



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e letterature europee,
americane e postcoloniali

Doppio Diploma Master européen
en Études Françaises et Francophones

Tesi di Laurea

Vivre avec l'ombre dans le trou du cœur

Traduction et analyse du roman fantastique

Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi de Mathias Malzieu

Relatore

Ch. Prof. Giuseppe Sofò

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Aline Marchand

Laureanda

Eva Tonzar 878057

Anno Accademico

2023 / 2024

A te mamma.

*Anch'io vorrei affrontare tutti gli orologi del mondo
e tornare indietro nel tempo, anche solo per un istante,
anche solo per abbracciarti ancora una volta.*

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	5
I. L'œuvre de Mathias Malzieu dans la littérature contemporaine.....	9
I.1. L'auteur et l'œuvre	9
I.2. Quel genre ? Entre fantastique et autobiographique.....	13
I.2.a. Dans les méandres du fantastique : merveilleux ou étrange ?.....	14
I.2.b. Roman autobiographique ou autofiction ?	17
I.2.c. L'hétérogénéité des tendances contemporaines.....	21
I.3. La chanson en littérature.....	24
I.4. Des façons d'aborder la mort : fantômes et monstres du fantastique contemporain.....	29
I.4.a. Les fantômes et l'au-delà.....	29
I.4.b. Le fantastique dans la littérature jeunesse : un outil pour affronter la réalité.....	34
II. Traduction : <i>Ora che è sempre notte su di te</i>	43
III. Les choix de traduction.....	77
III.1. Les transcriptions.....	78
III.2. Les transpositions.....	79
III.3. Les modulations.....	83
III.4. Les adaptations.....	87
III.5. Les jeux de mots.....	89
III.5.a. Les jeux sonores.....	90
III.5.b. Les jeux avec les expressions figées	93
III.5.c. Les doubles sens	94
III.6. Autres problèmes.....	96
III.7. Les néologismes	98
III.8. Traductions en comparaison : <i>La Mécanique du Cœur</i> traduite par Cinzia Poli.....	98
Conclusion	103
Bibliographie.....	107

INTRODUCTION

L'objectif de ce mémoire est de proposer une traduction du français vers l'italien de *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*¹, premier roman de Mathias Malzieu.

Ce travail est le couronnement d'un parcours de Master européen en Études françaises et francophones concernant, en particulier, le domaine littéraire. Pour notre mémoire, nous avons choisi un texte de littérature contemporaine qui nous permet de mettre en œuvre les connaissances acquises pendant cinq années d'études pour proposer, d'un côté, une analyse critique d'un roman récent et peu connu et, de l'autre, une traduction d'un texte inédit en italien.

Mathias Malzieu est principalement connu pour son roman *La Mécanique du cœur*², transposé dans le film d'animation *Jack et la Mécanique du cœur*³, qui a été candidat au Prix du cinéma européen. Écrivain, il est aussi le leader du groupe de rock Dionysos et il est important de remarquer que la musique a un rôle central tant dans sa carrière de chanteur que dans ses publications littéraires. En effet, non seulement il introduit des chansons à l'intérieur de ses romans, mais aussi, inversement, ses ouvrages littéraires inspirent la création d'albums musicaux, par exemple *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* a influencé la production de *Monsters in love*⁴, qui se caractérise par les mêmes thèmes fantastiques et sombres et où nous retrouvons aussi une chanson dédiée au personnage de Giant Jack.

Publié en 2005 après un précédent recueil de nouvelles⁵, ce premier roman – dont la brièveté semble le rapprocher plutôt de la forme du conte – appartient au registre fantastique, avec une dimension autobiographique. Malzieu l'écrit lors de la mort de sa mère, en esquissant de façon originelle les sensations et les émotions que cette perte a suscitées. Cela donne vie à une aventure fantastique : devant l'hôpital, Mathias, « trente ans mais une âme d'enfant⁶ », rencontre Giant Jack, dont la mission est d'aider les humains à surmonter leur douleur. Le géant donne au héros des livres à lire et une partie de son ombre pour le protéger. Cette ombre confère à Mathias des pouvoirs surnaturels qui lui permettent, par exemple, de voler. Il veut en effet utiliser cette capacité pour rejoindre le pays des morts et pour retrouver ainsi sa mère, comme un Dionysos moderne⁷ (peut-être n'est-ce pas anodin puisque le groupe de Malzieu porte ce

¹ Mathias Malzieu, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, Paris, Flammarion, 2005.

² Mathias Malzieu, *La Mécanique du cœur*, Paris, Flammarion, 2007.

³ Stéphane Berla, Mathias Malzieu, *Jack et la Mécanique du cœur*, EuropaCorp Distribution, 2013.

⁴ Dionysos, *Monsters in Love*, Barclay, Universal Music, 2005.

⁵ Mathias Malzieu, *38 mini westerns (avec des fantômes)*, Urrugne, Pimientos, 2003.

⁶ Mathias Malzieu, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, op. cit., quatrième de couverture.

⁷ D'après la tradition thébaine, Dionysos était le fils de Zeus et de l'humaine Sémélé. Selon la version du mythe la plus commune, cette dernière serait morte brûlée par les foudres de Zeus et son fils aurait ensuite rejoint les Enfers pour la sauver et l'amener à l'Olympe.

nom). Pourtant le géant le prévient que cela n'est pas possible sans risquer de mourir à son tour. Mathias est toutefois inébranlable et il persuade Giant Jack de l'accompagner au pays des morts. Arrivés à destination, des imprévus empêchent Mathias de retrouver sa mère et menacent de le tuer. Le géant lui sauve la vie et le ramène dans le monde des vivants, mais sa mission est quand même accomplie : le héros comprend finalement que sa mère est en paix et il ne faut pas chercher la mort pour obtenir quelque chose d'impossible. Les mondes des vivants et des morts doivent rester séparés et, malgré la douleur, il faut continuer à vivre. Maintenant que Mathias commence à accepter sa perte, il n'a plus besoin de la présence de Jack, ni de son ombre, le géant s'en va donc. Une aventure fantastique au sens todorovien – dont nous discuterons les notions opposées d'étrange et de merveilleux⁸ – représente un voyage introspectif d'acceptation de la perte et de guérison intérieure.

Ce qui semble apparemment un récit fantastique pour enfants cache en réalité différents niveaux de lecture ; par sa profondeur et les émotions qu'il sait véhiculer, il peut sans aucun doute être apprécié par un public adulte, en s'inscrivant ainsi dans l'héritage du *Petit Prince*⁹ de Saint-Exupéry, roman qui, en effet, a donné à Malzieu le goût de la lecture et qui a toujours été une source d'inspiration pour ses propres écrits¹⁰. Intrigue simple, réflexions profondes, style authentique et surprenant : tous ces ingrédients forment une recette gagnante que notre écrivain utilisera aussi pour sa célèbre *Mécanique du cœur*, qui constitue une sorte de prequel de *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, dont le personnage de Giant Jack – invoqué par le biais d'une horloge bloquée – serait la version adulte du jeune Jack, héros au cœur-horloge de l'autre roman.

Dans notre mémoire, nous voulons aborder *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* aussi pour faire découvrir un roman qui est indûment peu considéré et qui n'est pas en reste avec celui, plus célèbre, de 2007. À vrai dire, il existe déjà une traduction italienne pour ce dernier¹¹, édité en 2012 par Feltrinelli, l'une des maisons d'édition les plus importantes d'Italie, témoignage aussi du succès du roman. Successivement, presque tous les romans de Malzieu sont publiés par Feltrinelli avec des traductions de Cinzia Poli. Peut être que le choix éditorial de ne pas traduire *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* est dû au nombre limité de

⁸ V. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970. Nous approfondissons cette question dans le premier chapitre dans la section I.2. *Quel genre ? Entre fantastique et autobiographique*.

⁹ Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, New York, Reynal & Hitchcock, 1943.

¹⁰ La Grande Librairie, « Mathias Malzieu : le livre qui a changé sa vie », 22 janvier 2016. https://youtu.be/s-O9n4n2XHQ?si=RDR-S_-5Kr4vfT9w [vue le 27 janvier 2024].

¹¹ Mathias Malzieu, *La Meccanica del cuore*, Milan, Feltrinelli, 2012. Traduction de Cinzia Poli.

livres vendus par rapport à *La Mécanique du cœur*, qui, sur plus de vingt semaines, a été dans la liste des livres les plus vendus en France.

Outre l'italien, ce livre a été traduit en anglais¹², en espagnol¹³, en allemand¹⁴ et en turc¹⁵, tandis que pour le premier roman il n'existe qu'une traduction en espagnol¹⁶. La difficulté de cibler une tranche idéale de lecteurs¹⁷ est sans doute une raison de cette réception modeste. Toutefois, nous pouvons affirmer que ce roman constitue quand même un bon point de départ pour la carrière d'écrivain de Mathias Malzieu, introduisant des thèmes essentiels à toute sa production ultérieure.

Le mémoire est divisé en trois chapitres. Dans le premier, nous proposerons une étude critique de *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, présentant d'abord l'écrivain avec ses œuvres, commentant le style qui les caractérise et analysant ensuite les questions marquantes du roman, que nous pouvons d'ailleurs retrouver dans les autres textes de Malzieu : l'usage du fantastique, le matériau autobiographique, le rapport entre l'écriture et la musique, les *topoi* récurrents des fantômes et de la mort ; nous proposerons aussi une approche comparative entre Malzieu et d'autres artistes pour le situer dans le panorama contemporain. Dans le deuxième chapitre, nous offrirons notre traduction pour la première moitié du roman et, pour conclure, dans le troisième et dernier chapitre, nous soumettrons des commentaires sur la traduction proposée, en nous concentrant notamment sur les problèmes rencontrés, du respect du langage familier ou oral à la restitution des expressions figées, des jeux de mots et des néologismes. Nous expliquerons alors les stratégies utilisées et nous entrerons dans le fond du binôme sourcier-cibliste¹⁸ pour justifier les choix faits dans la traduction d'un style unique et original comme celui de *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, ainsi que de toute la production littéraire de Mathias Malzieu.

¹² Mathias Malzieu, *The Boy with the Cuckoo-Clock Heart*, Londres, Chatto & Windus, 2009. Traduction de Sarah Ardizzone. La même traduction a été utilisée pour la publication américaine par la maison d'édition Alfred A. Knopf (New York) en 2010.

¹³ Mathias Malzieu, *La mecánica del corazón*, Madrid, Mondadori, 2009. Traduction de Vicente Tuset Mayoral.

¹⁴ Mathias Malzieu, *Die Mechanik des Herzens*, Munich, Carl's books, 2012. Traduction de Sonja Finck.

¹⁵ Mathias Malzieu, *Mekanik Kalp*, Istanbul, DEX, 2011. Traduction de Gülçin Sahin.

¹⁶ Mathias Malzieu, *La Alargada sombra del amor*, Madrid, Mondadori, 2010. Traduction de Sofia Tros de Harduya.

¹⁷ Nous approfondirons cette question dans le premier chapitre.

¹⁸ V. Jean-René Ladmiral, *Sourcière ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Tractologiques », 2014.

