures de l'imaginaire. Quelques visions de la Pologne chez les romanciers français du XVIII^e siècle », [dans :] A. Marès (dir.), *La France et l'Europe centrale. Médiateurs et médiations*, Paris, Institut d'études slaves, 2015, p. 259.

respectueux des réalités polonaises (et historiques en général), y compris dans ses pratiques onomastiques. À titre d'exemple, l'amoureux d'Éva Pauliska, Jan Potocki, est l'homonyme de l'auteur du *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Parmi les personnages apparaît aussi le général Tadeusz Kościuszko (orthographié sans signes diacritiques), figure historique. Celui-ci fait également partie du personnel romanesque chez Révéroni, mais son nom y est orthographié « Kockziusko »⁹, et cette orthographe modifiée (la modification fût-elle involontaire) souligne qu'il s'agit bien d'une transposition fictive du Kościuszko historique, assez peu soucieuse des réalités – y compris orthographiques – polonaises.

Une autre modification de poids, que j'ai déjà signalée en introduction, tient à la transmodalisation intermodale effectuée par Dieudonné, c'est-à-dire une « modification apportée au mode de représentation caractéristique de l'hypotexte » ou, plus précisément, « passage d'un mode à l'autre »¹⁰. Le passage du narratif au dramatique entraîne un changement de statut de Pauliska : d'héroïne-narratrice chez Révéroni, elle devient simple personnage. Il est vrai que, dans le roman, elle n'est pas la seule narratrice puisque d'autres protagonistes (Ernest Pradislas, Edvinski) prennent la parole dans les récits enchâssés. Mais elle y occupe quand même une position privilégiée en tant que narratrice première. Dans le drame, elle garde son rôle central dans l'intrigue, pourtant, elle n'a plus cette position surplombante que lui conférait la maîtrise de la narration. Sur le plan énonciatif, son « importance hiérarchique »¹¹

9 [J.-A. Révéroni Saint-Cyr], *Pauliska ou la Perversité moderne*, Paris, Lemierre, An VI [1798], t. 1, p. 119.

10 G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, op. cit., p. 395-396.

11 V. Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 92.

diminue. Nous perdons également cet accès direct à sa vie intérieure que nous offrait la narration autodiégétique du roman ; dans le drame, cette vie psychique ne peut plus être reconstituée qu'à travers ses répliques ou déduite de ses comportements. Il en résulte un certain aplatissement du personnage dans la mesure où la part de caractérisation interne se trouve réduite. Par conséquent, « la qualification différentielle »¹² du personnage y est moins développée, en comparaison de son modèle hypotextuel. L'accumulation de ces procédés de dévalorisation textuelle de l'héroïne fait que l'on peut voir la transformation qu'elle subit comme une sorte de déclassement.

Cette déchéance énonciative et qualificative de Pauliska, due à la transmodalisation, n'est pourtant pas absolue. Il y a des procédés qui la relativisent. À titre d'exemple, certains épisodes sont repris dans l'hypertexte au bénéfice de la seule héroïne. Dans *La Comtesse polonaise*, c'est Pauliska qui est la victime de la secte des Androphobes, équivalent de celle des Misantrophiles chez Révéroni, dont les membres s'y acharnaient sur Ernest Pradislas. La « distribution différentielle », ce « mode d'accentuation purement quantitatif »¹³, joue en l'occurrence en faveur de l'héroïne, augmentant sa fréquence d'apparition dans l'intrigue. Cette distribution modifiée compense partiellement la chute dans la hiérarchie énonciative des personnages et la qualification réduite, évoquées précédemment. Le même effet est obtenu par la disparition de certains personnages, surtout d'Edvinski, fils de Pauliska, qui jouait un rôle important à la fois dans l'intrigue et la narration romanesques, en apparaissant dans de nombreux épisodes

12 P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », [dans :] *Littérature*, 1972, n° 6, p. 90.

13 *Ibidem*, p. 91.