CHAPITRE I – L'ŒUVRE DE MATHIAS MALZIEU DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

Comment l'œuvre de Mathias Malzieu parvient-elle à s'inscrire dans le paysage littéraire contemporain français et international ? Dans ce premier chapitre, nous nous attacherons à répondre à cette question en commençant d'une présentation de l'auteur pour comprendre les sources d'inspiration qui façonnent son style original et toujours actuel.

I.1. L'auteur et l'œuvre

Né à Montpellier le 16 avril 1974, Mathias Malzieu abandonne une carrière de joueur de tennis et des études de cinéma pour se consacrer à la musique, en fondant le groupe de rock Dionysos en 1993. Dix ans plus tard, il publie sa première œuvre littéraire¹⁹ et, vingt ans après, il collabore à la réalisation de son premier film²⁰. Son imagination débordante l'amène à se lancer dans des domaines artistiques variés pour exprimer tout ce qu'il éprouve. D'après lui, la fantaisie est une forme de folie²¹. Dans une interview, il affirme ainsi :

Je suis à la fois un hyper-sensible et un hyperactif. [...]. Je suis créatif parce que j'ai besoin de donner une forme à cette hyper-sensibilité qui, sinon, peut se retourner contre moi. La poésie, le conte, l'imagination me permettent de la canaliser et de partager au lieu de m'isoler. [...] Je veux continuer à faire ce qui me tient à cœur car, même si je me trompe, je raconte ce que je ressens²².

Comme nous l'avons expliqué dans l'introduction, le roman *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*²³, qui est objet de notre mémoire, a influencé dans les thèmes la création de l'album de Dionysos *Monsters in Love*²⁴ : il suffit de penser que la première chanson de l'album est dédiée à Giant Jack. Il en va de même pour les productions ultérieures : *La Mécanique du cœur*²⁵ donne vie à un album homonyme²⁶, qui retranscrit les faits narrés et qui sera utilisé aussi pour la bande-son de l'adaptation cinématographique²⁷. D'autres albums des

¹⁹ Mathias Malzieu, *38 mini westerns (avec des fantômes)*, Urrugne, Pimientos, 2003.

²⁰ Stéphane Berla, Mathias Malzieu, *Jack et la Mécanique du cœur*, op. cit.

²¹ La Claqué Fnac, « De la note à la plume : Mathias Malzieu & Gringe deux artistes complets » [vidéo en ligne], YouTube, 20 octobre 2020. <https://leclaireur.fnac.com/article/572-de-la-note-a-la-plume-mathias-malzieu-gringe-deux-artistes-complets/> [vue le 27 janvier 2024].

²² Ilan Ferry, « Les créateurs de mondes m'ont toujours inspiré », *Lire*, Paris, Éditions Médias Culture et Communication EMC2, mars 2020, p. 20.

²³ Mathias Malzieu, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, op. cit.

²⁴ Dionysos, *Monsters in Love*, op. cit.

²⁵ Mathias Malzieu, *La Mécanique du cœur*, op. cit.

²⁶ Mathias Malzieu, *La Mécanique du cœur*, op. cit.

²⁷ Stéphane Berla, Mathias Malzieu, *Jack et la Mécanique du cœur*, op. cit.

Dionysos reprennent tout simplement des éléments des romans de Malzieu et en accompagnent la lecture : ainsi, *Bird 'n'Roll*²⁸, *Vampire en pyjama*²⁹ et *Surprisier*³⁰ sont respectivement inspirés par *Métamorphose en bord de ciel*³¹, par *Journal d'un vampire en pyjama*³² et par *Une sirène à Paris*³³. De plus, ce dernier, comme *La Mécanique du cœur*, connaît une transposition cinématographique³⁴. Pour *L'Homme volcan*³⁵, l'on crée au contraire une livre-application accompagnée non seulement des musiques de Dionysos, mais aussi des peintures animées et interactives de Frédéric Perrin ; ce projet vaut à Malzieu le Prix du Livre Numérique 2012. S'exprimer dans des univers différents, loin d'être la cause d'une qualité médiocre, s'avère en revanche la clé de son originalité et de son conséquent succès. Outre le Prix du Livre Numérique, il gagne le Prix Babelio – Littérature Française 2019 pour *Une sirène à Paris* et il est sélectionné au Prix Marcel Pagnol 2022 pour *Le Guerrier de porcelaine*³⁶. Toutefois, bien qu'il y ait des inspirations réciproques et qu'il réalise plusieurs projets au même temps, Malzieu affirme que « ce n'est pas conceptuel pour autant. Chaque objet est autonome³⁷ ». Il va plus loin et, en discutant de toutes ses activités, il affirme : « moi, je ne me suis jamais pris pour un autoproclamé écrivain ou poète ou chanteur ou chanteur de rock... enfin tout ça ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, ce qui amuse le plus, c'est de me surprendre³⁸ ».

Son objectif demeure en tout cas toujours le même : « Parler au cœur, provoquer des sensations, interpeler, faire voyager dans un ailleurs, que ce soit dans l'âpreté assumée du rock ou dans la poésie de la plume romanesque [...]. Il se nourrit aussi de ses propres expériences de vie³⁹ ». Ces expériences peuvent être des sources d'inspiration quotidiennes, simplement « tout ce qu'on vit tous les jours. Ça veut dire les rencontres, les voyages, des livres, des disques ou des films qui nous touchent, qui nous passionnent, qui nous plaisent ou qu'on déteste⁴⁰ ». Pourtant, l'inspiration peut aussi être engendrée d'expériences plus traumatisantes : son premier roman, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* est écrit après la mort de sa mère et

²⁸ Dionysos, *Bird 'n'Roll*, Barclay, Universal Music, 2012.

²⁹ Dionysos, *Vampire en pyjama*, L'Extraordinarium, Columbia Records, 2016.

³⁰ Dionysos, *Surprisier*, L'Extraordinarium, Columbia Records, 2020.

³¹ Mathias Malzieu, *Métamorphose en bord de ciel*, Paris, Flammarion, 2011.

³² Mathias Malzieu, *Journal d'un vampire en pyjama*, Paris, Albin Michel, 2016.

³³ Mathias Malzieu, *Une sirène à Paris*, Paris, Albin Michel, 2019.

³⁴ Mathias Malzieu, *Une sirène à Paris*, Overdrive Productions, 2019.

³⁵ Mathias Malzieu, *L'Homme Volcan*, Paris, Flammarion & Actialuna, 2011.

³⁶ Mathias Malzieu, *Le Guerrier de porcelaine*, Paris, Albin Michel, 2019.

³⁷ Olivier Nuc, « Mathias Malzieu : "Boris Vian est le 1^{er} qui m'a donné envie de lire et d'écrire" », *Le Figaro*, 10 mars 2020. <https://www.lefigaro.fr/sortir-paris/mathias-malzieu-un-parrain-en-or-20200310> [consulté le 27 janvier 2024].

³⁸ La Claque Fnac, « De la note à la plume : Mathias Malzieu & Gringe deux artistes complets », art. cit.

³⁹ WebTvCulture, « Le guerrier de porcelaine de Mathias Malzieu » [vidéo en ligne], 18 mai 2022. <https://www.web-tv-culture.com/emission/le-guerrier-de-porcelaine-53285.html> [vue le 27 janvier 2024].

⁴⁰ Indiepoprock, « Interview de Dionysos », 15 mars 2022. <https://www.indiepoprock.fr/interviews/interview-de-dionysos/> [consulté le 27 janvier 2024].

exprime la difficulté à élaborer cette perte. Son dernier roman, *Le Guerrier de porcelaine*, raconte également la même douleur vécue par son père Mainou à neuf ans, mais c'est en 1944 et cette situation difficile du deuil se mêle à celle de vivre dans la France occupée. De plus, le *Journal d'un vampire en pyjama* raconte l'aplasie médullaire de Malzieu, une maladie auto-immune rare qui affaiblissait son système immunitaire, le rendant toujours épuisé et l'exposant à des infections ; après un an de traitements médicaux infructueux, il a guéri grâce à une transplantation de moelle osseuse en 2014. Le titre de l'œuvre fait référence au fait qu'il « mangeait son propre sang⁴¹ » pendant les mois passés dans une chambre stérile d'hôpital.

« Je dois organiser ma résistance en mobilisant les ressources de l'imagination⁴² » dit-il, expliquant que raconter tous ces événements douloureux à travers l'art – que ce soit de la musique ou de l'écriture – peut aider à surmonter la maladie ou le deuil. Cela se reflète dans ces personnages : le héros de *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* trouve du réconfort dans les lectures données par Giant Jack. Germain – petit frère de Lisa, l'héroïne de *L'Homme volcan* – a également pour meilleur ami un livre, lequel « est comparé à un trésor, il est magique⁴³ ». Dans ce cas, le livre ne sert pas à dépasser la douleur (voire, l'on pourrait lui imputer en partie la mort de Germain, tombé dans un volcan qu'il avait très envie de visiter après ses lectures), mais il s'avère quand même un instrument d'aide, permettant à l'enfant de devenir un excellent élève. Alors, même dans les histoires au sujet non-autobiographique de Malzieu, les personnages doivent vivre avec la maladie et la mort. Dans *La Mécanique du cœur*, Jack naît avec un cœur gelé, qui est remplacé par une horloge à coucou par le Docteur Madelaine ; pourtant, son cœur mécanique ne lui permet pas d'éprouver des sentiments forts comme l'amour sans risquer la vie. Dans le roman suivant, *Métamorphose en bord de ciel*, Tom Cloudman est atteint d'un cancer mortel qu'il appelle « betterave » ; dans l'hôpital, il cherche à se fabriquer des ailes avec des outils médicaux et, après avoir conclu un pacte avec une « femmoisselle » (moitié femme et moitié oiselle), il quitte son corps humain et mortel, en se transformant en oiseau.

Le thème de la mort s'accompagne souvent de la figure du fantôme, très présente dans toute la production littéraire de Malzieu à partir de sa première publication, un recueil de nouvelles dont le titre est déjà éloquent : *38 mini westerns (avec des fantômes)*⁴⁴. Ensuite, dans *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, le souvenir de la mère se manifeste à travers la

⁴¹ Jean Martin, « L'aplasie médullaire d'un patient plein d'humour », Bulletin des médecins suisses, 16 décembre 2016. <https://doi.org/10.4414/saez.2016.05095> [consulté le 27 janvier 2024].

⁴² Idem.

⁴³ Anaïs Guilet, « Les figures du livre dans les applications de fiction pour tablettes tactiles », *Sens public*, Montréal, Université de Montréal, 2021, p. 9.

⁴⁴ Mathias Malzieu, *38 mini westerns (avec des fantômes)*, op. cit.

présence d'ombres, que nous examinerons plus en détail successivement. Dans *L'Homme volcan*, le petit Germain réapparaît quatre ans après sa mort sous la forme d'un fantôme incandescent. Alors que « Lisa fait de la pâte pour recouvrir son petit frère et lui reconstituer une peau afin qu'il soit présentable pour revoir ses parents⁴⁵ », Mathias se demande si sa mère ne s'est peut-être pas cachée dans un plat à tartes⁴⁶. La métaphore filée de la gastronomie, comme celle du spectre, est en effet l'un des traits caractéristiques de l'écriture de Malzieu. Pour retourner à la question fantomatique, dans *Le Plus Petit Baiser jamais recensé*⁴⁷ (une sorte de continuation de *La Mécanique du cœur*) au lieu d'une apparition, il y a une disparition : une fille qui devient invisible quand on l'embrasse. En outre, les fantômes sont aussi présents dans les textes non-narratifs de l'écrivain, telles les préfaces qu'il écrit pour des œuvres d'autres auteurs. En ouverture du recueil de poèmes *En l'absence du capitaine*⁴⁸ de Cécile Coulon, dédiée à la grand-mère décédée d'elle, nous lisons : « D'ici, on vous voit la regarder dans les yeux et caresser son ombre. [...] Avec ces poèmes, vous soignez son fantôme⁴⁹ ». Le mot « fantôme » revient également de nombreuses fois dans la préface que Malzieu écrit pour *C'est tout ce que j'ai à déclarer*⁵⁰, recueil posthume du poète américain Richard Brautigan : « l'empreinte des souvenirs qu'il laisse est si nette qu'il suffit de le lire pour voir apparaître son fantôme⁵¹ ». Soit dit en passant, nous retrouvons aussi la métaphore culinaire : « On a l'impression qu'il écrit comme il cacherait des œufs de Pâques dans une forêt interdite. [...] Lire Brautigan, c'est comme aller s'acheter un gâteau au chocolat⁵² ». Encore une fois, nous constatons que le style distinctif de Malzieu transparaît tant dans ses œuvres littéraires que dans ses textes non-narratifs.

Bref, son écriture caractéristique mêle toutes ces métaphores visuelles à d'autres éléments récurrents, comme des formules consacrées et des syntagmes figés, qui sont « télescopés » ou « détournés »⁵³, mais aussi « onomatopées et calembours, phrases courtes, citations et extraits de chanson, [c'est] un laboratoire de mutation générique ; l'hybridité des genres écrits entre conte, roman et auto(biographie) fictive est un terrain propice aux possibilités

⁴⁵ Anaïs Guilet, « Les figures du livre dans les applications de fiction pour tablettes tactiles », art. cit., p. 9.

⁴⁶ Mathias Malzieu, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, op. cit., p. 11.

⁴⁷ Mathias Malzieu, *Le Plus Petit Baiser jamais recensé*, Paris, Flammarion, 2013.

⁴⁸ Mathias Malzieu, Préface à Cécile Coulon, *En l'absence du capitaine*, Bègles, Le Castor Astral, 2022.

⁴⁹ Ibid., p. 3.

⁵⁰ Mathias Malzieu, « Le fantôme de Richard Brautigan », préface à Richard Brautigan, *C'est tout ce que j'ai à déclarer*, Bègles, Le Castor Astral, 2016, p. 3.

⁵¹ Idem.

⁵² Idem.

⁵³ Gilles Bonnet, *Auteur-Compositeur-Interprète-Écrivain. L'âge de l'A.C.I.É. (2000-2020)*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2021, p. 37.

narratives⁵⁴ », auxquelles nous pouvons aussi ajouter la poésie par la publication du *Dérèglement joyeux de la métrique amoureuse*⁵⁵, écrit à deux mains avec Daria Nelson, partenaire de vie de Malzieu.

Les métaphores visuelles et l'imaginaire onirique rappellent beaucoup le style de Boris Vian : l'image du cancer de Tom Cloudman vu comme une betterave – que nous avons précédemment mentionnée – ne peut que nous faire penser au nénuphar dans le poumon de Chloé, personnage de *L'Écume des jours*⁵⁶, roman qui a passionné Malzieu à 18-19 ans⁵⁷. Dans ses textes, Malzieu « retrace les scènes et gestes objectifs, pratiques, et est d'autre part profondément poétique, quant au fond et quant à la forme ; beaucoup de trouvailles qui font sourire ou amènent une larme au bord de l'œil⁵⁸ ». Tout cela évoque les œuvres de Vian, à propos duquel Malzieu admet : « j'ai découvert sa musique et son côté "passeur". Il a été un décroiseur qui m'a toujours accompagné⁵⁹ ». Nous ne pouvons néanmoins ignorer le lien entre musique et littérature que les deux artistes partagent et que nous explorerons plus tard dans une section à part de ce chapitre.

Pour l'instant, nous nous focaliserons sur *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* et essayerons tout d'abord de définir le genre dans lequel cette œuvre s'inscrit.

I.2. Quel genre ? Entre fantastique et autobiographique

Dans notre introduction, nous avons défini *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* comme un roman fantastique avec une dimension autobiographique. Le fait d'associer le fantastique et l'autobiographique pourrait déjà paraître assez étonnant et considérer ce texte comme un roman plutôt qu'un récit peut surprendre. C'est pourquoi nous avons décidé de dédier une section entière à ces questionnements.

⁵⁴ Noha Nemer, « La chanson dans l'œuvre écrite de Mathias Malzieu : métamorphose de la fiction ou fiction de la métamorphose ? » dans Bruno Blanckeman, Sabine Loucif, [dir.], *Chanson / fiction, Revue critique de fiction française contemporaine*, Gand, Ghent University, n° 5, 2012, p. 85.

⁵⁵ Mathias Malzieu, Daria Nelson, *Le Dérèglement joyeux de la métrique amoureuse*, Paris, Éditions de l'Iconoclaste, 2020.

⁵⁶ Boris Vian, *L'Écume des jours*, Paris, Gallimard, 1947.

⁵⁷ Olivier Nuc, « Mathias Malzieu : "Boris Vian est le 1^{er} qui m'a donné envie de lire et d'écrire" », art. cit. <https://www.lefigaro.fr/sortir-paris/mathias-malzieu-un-parrain-en-or-20200310> [consulté le 27 janvier 2024].

⁵⁸ Jean Martin, « L'aplasie médullaire d'un patient plein d'humour », art. cit. <https://doi.org/10.4414/saez.2016.05095> [consulté le 27 janvier 2024].

⁵⁹ Olivier Nuc, « Mathias Malzieu : "Boris Vian est le 1^{er} qui m'a donné envie de lire et d'écrire" », art. cit. <https://www.lefigaro.fr/sortir-paris/mathias-malzieu-un-parrain-en-or-20200310> [consulté le 27 janvier 2024].

I.2.a. Dans les méandres du fantastique : merveilleux ou étrange ?

Pour écrire *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, Mathias Malzieu s'inspire de l'expérience vécue en propre de la mort de sa mère, comme nous l'avons mentionné. Il aurait pu raconter sa difficulté du deuil à travers une simple autobiographie, cependant il a choisi d'introduire des éléments fantastiques à une aventure romanesque qui a très peu à voir avec la réalité des faits. Pourquoi ce choix ? L'ouvrage *Le Fantastique contemporain*⁶⁰ témoigne d'une tendance répandue consistant à aborder des sujets actuels par le biais des littératures de l'imaginaire⁶¹, à savoir le fantastique, la fantasy et la science-fiction. En particulier, le dernier article de cet ouvrage – dont le titre *Le Fantastique rattrape le réel*⁶² est auto-explicatif – justifie cette aptitude pour parler des sujets plus durs et délicats, tels par exemple le deuil d'un être cher et les implications psychologiques qu'il engendre ; les aborder de cette façon nous semble peut-être plus facile et moins brutal. En effet, dans l'ouvrage, l'on soutient l'efficacité du « cadre fantastique » pour représenter les troubles de la conscience de soi, dont un exemple considérable est *Le Horla*⁶³ de Maupassant, première œuvre fictive à relater les problèmes psychiatriques vécus par le personnage narrant. Pour ces raisons, l'on a tendance à parler d'un fantastique « intime » à la Française.

Il est naturel de se demander ce qu'on entend exactement par fantastique. Il est convenu que la présence d'éléments surnaturels caractérise essentiellement ce genre, toutefois cette détermination est ambiguë parce qu'elle s'étend sur une grande portée de textes. Pourtant, l'ambiguïté est au cœur du fantastique, elle « se maintient jusqu'à la fin de l'aventure : réalité ou rêve ? Vérité ou illusion ?⁶⁴ », questionne Tzvetan Todorov dans son célèbre essai *Introduction à la littérature fantastique*. Il cherche alors à définir ce genre en le situant entre deux autres genres, c'est-à-dire l'étrange et le merveilleux :

Le fantastique [...] ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité », telle qu'elle existe pour l'opinion commune. À la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève d'un autre genre : l'étrange. Si, au

⁶⁰ William Schnabel [dir.], *Iris / Les Cahiers du Gerf : Le Fantastique contemporain*, Grenoble, Université de Grenoble 3, n° 24, hiver 2002/2003.

⁶¹ Cf. Anne Besson, *La littérature de l'imaginaire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « L'Opportune », 2022.

⁶² William Schnabel, « Le Fantastique rattrape le réel » dans William Schnabel [dir.], *Iris / Les Cahiers du Gerf : Le Fantastique contemporain*, art. cit., p. 399-430.

⁶³ Guy de Maupassant, *Le Horla*, Paris, Gil Blas, 1886.

⁶⁴ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 31.

contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux⁶⁵.

Il est donc normal de chercher des explications à ces éléments hors du commun, de « soulever un coin du voile pour voir au-delà des apparences⁶⁶ », pour utiliser une expression d'Anne Besson, l'une des principales spécialistes des littératures de l'imaginaire. Si le merveilleux – qu'aujourd'hui nous tendons à assimiler à la fantasy – nous projette vers des nouveaux mondes où tout est possible, l'étrange nous ancre en revanche dans notre réalité et tout ce qui apparaissait anormal à première vue a en fait une explication logique. Pourtant, ces sous-genres du fantastique n'ont plus de limites nettes, Todorov intègre en fait deux autres catégories parmi ces extrêmes « purs » : le fantastique-merveilleux et le fantastique-étrange, où les ambiguïtés sont plus intactes et où l'hésitation précitée demeure. Dans les deux cas, l'on ne sait pas si les phénomènes surnaturels sont réels ou non et le doute persiste tout au long de l'histoire. Au final, nous assisterons à une acceptation du surnaturel s'il s'agit du fantastique-merveilleux, ou à une explication rationnelle des faits bizarres s'il s'agit du fantastique-étrange.

Dans le cadre de ces premières considérations, si nous devons insérer *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* dans l'une de ces catégories, ce sera de préférence le fantastique-étrange. Nous assistons principalement à trois phénomènes surnaturels : la présence des ombres, l'intervention de Giant Jack et le voyage dans le pays des morts. Les ombres sont de deux types : les premières sont les âmes des défunts qui habitent dans le pays des morts, mais nous pouvons aussi les trouver dans le monde des vivants, notamment dans le premier chapitre, où elles représentent une sorte de fantôme de la mère de Mathias, mais d'une façon moins « anthropomorphe », elles symbolisent plutôt le souvenir maternel du héros : « Ils nous remettent un sac en plastique avec des ombres à toi⁶⁷ » ; elles sont présentes même avant la mort de la mère : « Depuis que tu avais dû quitter la maison pour l'hôpital, des ombres avaient pris ta place⁶⁸ ». Nous savons que les autres personnages peuvent eux-aussi les percevoir dans le monde des vivants : « Papa les voyait aussi bien que moi⁶⁹ ». En revanche, il semble que les autres personnages ne saisissent pas le deuxième type d'ombres, celles « presque invisible[s]⁷⁰ » que tous les vivants possèdent, comme celle de Giant Jack prêtée à Mathias :

⁶⁵ Ibid., p. 50.