et en assumant la fonction de narrateur second. Ce qui s'avère donc important, c'est la place relative qu'occupe l'héroïne dans le système des personnages. Dans la mesure où celui-ci est moins développé dans le drame, le statut de Pauliska s'y trouve automatiquement rehaussé car elle est placée dans une situation de moindre concurrence avec les autres figures. Il est vrai que Dieudonné introduit aussi des personnages qui n'existaient pas chez Révéroni, mais leur rôle dans l'intrigue est somme toute réduit. Et même lorsque ce sont des protagonistes un peu plus présents, comme Casanova et Giuseppe Balsamo, ils servent surtout de faire-valoir à l'héroïne. Ainsi, sur le plan symbolique, ces derniers sont censés incarner le XVIII^e siècle finissant alors que Pauliska personnifie l'avenir. Par contraste avec eux, elle se trouve donc symboliquement valorisée.

S'agissant justement du symbolisme des deux incarnations de Pauliska, il est globalement similaire. Dès qu'elles quittent leur patrie, les protagonistes se trouvent en proie à toutes sortes de malheurs et sont à plusieurs reprises séquestrées par des scélérats. Dans la mesure où l'action du roman et du drame se passe à l'époque où la Pologne perd son indépendance, l'histoire de ces héroïnes que des étrangers soumettent à leur volonté peut symboliquement renvoyer à celle de leur patrie dont ses voisins se partagent le territoire, en 1772, 1793 et 1795. Comme leur pays d'origine, elles se trouvent privées de liberté. Cette dimension symbolique du personnage de Pauliska est particulièrement accentuée chez Dieudonné. La première scène du drame se passe sous les remparts de Cracovie où le général Kościuszko harangue ses troupes qui se battent contre les Russes. C'est justement Kościuszko qui charge l'un de ses officiers, Jan Potocki, qu'il envoie chercher de l'aide en France, de mener Éva Pauliska, fille

de l'un de ses ministres, vers un refuge. Chez Révéroni, l'héroïne fuit la vengeance des Russes qu'elle a osé affronter. Les deux protagonistes sont de ferventes patriotes. Leur dimension symbolique est liée à leur participation à l'Histoire. Toutefois, celle-ci constitue plutôt le point de départ de leurs histoires respectives qu'une détermination fondamentale de l'action. Les événements historiques sont assez brièvement évoqués et influencent les destins des héroïnes sans pour autant servir de matrice aux intrigues. Cependant, dans *La Comtesse polonaise*, cette influence est un peu plus grande, l'héroïne étant mêlée à plusieurs épisodes historiques (par exemple, elle participe aux activités d'un groupement contre-révolutionnaire à Paris et rencontre même Robespierre).

Au-delà de la dimension symbolique des protagonistes, les similitudes entre les deux Pauliska se situent avant tout au niveau de la « prédésignation conventionnelle »¹⁴ des personnages. Dans *La Comtesse polonaise*, ce sont surtout plusieurs éléments du schéma générique du roman noir, dont *Pauliska* est l'un des meilleurs exemples français, qui sont sauvegardés. Michel Raimond a ainsi succinctement défini ce modèle : « le roman noir est le roman de la persécution. Le ressort de l'intérêt tient aux rapports du scélérat et de sa victime. Le héros, l'héroïne, le scélérat et le protecteur en constituent les personnages essentiels »¹⁵. Comme on le voit, un personnel romanesque codifié (et manichéen) tient une place centrale parmi les conventions du roman noir. Il existe aussi un genre dramatique qui partage nombre de ses éléments constitutifs avec ce

14 *Ibidem*, p. 93.

15 M. Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 9.

dernier, c'est le mélodrame¹⁶. Michel Dieudonné est visiblement parfaitement conscient de cette parenté car, dans une nouvelle version de son texte, il l'a signalée, en changeant le sous-titre en « mélodrame historique ». Aussi bien l'intrigue de *Pauliska* que celle de *La Comtesse polonaise* obéissent au schéma de la persécution et font appel à des « épisodes frénétiques »¹⁷ typiques du genre gothique, comme les « enlèvements, séquestrations, viols, tortures morales et physiques, crimes, phénomènes surnaturels, tempêtes... »¹⁸. Après avoir quitté leur patrie au moment de l'invasion russe, les deux Pauliska sont séparées de leurs amoureux et vivent en exil toutes sortes de mésaventures. Les deux incarnations du personnage sont donc constamment placées en situation de victimes, seuls leurs persécuteurs et protecteurs changent quelque peu, tout en assumant les mêmes fonctions diégétiques. Les personnels romanesque et dramatique sont soumis au même schéma manichéen. Le baron d'Olnitz, qui séquestre Pauliska chez Révéroni, devient von Alma chez Dieudonné. Ernest Pradislas, l'amoureux de l'héroïne, se transforme en Jan Potocki. La secte¹⁹ des Misanthropiles devient celle des Androphobes. Giuseppe Balsamo est une nouvelle incarnation de Salviati, le savant diabolique. Les étiquettes et certains traits des personnages changent, en revanche, leurs rôles actantiels restent globalement les mêmes. Dans la

16 Cf. A. Gliouer, *La Littérature frénétique*, Paris, PUF, 2009, p. 53-57.

17 C. Becker, J.-L. Cabanès, *Le Roman au XIX^e siècle. L'Explosion du genre*, Paris, Bréal, 2001, p. 15.

18 *Ibidem*.

19 C'est également l'un des motifs thématiques traditionnels du roman noir. Cf. R. Virolle, « Vie et survie du roman noir », [dans :] P. Abraham, R. Desné (dir.), *Manuel d'histoire littéraire de la France*, Paris, 1972, Éditions sociales, t. 4, vol. 1, p. 143.

mesure où, conformément à la remarque de Genette, la dramatisation entraîne « la nécessité de resserrer la durée de l'action »²⁰, tout en obéissant au même schéma, l'intrigue de *La Comtesse polonaise* est moins complexe que celle de *Pauliska*, et comporte moins d'épisodes. Le destin de Pauliska y est différent dans le détail, mais son cours général reste similaire, étant fait d'une alternance d'emprisonnements et de libérations quasi miraculeuses, de dangers courus et de leur dissipation *in extremis*.

D'autres composantes génériques typiques du roman noir se retrouvent également dans les deux œuvres, influençant la construction des personnages. Elles sont notamment de nature spatio-temporelle. Dans les deux cas, l'action commence au moment de l'invasion russe de la Pologne après le deuxième partage et de l'insurrection de Kościuszko (1794). Dans *La Comtesse polonaise* est aussi évoqué Thermidor, cet événement clé de la Révolution française qui a eu lieu parallèlement à la révolte polonaise. Le cadre temporel reste donc à peu près le même, à cette nuance près que, dans *Pauliska*, il est plus difficile à circonscrire, les références à l'Histoire y étant moins explicites. Les espaces dans lesquels se retrouve Pauliska dans les deux œuvres se ressemblent aussi. Le roman noir « se déroule toujours dans les mêmes lieux : ruines de vieux châteaux, souterrains, cachots, oubliettes, cimetières... »²¹. En plus des châteaux, ce sont des espaces souterrains et carcéraux qui reviennent avec une fréquence particulière aussi bien chez Révéroni que chez Dieudonné. Dans *Pauliska*, des Polonais fuyant les Russes se cachent dans une grotte et l'héroïne est aussi emprisonnée dans un souterrain à Buda et dans les

20 G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, op. cit., p. 397.

21 C. Becker, J.-L. Cabanès, *Le Roman au XIX^e siècle. L'Explosion du genre*, op. cit., p. 15.

geôles du château Saint-Ange à Rome. Dans *La Comtesse polonaise*, les Androphobes ont leur siège dans une caverne dans le Jura et des émigrés polonais ayant rejoint la France se cachent avec des contre-révolutionnaires dans les catacombes de Paris. Si, chez Révéroni, les souterrains recèlent une ambivalence, oscillant entre refuge et prison, et renouant avec la dualité traditionnelle de ce genre de lieu²², chez Dieudonné, ils semblent surtout connoter la marginalité sociale et politique, en accord avec l'ancrage plus réaliste de la pièce. Du point de vue de la réécriture du personnage, il faut s'interroger sur le rapport que Pauliska entretient avec ces espaces. Dans les deux textes, ces derniers sont inséparables des expériences d'errance que vit l'héroïne émigrée et des dangers qu'elle court. Les descentes qu'elle y effectue peuvent être interprétées symboliquement, comme épreuves à la fois douloureuses et formatrices.