⁶⁶ Anne Besson, *Dictionnaire de la Fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018, p.129.

⁶⁷ Mathias Malzieu, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, op. cit., p. 13.

⁶⁸ Ibid., p. 19.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Ibid., p. 151.

« "Voilà ton ombre", fait-il en trifouillant quelque chose dans mes épaules⁷¹ ». De même, seulement le héros peut voir et parler avec le géant et faire l'expérience d'un voyage vers l'au-delà. En effet, si les ombres visibles ne suscitent pas de réactions particulières chez les personnages, semblant respecter les lois de l'univers narré, les autres éléments échappent de l'expérience préalable de Mathias. À l'apparition du géant, le jeune est incrédule, voire effrayé : « Je me demande s'il est vivant ou pas, mais je me garde bien de lui poser la question. [...] Je tremble comme un oiseau barbouillé de pétrole glacé⁷² ». Il n'y a pas un éclaircissement explicite sur la nature de ces faits et, comme Todorov l'a soutenu, c'est nous en tant que lecteurs qui décidons du type de fantastique. Tenant aussi compte du fond autobiographique des faits, c'est naturel de dire que le roman s'insère dans le fantastique-étrange : tout peut être expliqué rationnellement parce que les ombres seraient des métaphores visuelles liées à la mort, tandis que les autres phénomènes appartiendraient à l'imagination de Mathias, une façon pour son subconscient d'élaborer la perte. D'après Todorov, à l'intérieur du fantastique-étrange, il y a effectivement deux oppositions, à savoir le réel-imaginaire et le réel-illusoire :

Dans le premier groupe, rien de surnaturel ne s'est produit, car il ne s'est rien produit du tout : ce que l'on croyait voir n'était que le fruit d'une imagination déréglée (rêve, folie, drogues). Dans le second, les événements ont bien eu lieu, mais ils se laissent expliquer rationnellement (hasards, supercheries, illusions)⁷³.

Bref, tout fait penser que cette aventure s'inscrit dans le réel-imaginaire et qu'elle est seulement un rêve, un voyage introspectif. Pourtant, si l'on ne considère pas la question autobiographique, tout est remis en cause : s'il s'agit d'une fiction pure – où la perte de Malzieu n'a servi que de point de départ, une simple inspiration – nous prendrons plutôt le parti du fantastique-merveilleux, parce que le surnaturel serait finalement accepté comme réel. En effet, il y a des éléments qui pourraient nous faire tendre vers ce côté, par exemple l'horloge qui se bloque à l'heure exacte de la mort de la mère. Nous pouvons toutefois justifier ces types d'images – telles les ombres –, comme des métaphores visuelles, beaucoup employées dans les textes de Malzieu et dont nous avons précédemment parlé. À ce stade, étant donné que le doute demeure et qu'« on ne peut exclure d'un examen du fantastique le merveilleux et l'étrange⁷⁴ », il serait mieux de ne pas tirer une conclusion et de rester dans les limbes du fantastique pur⁷⁵.

⁷¹ Ibid., p. 32.

⁷² Ibid., p. 30.

⁷³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 54.

⁷⁴ Ibid., p. 52.

⁷⁵ « Le fantastique pur serait représenté [...] par la ligne médiane, celle qui sépare le fantastique-étrange du fantastique-merveilleux ; cette ligne correspond bien à la nature du fantastique, frontière entre deux domaines voisins » (Ibid., p. 53).

C'est en effet Todorov lui-même qui reprend les mots de Louis Vax : « L'art fantastique idéal sait se maintenir dans l'indécision ».

I.2.b. Roman autobiographique ou autofiction ?

Maintenant, nous examinerons la question autobiographique, qui inscrit l'œuvre dans une autre tendance contemporaine : à partir des vingt dernières années du XX^e siècle, l'on redécouvre effectivement un goût pour la biographie littéraire⁷⁶ et l'on parle donc d'un « second âge d'or de la biographie⁷⁷ ». Viart affirme en effet que tous les genres littéraires ont « une intention et une invention biographique⁷⁸ ». Malzieu imagine ainsi une aventure à partir d'un événement très personnel et des émotions qu'il a vécues.

Nous nous demandions d'ailleurs comment le fantastique et l'autobiographique arrivent à dialoguer dans cette œuvre. L'on présuppose en effet que le « fantastique » est aux antipodes du « vraisemblable », sur lequel l'autobiographique s'appuie : par exemple, Philippe Gasparini soutient que « le romancier autobiographe soucieux de référentialité va [...] s'efforcer de colmater l'écart qui sépare l'univers du héros de celui du lecteur afin d'adhérer au vraisemblable de ce dernier⁷⁹ ». Le concept de vraisemblable est en vérité beaucoup plus complexe et ne s'identifie pas seulement en rapport avec notre réalité, comme l'on croit habituellement⁸⁰. *De facto*, Todorov situe « le sous-genre fantastique sur l'axe du vraisemblable, à mi-chemin entre le roman réaliste et le conte merveilleux⁸¹ ». Évidemment, le surnaturel n'appartient pas à notre monde, il se révèle pourtant possible et vraisemblable dans un univers fantastique parce qu'il a une « probabilité interne ». Pourtant, pour que fantastique et autobiographique coexistent, il faut que les éléments fantastiques aient une explication rationnelle, parce que l'autobiographique présuppose une vraisemblance naturelle, une référentialité avec le monde réel, comme l'a affirmé Gasparini. En définitive, si nous voulons croire que *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* a un fond autobiographique, il faut établir que les événements surnaturels n'appartiennent qu'à une hallucination ou à un rêve. En effet, Gasparini explique

⁷⁶ Alexandre Gefen, « "Soi-même comme un autre" : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine » dans Anne-Marie Monluçon, Agathe Salha [dir.], *Fictions biographiques*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p. 55–75, 2007, p. 1.

⁷⁷ V. Daniel Madelénat, « 1918-1998 : deux âges d'or de la biographie ? » dans Guy de Pourtalès [dir.], *La Biographie, modes et méthodes. Actes du deuxième colloque international*, réunis par Robert Kopp, Paris, Champion Éditeur, 2001, p. 89-104.

⁷⁸ Dominique Viart, « Dis-moi qui te hante », *Revue des sciences humaines*, vol. 3, n° 263, coll. « Paradoxes du biographique », 2001, *passim*.

⁷⁹ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 26.

⁸⁰ Cf. Federico Bertoni, *Realismo e letteratura, Una storia possibile*, Turin, Einaudi, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi, Saggistica letteraria e linguistica », 2007.

⁸¹ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, op. cit., p. 24.

que « le vraisemblable n'exclut pas le rêve, voire le fantastique, à condition que le lecteur soit à même de distinguer nettement le décrochage onirique du fond référentiel⁸² ». Considérons un instant le roman autobiographique : il « s'inscrit dans la catégorie du possible (*eikōs*), du vraisemblable naturel. Il doit impérativement convaincre le lecteur que tout a pu se passer logiquement de cette manière. Faute de quoi il bascule dans un autre genre qui, lui, mélange vraisemblable et invraisemblable : l'autofiction⁸³ ». Voilà alors que nous nous trouvons à nouveau à la croisée des chemins. Pour choisir la bonne voie, nous devons établir quel poids a la partie autobiographique et ce qu'il y a de véridique ou de fictif dans l'œuvre. Nous pourrions ainsi la classer dans l'un des différents genres autobiographiques : autobiographie, roman autobiographique, autobiographie fictive ou autofiction.

Partons de la définition d'autobiographie : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité⁸⁴ ». L'autobiographie est donc une histoire au passé avec une narration autodiégétique, elle présuppose alors une identité du narrateur et du héros et inclut aussi l'auteur, renvoyant donc à une personne réelle et « met[tant] en lumière des phénomènes que la fiction laisse dans l'indécision⁸⁵ ». En un mot, l'autobiographie raconte la vie de l'auteur. L'identité héros-narrateur-auteur – qui est une identité de nom aussi (les trois figures partagent le même nom) – correspond au « pacte autobiographique ». Philippe Lejeune utilise cette expression pour le titre de son essai sur les genres autobiographiques, où il se demande ce qui change quand la fiction entre en jeu : « Comment distinguer l'autobiographie du roman autobiographique ? Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence. Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités⁸⁶ ». Le roman autobiographique pourrait alors être perçu comme une autobiographie si l'on n'est pas certain que les faits narrés soient fictifs et si le narrateur nous invite à les considérer comme « la vérité personnelle, individuelle, intime de l'auteur⁸⁷ ». Il existe toutefois une différence significative entre les deux : outre le pacte autobiographique, l'autobiographie présente un pacte référentiel et se pose non simplement comme une ressemblance du vrai, mais comme une image du réel⁸⁸ ; le roman établit au contraire une « attestation de fictivité⁸⁹ » à travers le pacte romanesque,

⁸² Ibid., p. 25.

⁸³ Ibid., p. 24.

⁸⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

⁸⁵ Ibid., p. 16.

⁸⁶ Ibid., p. 26.

⁸⁷ Ibid., p. 42.

⁸⁸ Ibid., p. 36.

⁸⁹ Ibid., p. 27.

auquel le pacte autobiographique cède la place. Nous savons en effet que la fiction comporte la disjonction de l'auteur et du narrateur, ce dernier étant une « entité imaginaire qui n'a aucun compte à rendre au réel⁹⁰ ». Dans cette éventualité, il peut par ailleurs arriver que le nom du héros-narrateur ne soit jamais révélé. C'est le cas de *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* : l'absence du nom et la narration autodiégétique sont des dispositifs pour imiter l'autobiographie et *simuler* donc l'identification héros-narrateur-auteur. Et le pacte romanesque ressort déjà à partir du titre métaphorique et est confirmé par la présence du fantastique. Pourtant, c'est justement en raison du fantastique qu'un risque de s'éloigner de cette ressemblance du vrai – que le roman autobiographique cherche par tous les moyens à préserver – se présente. Examinons les autres hypothèses.

Si « le roman autobiographique se distingue essentiellement des genres connexes par sa stratégie d'identification du héros-narrateur avec l'auteur⁹¹ », l'autobiographie fictive « simule une énonciation autobiographique sans prétendre qu'il y ait identité entre l'auteur et le héros-narrateur⁹² ». Par conséquent, le héros-narrateur ne portera pas le nom de l'auteur, avec lequel il n'y aura d'aucune manière confusion d'identité. Ce n'est pas notre cas.

Nous arrivons finalement à l'hypothèse plus problématique : l'autofiction. Le critique et romancier Serge Doubrovsky a une inspiration en lisant un passage du *Pacte autobiographique* où Lejeune soutient qu'il n'existe pas de romans ayant une identité homonymique héros-auteur⁹³. Doubrovsky décide alors de combler ce vide :

Le « roman » qu'il était « en train d'écrire » parut en 1977 sous le titre de *Fils*⁹⁴. Le héros-narrateur y décline à maintes reprises son identité qui n'est autre que celle de l'auteur. Sur la quatrième de couverture figurait un prière d'insérer qui signait l'acte de naissance, en France, du néologisme « autofiction »⁹⁵.

Il la définit ainsi : « Autobiographie ? Non. [...] Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau⁹⁶ ». Une première définition avait déjà été développée toujours par Doubrovsky dans son essai

⁹⁰ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, op. cit., p. 15.

⁹¹ Ibid., p. 16.

⁹² Idem.

⁹³ Le passage en question est le suivant : « Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche » (Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 31).

⁹⁴ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977 ; rééd., Gallimard, coll. «Folio», 2001.

⁹⁵ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, op. cit., p.18.

⁹⁶ Serge Doubrovsky, *Fils*, op. cit.

Autobiographie/vérité/psychanalyse : « ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte⁹⁷ ». L'autofiction est donc une invention de soi, une fiction que l'écrivain décide de se « donner à [soi]-même et par [soi]-même⁹⁸ ». Vincent Colonna s'aperçoit aussi que l'autofiction – entraînant l'homonymie héros-narrateur – était déjà employée depuis longtemps sans qu'il n'y eût de théorisation. Dans sa thèse *L'Autofiction*⁹⁹, il donne des exemples, à partir de Dante jusqu'à Céline, Proust, Cendrars... De plus, Gérard Genette – qui est aussi le directeur de thèse de Colonna – parle d'un pacte contradictoire de l'autofiction : « Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée¹⁰⁰ ». Il est important de retenir que, déjà d'après Lejeune, l'on parle d'autofiction quand le lecteur voit clairement que l'histoire narrée est « impossible ou incompatible avec une information qu'il possède déjà¹⁰¹ ». En un mot, le lecteur ne doute jamais que ce qu'il lit soit de l'invention. Gasparini le démontre en utilisant comme exemple la *Divine Comédie* :

Un lecteur du XIV^e siècle a pu croire que Dante avait réellement effectué un voyage mystique dans l'au-delà, donc recevoir la *Commedia* dans un registre référentiel. Le lecteur contemporain, baignant dans une culture différente, jugera plus probablement « l'histoire comme impossible », donc autofictionnelle¹⁰².

D'ailleurs, selon Gasparini, l'autofiction ne comporte pas seulement la simple homonymie héros-narrateur, mais elle tient aussi en considération d'autres facteurs en commun entre les deux, comme l'âge, la profession, le domaine socio-culturel, etc. Dans *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, il suffit de penser par exemple à l'évocation de la passion juvénile de Malzieu pour le tennis¹⁰³, mais aussi aux mentions de Miss Acacia¹⁰⁴, personnage de son roman pas encore publié *La Mécanique du cœur* qui annonce ce futur projet romanesque. Bref, l'autofiction emploie les dispositifs du roman autobiographique, avec une seule différence essentielle : d'un côté, ce dernier imite la réalité, faisant croire au lecteur que tout ce qui est

⁹⁷ Serge Doubrovsky, « Autobiographie / vérité / psychanalyse », *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988, p. 70.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁹⁹ Vincent Colonna, *L'Autofiction*. Essai sur la fonctionnalisation de soi en littérature, thèse inédite sous la direction de Gérard Genette, Paris, EHESS, 1989.

¹⁰⁰ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991.

¹⁰¹ Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 65.

¹⁰² Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, op. cit., p. 21.

¹⁰³ Mathias Malzieu, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, op. cit., p. 108.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 88-89.

écrit est authentique ; de l'autre côté, l'autofiction fait passer les faits relatés – nous l'avons bien dit – comme manifestement impossibles.

Pour *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, nous pourrions alors parler d'une autofiction précisément pour la présence du fantastique. On revient au problème initial : les phénomènes fantastiques, surviennent-ils concrètement dans le contexte narratif ou sont-ils le fruit d'un rêve ? S'ils se produisent vraiment, nous considérerons cette œuvre comme une autofiction qui souscrit au fantastique-merveilleux ; si c'est une hallucination explicable, il s'agira alors d'un roman autobiographique adhérent au fantastique-étrange. Comme Todorov le suggère, c'est à nous lecteurs de décider.

I.2.c. L'hétérogénéité des tendances contemporaines

Dans un monde où l'on partage publiquement notre intimité, l'autofiction – née comme une expérimentation académique, « fille naturelle¹⁰⁵ » de l'autobiographie – commence à se diffuser dans le marché éditorial, contaminant de plus en plus les genres canoniques¹⁰⁶ et les registres comme le fantastique : « Pour beaucoup d'écrivains, dire le « je » apparaît comme une nécessité, même si les textes ne parlent de l'intime qu'en multipliant les détours – le fantastique, le jeu formel [...] ¹⁰⁷ », témoigne le compte rendu de Colin et Sennhauser du recueil *Narrations d'un nouveau siècle*¹⁰⁸, qui retrace les évolutions de la littérature publiée entre 2001 et 2010. En particulier, l'article « L'autofiction des années 2000 : un changement de régime ? » d'Yves Baudelle s'occupe d'examiner le développement de l'autofiction et de son effet sur les publications françaises et francophones du début du siècle. D'après elle, il s'agit de « l'un des phénomènes les plus massifs de cette période¹⁰⁹ », un genre au « sens fluctuant » à cause de ses différentes déclinaisons au cours de ces dernières décennies, dès son essor dans les années 1980. La démarche paraît de toute façon la même : « appréhender le sujet depuis les reliefs de son inconscient¹¹⁰ ». Il faut dire que « l'autofiction a en effet été conçue comme l'autobiographie revue par la psychanalyse » et que « toute image de soi est une construction plus ou moins

¹⁰⁵ Marc Petit, *Éloge de la fiction*, Paris, Fayard, 1999, p. 126.

¹⁰⁶ Alexandre Gefen, « "Soi-même comme un autre" : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine », art. cit., p. 2.

¹⁰⁷ Claire Colin, Anne Sennhauser, compte rendu de « Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft [dir.], *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)* », *Itinéraires*, Paris, Presses de l'Université Sorbonne Paris Nord, n° 1, 2013, p. 203.

¹⁰⁸ Bruno Blanckeman, Barbara Havercroft [dir.], *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.

¹⁰⁹ Yves Baudelle, « L'autofiction des années 2000 : un changement de régime ? », dans Bruno Blanckeman, Barbara Havercroft [dir.], *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, op. cit., p. 145.

¹¹⁰ Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft dans Bruno Blanckeman, Barbara Havercroft [dir.], *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, op. cit., p. 10.

fictive, [avec quand même] un accent d'authenticité, car ce dévoilement de soi ne nous toucherait pas autant s'il n'était entièrement assumé et ne supposait une véritable implication de soi¹¹¹ ». Cela porte inévitablement à se demander si, alors, elle n'était que la façon dont l'écrivain voit « une pure et simple confession d'où serait absente toute fiction¹¹² ». Quoiqu'il en soit, nous ne pouvons pas nier qu'elle est devenue l'un des principaux moyens d'expression dans le panorama littéraire contemporain, notamment français. Les changements majeurs que l'autofiction connaît à partir de sa naissance sont donc, d'un côté, une massification, et, de l'autre, une radicalisation¹¹³ des thèmes qui deviennent de plus en plus intimistes si l'on veut, incluant souvent la sexualité, comme dans *Métaphysique des tubes*¹¹⁴ d'Amélie Nothomb. Certains thèmes reviennent en effet plus que d'autres : « deuils, viols, avortements, maladie, mort, inceste¹¹⁵ ». Baudelle commente que « le sujet de ces romans du moi, en tout cas, est souvent œdipien et tourne au règlement de compte familial. Il est vrai que les traumatismes sont à la mesure de cette catharsis¹¹⁶ ». C'est en effet à partir du trauma de la mort de sa mère que Malzieu écrit *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*. Comme dans ce roman, la figure du fantôme – liée inévitablement à la mort – est centrale aussi dans l'œuvre *Dans ma maison sous terre*¹¹⁷ de Chloé Delaume et dans *Romance nerveuse*¹¹⁸ de Camille Laurens. De plus, en tant que fiction, les écrivains se réinventent et imaginent parfois un final différent pour eux, comme Amélie Nothomb qui se fait assassiner à la fin de *Robert des noms propres*¹¹⁹. Contrairement à ce que l'on croit d'habitude, la massification du genre n'amène pas à un déclin du style, en revanche, nous observons un goût « des constructions savantes, des dispositifs dialogiques, des expérimentations techniques¹²⁰ », tels par exemple les calembours, beaucoup employés par Malzieu aussi (« Tu reçois des lettres, on les donne à lire à tes vêtements, ça ne les déplie pas¹²¹ »). Tout cela fait en sorte que l'autofiction soit encore considérée comme « un genre expérimental¹²² », très lié à la recherche formelle. Ici, le fantastique trouve un terrain fertile pour s'épanouir grâce à la création d'images inattendues, tels par exemple les souvenirs

¹¹¹ Yves Baudelle, « L'autofiction des années 2000 : un changement de régime ? », art. cit., p. 145.

¹¹² Ibid., p. 146.

¹¹³ Ibid., p. 149.

¹¹⁴ Amélie Nothomb, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albin Michel, 2000.

¹¹⁵ Chloé Delaume, *La Règle du je. Autofiction : un essai*, Paris, PUF, 2010, p. 107.

¹¹⁶ Yves Baudelle, « L'autofiction des années 2000 : un changement de régime ? », dans Bruno Blanckeman, Barbara Havercroft [dir.], *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, op. cit., p. 150.

¹¹⁷ Chloé Delaume, *Dans ma maison sous terre*, Paris, Seuil, 2009.

¹¹⁸ Camille Laurens, *Romance nerveuse*, Paris, Gallimard, 2010.

¹¹⁹ Amélie Nothomb, *Robert des noms propres*, Paris, Albin Michel, 2002.

¹²⁰ Yves Baudelle, « L'autofiction des années 2000 : un changement de régime ? », art. cit., p. 148.

¹²¹ Mathias Malzieu, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, op. cit., p. 11.

¹²² Chloé Delaume, *La Règle du je. Autofiction : un essai*, op. cit., p. 20.

électrifiés qui font pleurer¹²³ dans *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*. Ce récit romanesque s'insère ainsi parfaitement dans ce courant contemporain.