Un autre exemple de composantes génériques communes à l'hypo- et l'hypertexte est une rhétorique similaire qui apparaît dans la bouche de la Pauliska-narratrice et dans celle de la Pauliska-héroïne dramatique. Leurs identités linguistiques se recouvrent largement, les deux faisant appel à une phraséologie fortement sentimentale et exaltée, comme il sied à toute bonne héroïne de roman noir ou de mélodrame, parangon de vertu persécutée. Pauliska, aussi bien en tant que narratrice qu'en tant qu'héroïne, prend souvent pour sujet les émotions fortes qu'elle éprouve, conformément à la rhétorique gothique ou mélodramatique qui fait volontiers état d'affects extrêmes. Cette rhétorique exclamative régit de nombreux fragments du roman de Révéroni, comme nombre de dialogues de la pièce de Dieudonné.

22 Cf. D. Zając, « Gothic Underground : Reading Caves, Pits and Dungeons. The Example of Charles Brockden Brown's *Wieland* », [dans:] *Źródła humanistyki europejskiej*, 2011, vol. 3, p. 224-225.

La « prédésignation conventionnelle » du personnage n'est pourtant pas constante dans *La Comtesse polonaise*. Si le schéma général de l'intrigue reste préservé dans le drame, Michel Dieudonné apporte quand même à ce canevas quelques modifications. C'est surtout le dénouement des deux intrigues qui n'est pas le même. Le drame de Dieudonné ne constitue pas une adaptation du roman de Révéroni mais une « version concurrente » ou « contrefictionnelle », c'est-à-dire une « révision de l'histoire originale »²³. Malgré les similitudes constatées, on a également affaire, dans *La Comtesse polonaise*, à une « transformation pragmatique », c'est-à-dire une certaine « modification du cours même de l'action »²⁴. Les dernières scènes (comme une grande partie de celles qui précèdent) correspondent à des épisodes absents du roman. Elles sont particulièrement significatives car elles entraînent un changement de modèle générique. Avec celui-ci, c'est la « prédésignation conventionnelle » du personnage qui se modifie aussi. Le sous-titre – « drame utopiste » – introduisait déjà cet horizon d'attente générique qui se réalise avant tout dans le dénouement. Il est vrai que les dernières phrases de *Pauliska*, où l'héroïne mentionne son mariage avec Ernest et sa vie en « épouse chérie »²⁵ et « mère fortunée »²⁶, à Lausanne, « au sein de l'aisance et de la paix »²⁷, recèlent aussi des accents utopiques, mais, dans *La Comtesse polonaise*, il s'agit d'une utopie politique à part entière. Éva et son

23 R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 166-168.

24 G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, op. cit., p. 442.

25 [J.-A. Révéroni Saint-Cyr], *Pauliska ou la Perversité moderne*, Paris, Lemierre, An VI [1798], t. 2, p. 221

26 *Ibidem*.

27 *Ibidem*.

ami, Jan Potocki, se transforment donc en utopistes. Ils posent les termes de leur utopie notamment dans un dialogue avec Lorenza, un double d'Éva, persécutée comme elle :

Potocki.

La Pologne luttera jusqu'à la mort.

Éva.

La Pologne luttera jusqu'à la vie.

Potocki.

Aujourd'hui l'espérance !

Éva.

Demain la liberté !

[...]

Le monde doit mourir. Le monde doit renaître. La Pologne doit renaître. Tu dois renaître. Libres !