En somme, cette œuvre s'avère un juste-milieu : si le fantastique est par excellence une ambiguïté, l'intrigue est une fusion d'autobiographie et de fiction. La brièveté du livre ne nous aide pas à choisir entre roman et récit, quoique le faible nombre des personnages, l'intrigue simple avec peu d'événements et le temps imprécis nous fassent tendre vers la deuxième option. Toutes ces incertitudes, détectables souvent aussi dans les autres œuvres de Malzieu, n'aident pas les maisons d'édition à classer ses livres dans de bonnes collections. Ceux publiés chez Flammarion sont étiquetés simplement comme « littérature française », tandis que ceux d'Albin Michel sont définis seulement par la catégorie « roman ». Il en va de même pour les publications à l'étranger, qui sont éventuellement insérées dans les collections économiques, comme l'*Universale Economica Feltrinelli*. Le seul cas différent est la republication de *La Mécanique du cœur*¹²⁴ : grâce au succès obtenu aussi par le film, elle a été rééditée en 2014 et est sortie dans la collection « Étonnantiss!mes », qui s'occupe de textes parascolaires. Cette nouvelle classification nous fait comprendre que les lecteurs idéaux du roman sont les jeunes. Les œuvres de Malzieu étant très similaires par le style et les thèmes, nous pourrions penser qu'elles sont orientées vers ce type de public, mais ce n'est pas si immédiat à établir. Par exemple, le héros de *La Mécanique du cœur* est encore un enfant (il a dix ans), cependant il questionne la sexualité. D'autres œuvres de Malzieu présentent également des héros jeunes qui se confrontent à des problématiques dites adultes, telles précisément la sexualité, mais aussi la maladie et la mort (soit dit en passant, nous avons vu qu'elles sont les sujets préférés de l'autofiction), comme dans *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*. Ce dernier pourrait être approprié à la littérature parascolaire comme *La Mécanique du cœur*, puisque l'intrigue est simple et l'aventure fantastique reflète le goût infantile. Toutefois, le héros – même si l'on dirait qu'il a des comportements d'enfant – est un adulte, dans lequel des lecteurs jeunes auront plus de difficulté à se refléter. En outre, la mort d'un être cher est un sujet que l'on avait plutôt tendance à éviter dans la littérature jeunesse contemporaine, même si récemment il est de plus en plus traité, comme nous le verrons plus tard. Dans la préface de la deuxième édition de *La Mécanique du cœur*, Malzieu lui-même explique :

J'ai écrit cette histoire comme un conte pour adultes, mais qui pourrait plaire aux enfants. J'aime l'idée de décloisonner la littérature dite enfantine avec celle censée concerner uniquement les adultes. Pour moi un bon livre pour enfants doit

¹²³ Mathias Malzieu, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, op. cit., p. 12.

¹²⁴ Mathias Malzieu, *La Mécanique du cœur*, op. cit. ; rééd., Paris, Flammarion, coll. « Étonnantiss!mes », 2014.

plaire aux adultes, et certains livres pour adultes peuvent être « racontés » aux enfants¹²⁵.

Ce penchant est propre à toute la production littéraire de Malzieu. Nous pourrions conclure en disant que, quoiqu'envisagé par l'auteur, ce caractère d'indéfinition, de « justemilieu » – qui ne permet pas d'encadrer un public idéal – conjointement à l'affaire autobiographique – vers lequel les lecteurs ont tendance à être moins intéressés, surtout si l'auteur n'est pas très connu au moment de la publication du livre – sont peut-être la cause du succès limité de *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*. De toute façon, ce premier roman est un bon point de départ non seulement pour la carrière d'écrivain de Malzieu, mais aussi pour le lancement de nouvelles pratiques : « Le travail de Mathias Malzieu [...] avait ouvert la voie à des analogies plus claires entre un concept album et une œuvre romanesque, l'un s'écoulant en lisant l'autre¹²⁶ ». Nous avons effectivement dit que les œuvres littéraires de Malzieu s'accompagnent souvent de la publication d'un album musical. Comme lui, beaucoup d'autres musiciens et chanteurs¹²⁷ décident de se consacrer à l'écriture, mêlant littérature et chanson. Blanckeman et Havercroft témoignent en effet d'une tendance contemporaine à emprunter à tous les genres et même aux autres arts¹²⁸ et l'ouvrage *Le Fantastique contemporain* certifie aussi le goût pour les « écritures médiées¹²⁹ », dispositifs artistiques mêlant le texte à d'autres médias. Nous observerons maintenant le rapport entre la musique – en particulier la chanson – et la littérature pour un auteur qui fait de sa vie une croisée des arts.

I.3. La chanson en littérature

Aujourd'hui, l'écriture influencée par la musique prend des formes particulières. Tout d'abord, il faut dire que le contact avec la musique permet de se rapporter différemment avec le langage et avec les sentiments¹³⁰. Il est convenu qu'à travers la musique l'on peut véhiculer le caractère éphémère des émotions, qui ne sont pas si facilement communiquées avec les mots. Valeria Gramigna parle d'une particularité de la prose contemporaine à exprimer les sentiments de

¹²⁵ Ibid., p. 7.

¹²⁶ Bernard Jeannot, « La pratique d'un récit désenchanté : l'expérience des romans musicaux de Florent Marchet et Arnaud Cathrine », dans Bruno Blanckeman, Catherine Brun [dir.], *Romans et chansons*, op. cit., p. 180.

¹²⁷ Voir par exemple Abd al Malik, Dominique Ané, Bertrand Belin, Bertrand Betsch, Cali, Magyd Cherfi, Disiz, Gaël Faye, Brigitte Fontaine, Kent, Viktor Lazlo, Gérard Manset, Sapho, Hervé Vilard (cf. Gilles Bonnet, *Auteur-Compositeur-Interprète-Écrivain. L'âge de l'A.C.I.É. (2000-2020)*, op. cit.).

¹²⁸ Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft dans Bruno Blanckeman, Barbara Havercroft [dir.], *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, op. cit., p. 7.

¹²⁹ William Schnabel [dir.], *Iris / Les Cahiers du Gerf : Le Fantastique contemporain*, op. cit., *passim*.

¹³⁰ Valeria Gramigna, *Scrittura in ascolto. Sentimenti e musica nella prosa francese contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 9.

façon plus incisive, mais il y a une « incapacité de dire ou d'écrire plusieurs choses au même moment, [car] le poids des mots et de la syntaxe freine cette opération, possible au contraire à travers la musique¹³¹ ». En revanche, toujours Gramigna évoque ces mots de Thierry Santurenne : « Il est permis de penser que c'est le langage, notamment sous sa forme littéraire, qui confère à la musique une nouvelle plasticité propre à nourrir l'imaginaire¹³² ». La chanson est peut-être aujourd'hui le moyen le plus direct et immédiat pour dire les sentiments. Elle est non sans raison dérivée de la poésie lyrique, où « lyrique » indique l'expression des « états d'âme justement fugaces et insaisissables que le sujet lyrique veut [...] éterniser¹³³ ». L'on constate alors que recourir au son permet de « dilater » la concision des sensations, ainsi la chanson investit la prose de l'extrême contemporain de différentes façons, de la simple citation aux renvois intertextuels¹³⁴. Gramigna mentionne en effet l'œuvre de Mathias Malzieu comme exemplaire de ce courant, cherchant à mêler les sentiments d'amour ou de mélancolie à la légèreté¹³⁵. Déjà à partir du XX^e siècle, mais encore plus dans les deux dernières décennies, les romans sont influencés par la musique dans leur composition même, héritant par exemple d'une attention accrue au rythme et une récurrence de figures de style lyriques comme l'anaphore¹³⁶ : il suffit de penser à « maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi », phrase qui donne le titre à l'œuvre de Malzieu et qui recourt dix fois à l'intérieur du texte. Pourtant, la combinaison roman et chanson n'a pas toujours été bien considérée. En effet, dans les années 1980, en France, nous assistons encore à un « paysage culturel où la légitimité intellectuelle attachée à la figure du *grantécrivain*, héritage des XVIII^e et XIX^e siècles, persistait à considérer avec condescendance l'écriture chansonniers, suspecte de superficialité sinon de vacuité¹³⁷ ». Néanmoins, déjà depuis trente ans le phénomène des ACI avait éclaté : l'acronyme signifie « auteur-interprète-écrivain » et indique bien sûr les chanteurs qui composent à la première personne leurs chansons. À partir de là, le succès des ACI a accru dans les années et il ne touche pas seulement le domaine francophone, mais aussi celui international : il suffit de penser qu'en 2016 Bob Dylan a été lauréat d'un prix Nobel en littérature, événement qui n'a toutefois pas

¹³¹ « Una parte della prosa contemporanea, in ragione anche della sua brevità, sembra esprimere i sentimenti in maniera più incisiva. L'incapacità di dire o di scrivere "diverse cose nello stesso momento" è fisica e mentale, il peso delle parole e della sintassi inibisce di fatto questa operazione, possibile, invece, attraverso la musica » (Ibid., p. 14).

¹³² Thierry Santurenne, « Imaginaire musical : repères et perspectives », Fabula / Les Colloques, 2010. www.fabula.org/colloques/document1277.php [consulté le 25 mars 2024].

¹³³ Stéphane Hirschi, « Chanson : métaphysique d'un genre » dans Stéphane Audeguy, Philippe Forest [dir.], *Variétés : littérature et chanson* dans *La Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, n° 601, 2012, p. 16.

¹³⁴ V. Valeria Gramigna, *Scrittura in ascolto. Sentimenti e musica nella prosa francese contemporanea*, op. cit., p. 21.

¹³⁵ Idem.

¹³⁶ V. Gilles Bonnet, *Auteur-Compositeur-Interprète-Écrivain. L'âge de l'A.C.I.É. (2000-2020)*, op. cit., p. 76.

¹³⁷ Ibid., p. 7.

été exempt de reproches pour le fait qu'il n'aurait pas été donné à un écrivain proprement dit. Malgré cela, revenant au domaine francophone, dans les années 2000-2012, l'on commence à parler d'ACIÉ – c'est-à-dire « auteur-compositeur-interprète-écrivain » –, assistant à une reconnaissance institutionnelle à travers la création de ce nouvel acronyme, comme Gilles Bonnet le témoigne¹³⁸. Il s'agit d'ACI qui se livrent aussi à l'écriture littéraire, qui apparaît toujours plus affectée par la musique et par la chanson. Les ACIÉ existaient depuis plusieurs années, mais pourquoi le phénomène éclate à ce moment-là ? Bonnet trouve une contribution fondamentale dans l'explosion des genres rap et slam dans les années 2000-2020 :

Les rappeurs et le slameurs revendiquent une attention portée principalement au texte et à la mise en voix [...]. S'il fallait donc trouver une raison supplémentaire de rapprocher rap et chanson française, ce qui ne semblait guère aller de soi, leur rôle dans l'évolution du statut de l'auteur de la chanson vers celui de l'écrivain constituerait un dernier argument viable¹³⁹.

De là, nous comprenons l'importance de la question formelle pour tous les ACIÉ. Ce n'est pas toutefois le seul trait qu'ils partagent. Il est curieux de relever que leur volonté de se lancer dans des domaines artistiques différents pour exprimer leur créativité les amène souvent à quitter des carrières précédentes¹⁴⁰. Nous avons effectivement dit que Malzieu avait débuté comme joueur de tennis et il suffit de penser à son inspirateur, Boris Vian, qui était un ingénieur. De plus, nous rencontrons un goût des ACIÉ pour les récits autobiographiques à travers une narration autodiégétique¹⁴¹, comme dans leurs chansons. En tout cas, la diffusion de ce phénomène n'est pas synonyme d'un succès éditorial, au contraire Myriam Roche parle d'« un accueil critique globalement favorable mais assez discret, et une réussite commerciale relative¹⁴² ». Les seuls titres avec des ventes importantes – mentionnés par Roche – sont précisément *La Mécanique du cœur* de Malzieu et *Petit pays*¹⁴³ de Gaël Faye, qui a gagné le prix Goncourt des lycéens en 2016. Ce dernier confirme de plus l'intention des ACIÉ d'une continuité stylistique entre chansons et romans¹⁴⁴. Dans le cas de Malzieu en particulier – qui a en quelque sorte lancé cette tendance, comme nous l'avons mentionné – nous assistons à une fusion totale entre les deux, donnant vie à un « livre augmenté¹⁴⁵ » à lire en écoutant de la

¹³⁸ Ibid., *passim*.

¹³⁹ Ibid., p. 8.

¹⁴⁰ Ibid., p. 44.

¹⁴¹ Ibid., p. 49.

¹⁴² Myriam Roche, « Cali : de la chanson au roman, une écriture écorchée vive », dans *Archiv für Textmusikforschung*, Innsbruck, Innsbruck university press, n° 7.1, 2022, p. 2. https://doi.org/10.15203/ATeM_2022_1.08 [consulté le 27 janvier 2024]

¹⁴³ Gaël Faye, *Petit Pays*, Paris, Grasset, 2016.

¹⁴⁴ Myriam Roche, « Cali : de la chanson au roman, une écriture écorchée vive », art. cit., p. 2.

¹⁴⁵ Gilles Bonnet, *Auteur-Compositeur-Interprète-Écrivain. L'âge de l'A.C.I.É. (2000-2020)*, op. cit., p. 54

musique. Bonnet parle d'un « riche écosystème pluri médiatique qui englobe albums, film et roman » et qui connaît son essor avec l'enregistrement de Malzieu avec Dionysos d'une bande originale pour son film *Jack et la Mécanique du cœur*¹⁴⁶. À partir de là, cette pratique est de plus en plus employée. Pour donner un autre exemple, le titre du premier roman de Cali, *Seuls les enfants savent aimer*¹⁴⁷, est tiré d'une chanson homonyme de 2016. Soit dit en passant, c'est précisément Malzieu qui encourage Cali à l'écriture littéraire en partant de la mort de sa mère, comme l'ami l'avait fait avant lui. Nous concluons le discours avec ces mots de Roche :

La composante autobiographique plus ou moins explicite et l'ancrage thématique dans le milieu de la musique sont deux caractéristiques récurrentes dans les romans écrits par des ACI, avec dans plusieurs cas une véritable similitude entre l'univers créé dans l'œuvre musicale et celui des textes narratifs publiés¹⁴⁸.

De toute façon, d'après Noha Nemer, « l'originalité de ce défi réside moins dans le choix de la continuité entre l'œuvre littéraire et l'œuvre musicale que dans l'efficacité de la chanson à déstabiliser les critères génériques propres à chaque mode d'énonciation et à en bouleverser les registres¹⁴⁹ ». Ce n'est donc pas seulement une question d'intermédialité entre un texte littéraire et une composition musicale, mais c'est directement la chanson insérée à l'intérieur de la narration qui joue un rôle de premier plan. Nemer explique encore que chez Malzieu la chanson est un « lieu de tension, partagé entre la rhétorique du temps compté du tragique et la théâtralité des incantations de l'amour¹⁵⁰ ». Elle est en effet souvent liée à la mort ou à l'expérience amoureuse, comme pour *La Mécanique du cœur* et pour *Métamorphose en bord de ciel*, où elle a une « fonction cathartique [...] dans la mise en scène du merveilleux et son dénouement tragique dans le roman¹⁵¹ ».

Dans *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, elle joue trois rôles différents : « À la fois un élément perturbateur, un agent actif et un élément de résolution de la fabula ». Premièrement, elle est un élément perturbateur parce que le cadre narratif initial n'est pas fantastique et il adhère au contraire aux lois de notre monde – sauf que pour la présence des ombres, que nous avons précédemment justifiées comme des métaphores visuelles. Mathias lit l'inscription gravée sur l'horloge bloquée de sa mère et suit ses instructions : dès l'instant où il

¹⁴⁶ Idem.

¹⁴⁷ Cali, *Seuls les enfants savent aimer*, Paris, Cherche-Midi, 2018.

¹⁴⁸ Myriam Roche, « Cali : de la chanson au roman, une écriture écorchée vive », art. cit., p. 2.

¹⁴⁹ Noha Nemer, « La chanson dans l'œuvre écrite de Mathias Malzieu : métamorphose de la fiction ou fiction de la métamorphose ? », art. cit., p. 77.

¹⁵⁰ Ibid., p. 89.

¹⁵¹ Ibid., p. 77.

commence à chantonner « *Giant Jack is on my back*¹⁵² », le merveilleux entre à plein régime dans la narration avec l'apparition du géant. Deuxièmement, la chanson est un agent actif dans le processus de guérison intérieur de Mathias. En tant que musicien, Mathias se sent déjà mieux en jouant de l'harmonica donné par Giant Jack : « Tant que je joue, j'ai moins peur¹⁵³ ». De plus, une scène importante est celle où le jeune et le géant jouent respectivement l'ukulélé et la contrebasse et entonnent ensemble la chanson *Giant Jack* :

- *Giant Jack is dead !* (C'est moi qui chante.)
 - *Giant Jack is maybe dead !* (Il répond, et ainsi de suite.)
 - *Giant Jack looks dead !* (Il imite les bruits d'orage et de vent avec sa bouche en faisant craquer ses doigts, trop bien.)
 - *Giant Jack is NOT dead !*
- Refrain en chœur : *He's carrying his shadow from his grave city grave, skeleton trees growing on his own grave, I'm trembling cold like an arctic wind blowin', blowin' through his mouth, blowin' through his teeth...*
- *He's on my back now !*
 - *I'm on your back now !*¹⁵⁴

Peu après, Mathias admet : « Ça m'a fait du bien de chanter, j'avais oublié¹⁵⁵ ». Nemer explique que la chanson du géant révèle le rapport d'alter ego entre Mathias et Giant Jack, apparaissant « comme une pulsion incarnée de l'instinct de mort qu'elle cherche à combattre en démultipliant l'identité du chanteur¹⁵⁶ ». À la fin de la chanson, nous comprenons que Mathias s'est approprié un morceau d'ombre de Jack et c'est comme si les deux étaient la même personne dans deux corps différents. Troisièmement, lors de la disparition du géant, la situation est rétablie et le catalyseur est encore une fois une chanson :

« *Giant Jack is on my back, I was trembling like a bird with no feather on the skin, I had gasoline ail over my wings, he looks like a storm with a solid body, he looks like a storm, Giant Jack is on my back.* » Je tiens la petite horloge cassée entre mes doigts. Au loin, je l'entends reprendre en canon, de sa voix pétaradante de crooner-Bœing « *I'm on your back man, cold like ice, but I will protect you well... hey it's too large for a "little me"* »¹⁵⁷

¹⁵² Mathias Malzieu, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, op. cit., p. 25.

¹⁵³ Ibid., p. 100.

¹⁵⁴ Ibid., p. 90.

¹⁵⁵ Ibid., p. 91.

¹⁵⁶ Noha Nemer, « La chanson dans l'œuvre écrite de Mathias Malzieu : métamorphose de la fiction ou fiction de la métamorphose ? », art. cit., p. 82.

¹⁵⁷ Mathias Malzieu, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, op. cit., p. 150.

Le roman se termine ainsi avec la voix du géant, qui est devenu trop « little », trop petit, pour la grande ombre de Mathias, leurs rôles sont inversés. Nemer parle ainsi d'une « vertu exorcisante » de la chanson, qui répare la scission identitaire du héros¹⁵⁸. Si ce dernier avait avant besoin de l'ombre du géant comme d'un vaccin contre la mort, maintenant sa propre ombre est devenue une défense immunitaire suffisante : « le vaccin coule dans tes veines. Il est grand temps que tu te frottes à nouveau à la vie¹⁵⁹ », lui dit Giant Jack.

Avant dans le roman, Mathias avait cherché à invoquer sa mère à l'aide d'une cassette de rock'n roll et de flamenco qui était à elle : « Allez, danse, viens en fantôme, en ombre, comme tu peux, en souffle même si tu veux, mais viens maintenant¹⁶⁰ ». La chanson et la musique en général se rattachent donc à la mort et s'avèrent un outil fondamental dans le processus d'acceptation et de dépassement du deuil. Dans la section à suivre, nous nous focaliserons sur ce thème conjointement à la question des fantômes.

I.4. Des façons d'aborder la mort : fantômes et monstres du fantastique contemporain

I.4.a. Les fantômes et l'au-delà

Faire le deuil d'une personne, c'est entrer dans une période d'intégration de sa perte définitive. Cela commence par la reconnaissance de nos sentiments envers le défunt : il est important d'exprimer ce que nous ressentons pour lui de son vivant et de rendre visibles ces sentiments pour son entourage. Ainsi, nous revisitons et intériorisons cette relation, afin d'accepter ce qu'il ne sera plus possible de vivre avec la personne décédée¹⁶¹.

Ainsi explique la psychanalyste Christine Paquis dans son essai *Le Fantasme*, soulignant l'importance d'extérioriser les sentiments pour élaborer la perte. Il y a plein de façons pour le faire et l'une d'elles est l'écriture, à laquelle Philippe Vilain attribue des facultés psychothérapeutiques dans sa *Défense de Narcisse*¹⁶², ouvrage défendant l'autofiction. Dans le cadre de la tendance autobiographique, les écrivains puisent dans leurs propres expériences de deuil pour créer des œuvres qui, d'un côté, servent d'exutoire pour les auteurs eux-mêmes et,

¹⁵⁸ Noha Nemer, « La chanson dans l'œuvre écrite de Mathias Malzieu : métamorphose de la fiction ou fiction de la métamorphose ? », art. cit., p. 83.

¹⁵⁹ Mathias Malzieu, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, op. cit., p. 144.

¹⁶⁰ Ibid., p. 101.

¹⁶¹ Christine Pasquis, *Le Fantasme. La vie en rose*, Paris, Eyrolles, 2009, p. 75.

¹⁶² Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, *passim*.

de l'autre côté, résonnent aussi avec les lecteurs, les aidant à trouver du réconfort dans la solitude de leur chagrin. À tel propos, Paquis consacre quelques mots à notre auteur :

Le désir d'écrire a probablement permis chez M. Malzieu la mise en mots de ce qui se passait en lui. Partager son vécu avec autrui (ici le grand public) lui a permis de rendre sa souffrance supportable : il en a fait quelque chose en la mettant en mots dans son roman¹⁶³.

Encore, l'écrivain Jean-Pierre Cescosse affirme que « la discorde et la perte [...] sont la source où s'abreuve la petite plante vivace qu'on appelle littérature¹⁶⁴ » ; pourtant, il ajoute : « Je ne crois pas, non, que celle-ci serve à réparer les vivants¹⁶⁵ ». La littérature ne cherche pas à effacer la douleur, au contraire, elle nous confronte à l'absence et à la mélancolie qui l'accompagnent. Elle devient ainsi une forme inédite de ritualisation¹⁶⁶ pour faire ses adieux au défunt, lui rendant hommage et donnant un sens à sa perte.