Lorenza.

Libre ? Que mon persécuter ne vous entende pas !

[...]

Potocki.

Chaque nation doit s'affranchir de son bourreau. Chaque être doit se libérer de son tyran.

Éva.

La liberté n'existe qu'universelle.²⁸

Dans cette utopie se trouvent liées la libération individuelle, celle des femmes persécutées, Lorenza et Éva, et la libération nationale, celle de la Pologne.

Dans le dernier acte du drame, portant un titre utopiste par excellence, à savoir « Nouveaux mondes », les contours du projet utopique d'Éva et de Jan se trouvent encore davantage précisés. Mais on y voit d'abord Giuseppe Balsamo discuter avec Casanova du siècle qui s'achève et de la persécution par ce premier de Lorenza. Ensuite, Éva et Jan descendent du ciel dans un aérostat pour arracher la malheureuse des griffes de son persécuter, mais la nature elle-même s'en charge car la

28 M. Dieudonné, *La Comtesse polonaise*, op. cit., p. 60-62.

foudre le terrasse, après quoi Lorenza sombre dans la folie. Dans l'avant-dernière scène, Éva et Jan rejouent encore leur rôle d'utopistes. Potocki y dit notamment : « Le Polonais ou l'Indien d'Amérique nous invitent, nous réclament. Délivré des faux dieux, des faux maîtres, le monde attend sa république universelle », ce à quoi Éva ajoute entre autres : « Il n'est d'années, il n'est de jours qui nous rapprochent du paradis resuscité ! »²⁹. Dans la dernière scène, ils s'envolent vers le ciel dans leur aérostat.

Aussi bien les propos tournés vers le futur, dans lesquels ils prophétisent une libération universelle, que l'ascension finale, participent de l'horizon utopique sur lequel se referme le drame. Les protagonistes s'y dirigent peut-être vers ces Polonais, peuple opprimé qu'ils ont laissé luttant pour sa libération. Éva Pauliska gagne ainsi une dimension symbolique supplémentaire, devenant l'incarnation d'un espoir utopique. Les multiples libérations de l'héroïne débouchent sur l'espérance que la Pologne pourra, elle aussi, recouvrer son indépendance. Liberté personnelle et liberté politique vont de pair, l'une annonçant l'autre. La Pauliska de Dieudonné, transformée en une utopiste ayant l'ambition de changer le monde, cesse d'être une marionnette ballottée par les vents de l'Histoire et de la « perversité moderne ». L'emploi de personnages polonais comme figures clés d'une utopie libertaire était d'ailleurs déjà suggéré par l'hypotexte où la liberté se voyait justement qualifiée de « polonaise »³⁰, Michel Dieudonné développe donc certaines virtualités sémantiques contenues dans *Pauliska*. Cependant, il semble que ce ne soit pas seulement l'influence de l'hypotexte qui

²⁹ *Ibidem*, p. 74-75.

³⁰ [J.-A. Révéroni Saint-Cyr], *Pauliska ou la Perversité moderne*, *op. cit.*, t. 1, p. 58.

puisse expliquer le choix de protagonistes polonais pour énoncer et incarner un idéal libertaire au milieu des années 1990. En effet, on peut également invoquer à ce propos l'impact du paradigme romantique du héros polonais combattant pour la liberté. Le mouvement de Solidarité et son rôle clé dans la chute du bloc communiste ont remis ce dernier au goût du jour dans les années 1980 et le cinéma a contribué à le diffuser³¹. Le couple formé par Jan Potocki et Éva Pauliska apparaît telle une nouvelle incarnation de ce paradigme libertaire romantique.

Pour finir, il me semble nécessaire de poser la question de l'intention ayant présidé à la reprise du personnage de Pauliska. Dans une critique de la mise en scène de *La Comtesse polonaise*, en 1996, au Théâtre du parc, à Bruxelles, une critique se demandait déjà, sans parvenir à trancher : « Drame sérieux ou caricature ? Fresque historique ou pastiche ? »³². En effet, on peut réfléchir à la question de savoir pourquoi un auteur belge de la fin du XX^e siècle recourt à un modèle de la fin du XVIII^e afin de construire le personnage de sa comtesse polonaise. S'agit-il d'une hypertextualité sérieuse ou ludique ? La Pauliska de Dieudonné est-elle une caricature de son modèle hypertextuel ? C'est notamment la « Préface » de sa pièce qui, grâce à son caractère métatextuel, permet d'éclairer les intentions de l'auteur ; celui-ci y dit son admiration pour la littérature populaire et postule que l'on « accorde enfin à cette mémoire des siècles et des songes sa juste place

31 Cf. K. Van Heuckelom, *Polish Migrants in European Film. 1918-2017*, [s. l.], Palgrave Macmillan, 2019, p. 256.

32 P. Haubruge, « La comtesse polonaise de Michel Dieudonné, au Parc, drame utopiste parodico-historique », [dans :] *Le Soir*, 6 juin 1996, https://www.lesoir.be/art/-la-comtesse-polonaise-de-michel-dieudonne-au-parc-dram_t-19960606-Z0C63A.html.

au panthéon de la littérature »³³ ; il déclare aussi avoir tenté « un théâtre total, alliance de la littérature et du spectacle » et dédie enfin son œuvre « à tous les gens épris de liberté, de progrès et d'humanité »³⁴. Il s'agit donc vraisemblablement d'un projet esthétique tout à fait sérieux et non de quelque exercice de réécriture ludique.

Même si la Pauliska de Dieudonné n'est pas une caricature, il semble que l'on puisse l'inscrire dans le champ des pratiques littéraires postmodernes. Bien qu'en tant qu'héroïne dramatique, elle utilise souvent une rhétorique tirée du roman éponyme, elle est en même temps consciente de son caractère conventionnel, comme on le voit dans cette réplique adressée à Jan : « J'ai envie de vous dire des mots bêtes... des compliments comme on en lit dans les romans... »³⁵. Ce commentaire métatextuel fait de l'héroïne une locutrice qui est au fait des artifices de sa propre rhétorique, redevable aux conventions romanesques. C'est cette conscience métatextuelle dont Dieudonné dote son héroïne qui situe *La Comtesse polonaise* dans l'orbite de la postmodernité littéraire en introduisant dans le texte une dimension métalinguistique propre à cette dernière³⁶. Mais cette littérarité assumée marque aussi une parenté avec *Pauliska*, œuvre qui, à la fois, réalise les codes du roman noir et les met à distance par des procédés parodiques³⁷, également constitutifs d'une forme de métatextualité. Même si c'est pour formuler

33 M. Dieudonné, *La Comtesse polonaise*, op. cit., p. 9.

34 *Ibidem*.

35 *Ibidem*, p. 18.

36 Cf. D. W. Fokkema, *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1984, p. 46-48.

37 Cf. A. Glinoyer, *La Littérature frénétique*, op. cit., p. 48.

un projet utopique qui semble sérieux, un personnage de roman noir réapparaît donc rendu conscient de sa propre conventionnalité. Se confirme ainsi l'aspect critique des relations hypertextuelles et transfictionnelles, souvent souligné par les spécialistes. En effet, indépendamment de l'absence d'intentions parodiques, en raison même des transformations que lui fait subir son auteur, la Pauliska belge de la fin du XX^e siècle apparaît comme une version critique de son modèle hypotextuel français.

Date de réception de l'article : 31.01.2022
Date d'acceptation de l'article : 03.04.2022

bibliographie

Becker C., Cabanès J.-L., *Le Roman au XIX^e siècle. L'Explosion du genre*, Paris, Bréal, 2001.

Bokhorst H., « Michel Dieudonné... Bruxellois non peut-être "Comme un chirurgien qui dissèque un orteil" », [dans :] *Le Soir*, 21 décembre 1998, https://www.lesoir.be/art/michel-dieudonne-bruxellois-non-peut-etre-comme-un-chir_t-19981221-Z0G5L2.html.

Delon M., « Révéroni Saint-Cyr Jacques Antoine », [dans :] J.-P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française. P-Z*, Paris, Bordas, 1984.

Dieudonné M., *La Comtesse polonaise*, Bruxelles, Cléomadès, 1996.

Fokkema D. W., *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1984.

Genette G., *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.

Glinoyer A., *La Littérature frénétique*, Paris, PUF, 2009.

Hamon P., « Pour un statut sémiologique du personnage », [dans :] *Littérature*, 1972, n° 6.

Haubruge P., « *La comtesse polonaise* de Michel Dieudonné, au Parc, drame utopiste parodico-historique », [dans :] *Le Soir*, 6 juin 1996, https://www.lesoir.be/art/-la-comtesse-polonaise-de-michel-dieudonne-au-parc-dram_t-19960606-Z0C63A.html.

Jouve V., *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007.

Raimond M., *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1978. [Révéroni Saint-Cyr J.-A.], *Pauliska ou la Perversité moderne*, Paris, Lemierre, An VI [1798], t. 1-2.

Saint-Gelais R., *Fictions transfuges. La Transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.

Tomaszewski M., « Entre histoire et littérature : interactions et figures de l'imaginaire. Quelques visions de la Pologne chez les romanciers français du XVIII^e siècle », [dans :] A. Marès (dir.), *La France et l'Europe centrale. Médiateurs et médiations*, Paris, Institut d'études slaves, 2015.

Van Heuckelom K., *Polish Migrants in European Film. 1918-2017, [s. l.]*, Palgrave Macmillan, 2019.

Virolle R., « Vie et survie du roman noir », [dans :] P. Abraham, R. Desné (dir.), *Manuel d'histoire littéraire de la France*, Paris, Éditions sociales, 1972, t. 4, vol. 1.

Zajęc D., « Gothic Underground : Reading Caves, Pits and Dungeons. The Example of Charles Brockden Brown's *Wieland* », [dans:] *Źródła humanistyki europejskiej*, 2011, vol. 3.

abstract

Michel Dieudonné's *La Comtesse polonaise*: attempting a hypertextual and transfictional reading of the character of Pauliska

Basing mainly on concepts introduced by Gérard Genette and Richard Saint-Gelais, the article offers a hypertextual and transfictional lecture of the character of Pauliska that appears in Michel Dieudonné's play *La Comtesse polonaise*. The author focuses on the relations between this text and his hypotextual model, namely the novel *Pauliska ou la Perversité moderne* by Jacques-Antoine Révéroni Saint-Cyr. He tries to show how Michel Dieudonné exploits the generic scheme of gothic novel in a theatrical text, introducing also in his play a more historical perspective and a utopian one. He analyses both similarities and dissimilarities between the two versions of Pauliska, the latter being generated mostly by the mechanisms of intermodal transmodalization. The author sees Michel Dieudonné's Pauliska as a postmodern, metatextual and critical version of the character imagined by Révéroni Saint-Cyr.

keywords

Michel Dieudonné, Jacques-Antoine Révéroni Saint-Cyr, hypertextuality, transfictionality

mots-clés

Michel Dieudonné, Jacques-Antoine Révéroni Saint-Cyr, hypertextualité, transfictionnalité

przemysław szczur

Docteur ès lettres de l'Université Jagellonne de Cracovie ; maître de conférences à l'Université pédagogique de Cracovie ; auteur de deux livres : *Produire une identité. Le personnage homosexuel dans le roman français de la seconde moitié du XIX^e siècle (1859-1899)* et (avec Agnieszka Kukuryk et Tomasz Chomiszczak) *Wędrujące tożsamości. Trzy studia o migracjach literackich we francuskojęzycznej Belgii* ainsi que d'une trentaine d'articles publiés dans des volumes collectifs et des revues scientifiques franco- et polonophones ; il s'intéresse aux littératures française et francophone, études de genre et écritures migrantes.

ORCID : 0000-0001-9474-5887