Nous avons vu qu'aujourd'hui l'une des manières les plus employées pour aborder un sujet si délicat est à travers la médiation du fantastique ; dans ce cadre, les absences sont très souvent représentées, paradoxalement, par des présences factices, « plus présentes que les présences mêmes¹⁶⁷ » : les fantômes. Stéphane Chaudier parle en effet d'une poétique de la spectralité, en soutenant que « les lettres et la pensée françaises font bon accueil à la figure du spectre¹⁶⁸ » depuis longtemps, mais notamment dans le panorama littéraire contemporain.

Le mot « fantôme » vient du grec « phantasma », dérivé à sa fois du verbe « phaínein », qui donne aussi l'origine à un autre terme, « phasma », avec une double signification : celle d'apparition et celle de monstre. Pourtant, le fantôme n'est pas simplement une créature terrifiante ou malveillante, il s'avère au contraire aussi une source de réconfort et de consolation. Il représente une obsession pour le passé, quelque chose que nous avons perdu et que nous n'acceptons pas qu'il ne puisse revenir, avec la conséquente « persistance dans notre présent d'une ombre impossible à résorber¹⁶⁹ ». Ainsi explique Laurent Demanze que « la mélancolie est une manière de refuser le deuil en incorporant en soi l'autre perdu¹⁷⁰ ». Là, une

¹⁶³ Christine Pasquis, *Le Fantôme. La vie en rose*, op. cit., p. 77.

¹⁶⁴ Jean-Pierre Cescosse, « La discorde et la perte », *Diacritik* dans *Modus Dictum*, 28 mai 2021. <https://diacritik.com/2021/05/28/la-discorde-et-la-perse/> [consulté le 27 janvier 2024].

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶ Laurent Demanze, « Les Possédés et les dépossédés », *Figures de l'héritier dans le roman contemporain*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, v. 45, n° 3, 2009, p. 14.

¹⁶⁷ Stéphane Chaudier, « Petite enquête sur le désir contemporain de spectralité », *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », n° 161, 2012, p. 210.

¹⁶⁸ Ibid., p. 211.

¹⁶⁹ Laurent Demanze, « Les Possédés et les dépossédés », art. cit., p. 14.

¹⁷⁰ Ibid., p. 16.

vérité fondamentale émerge : le spectre, ce phénomène surnaturel qui hante nos existences, est une création de notre propre conscience. Il est défini par nous et il demeure là où nous lui accordons une place¹⁷¹. C'est dans l'angoisse, cet état nouvellement forgé par l'absence, que réside la genèse du fantôme, lequel « marque une résistance désespérée contre l'habitude, cette autre « banalité du mal » : ne plus éprouver la souffrance d'un manque, le désir de ce qui s'absente¹⁷² ». Le processus de deuil est en somme loin d'être linéaire et ce serait plus facile d'imaginer une présence surnaturelle plutôt que de coexister avec le manque total d'une personne chère :

Ce déni de la perte entraîne le fantasme de garder en nous la personne vivante comme la seule façon de ne pas l'oublier. C'est ce qu'on appelle un « fantasme d'incorporation ». La personne disparue et le vécu émotionnel que nous avons eu avec elle de son vivant se trouvent comme « enfermés » durablement dans notre vie psychique. « Gobés » sans transformation, ils deviennent des corps étrangers qui font intrusion en nous¹⁷³.

En littérature, ces intrus sont projetés vers l'extérieur, se manifestant sous des formes presque palpables, bien qu'essentiellement immatérielles¹⁷⁴. Comme nous l'avons vu, dans *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, ils apparaissent comme des ombres sans une forme spécifique, représentant tout simplement le souvenir de la mère et précisément « la seule façon de ne pas l'oublier », pour reprendre les mots de Paquis susmentionnés. Certaines peurs, comme celle de laisser aller nos chers, de vivre sans eux, se matérialiseraient alors, d'après Chaudier, dans le spectre, dont la persistance dans la vie des hommes des siècles XIX^e et XXI^e serait à imputer au psychisme¹⁷⁵. Freud expliquait que « ce qu'il y a d'infantile là-dedans, et qui domine la vie psychique des névrosés, c'est l'accentuation excessive de la vie psychique par rapport à la réalité matérielle, trait qui se rattache à la toute-puissance des pensées¹⁷⁶ ». Nous ne voulons pas trop entrer dans le domaine de la psychanalyse, notamment parce que nous ne parlons pas d'une personne souffrante de problèmes psychiques, mais d'un monde fictif d'un roman. En tout cas, le spectre, concrétisant le manque, nous confronte à une réalité douloureuse, car « il active en nous le précieux sentiment d'être vivant – ou ce qu'il en reste : la honte inextinguible d'être des survivants¹⁷⁷ ». Nous nous apercevons alors que,

¹⁷¹ Stéphane Chaudier, « Petite enquête sur le désir contemporain de spectralité », art. cit., p. 212.

¹⁷² Ibid., p. 215.

¹⁷³ Christine Pasquis, *Le Fantasme. La vie en rose*, op. cit., p. 76.

¹⁷⁴ Stéphane Chaudier, « Petite enquête sur le désir contemporain de spectralité », art. cit., p. 214.

¹⁷⁵ Ibid., p. 213.

¹⁷⁶ Sigmund Freud, « Das Unheimliche », [1919], trad. de Bertrand Féron dans *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1985, p. 251.

¹⁷⁷ Stéphane Chaudier, « Petite enquête sur le désir contemporain de spectralité », art. cit., p. 212.

rationnellement, nous sommes conscients de l'irréalité de ce fantôme, qui « n'a plus besoin de nous persuader qu'il est vivant : nous lui cédon volontiers la première place, [parce qu'il] nous console de la vacuité de notre existence¹⁷⁸ ». Ce qui change dans la pensée contemporaine et qui nous éloigne de la littérature précédente, du déjà mentionné *Horla* de Maupassant, c'est que maintenant « le spectre n'est plus une créature ni méchante ni agressive ; il est devenu aimable¹⁷⁹ ». Dans *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, les ombres sont des présences plutôt neutres, bien que le fait d'avoir affaire avec l'obscurité puisse être perçu comme négatif – mais en même temps, être lié à la mort l'est déjà –, elles n'agissent cependant d'aucune manière. Elles demeurent là, rappelant quelque chose qui a été et qui n'est plus maintenant, mais qui peut néanmoins être perçue comme encore présente grâce à elles. En somme, une fois de plus, nous pouvons dire qu'elles apportent une sorte de réconfort, comblant le vide de notre existence. Cependant, nous vivons le présent par rapport au passé et nous nous oublions souvent de vivre pleinement dans l'actualité. Pour cette raison, l'on dit que le fantôme « opère la disjonction du présent avec lui-même¹⁸⁰ », car il attire notre regard sur lui, nous faisant aliéner d'« ici et maintenant ». Mathias les voit partout, les premiers chapitres du roman sont comblés par ces entités qui jouent un rôle de premier plan, étant « plus présentes que les présences mêmes », pour reprendre encore une fois les mots de Chaudier, plus présentes que les personnages humains, à savoir Lisa et son père. Toutes les actions que ces derniers accomplissent dans le présent sont liées au décès de la mère : ils lui cherchent son dernier habit, ils vont et viennent de l'hôpital, ils s'occupent de l'enterrement, etc. Éventuellement, quand le père conduit la voiture, cela est considéré comme extraordinaire, comme s'il n'était pas conscient : « Encore de la voiture, avec un papa *téléguidé* par je ne sais quelle force qui continue à nous mener de point en point¹⁸¹ ». La passivité de ces deux personnages est comparée à celle des entités spectrales : « Ils errent comme deux ombres¹⁸² ». Eux aussi vivent avec le regard tourné vers le passé, incapables d'avancer dans la vie.

Nous vivons dans le besoin de nous entourer de ces présences, mais de nous libérer en même temps par ce qui nous hante. C'est là toute la complexité de notre relation avec ces êtres fantomatiques, avec lesquels il faut trouver un équilibre : « Ni remémoration perpétuelle ni oubli ; une place entre tout et rien, qui laisse le passé être le passé et non le tout du temps ; une place qui permette *in fine* de sauvegarder la pluralité de nos exigences, ce désir légitime de

¹⁷⁸ Ibid., p. 214.

¹⁷⁹ Idem.

¹⁸⁰ Ibid., p. 216.

¹⁸¹ Mathias Malzieu, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, op. cit., p. 45.

¹⁸² Ibid., p. 17.

vouloir vivre avec mais aussi sans nos spectres¹⁸³ ». Cela est particulièrement important notamment dans la phase de deuil, que nous pourrions considérer comme un intervalle entre un avant et un après. À tel propos, Bonnet affirme que « fantômes et spectres actualisent en effet un bardo, cet *entre-deux mondes* [...], territoire d'un indéterminé riche de possibles romanesques¹⁸⁴ ». En fait, encore une fois, quel meilleur exécutoire que l'écriture littéraire ?

Au sujet de l'entre-deux mondes, l'événement clé de *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* est le voyage au pays des morts pour revoir la mère de Mathias. Dans l'article *Voyages mythiques et passages aux Enfers dans la littérature fantastique contemporaine*, Annette Simonis détecte dans le voyage dans l'au-delà l'un des thèmes récupérés de l'Antiquité les plus proposés dans les littératures de l'imaginaire contemporaines¹⁸⁵ :

La présence ostensible et la récurrence des voyages aux enfers dans les récits fantastiques contemporains ne semblent pas tout à fait étonnantes. Depuis l'Antiquité, les notions de catabase et de *nekuia* sont inscrites dans la mémoire et dans l'imaginaire culturel et ont été reprises dans des représentations innombrables¹⁸⁶.

Simonis évoque comme exemples flagrants le jalon de la Fantasy, *Le Seigneur des Anneaux*¹⁸⁷, et une trilogie moins célèbre, *À la croisée des mondes*¹⁸⁸. Elle affirme : « Comme son précurseur mythologique, le voyageur fantastique traverse les frontières entre le connu et l'inconnu, entre le monde familial et l'altérité, entre la vie et la mort. Il s'agit donc d'un voyage véritablement mythique¹⁸⁹ ». De plus, l'experte soutient que la transgression des frontières de l'entre-deux mondes s'accompagne souvent de rites¹⁹⁰. Dans *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, il ne s'agit pas d'un rite proprement dit, mais plutôt de trouver le point le plus adapté pour « passer derrière les ombres¹⁹¹ » : dans une scène qui a quelque chose de comique, Jack aide Mathias à découvrir la bonne entrée en auscultant les murs, en vérifiant l'épaisseur des ombres et en toquant un petit marteau¹⁹² comme un vrai « docteur des ombres » ; il

¹⁸³ Stéphane Chaudier, « Petite enquête sur le désir contemporain de spectralité », art. cit., p. 221.

¹⁸⁴ Gilles Bonnet, *Auteur-Compositeur-Interprète-Écrivain. L'âge de l'A.C.I.É. (2000-2020)*, op. cit., p. 93.

¹⁸⁵ Annette Simonis, « Voyages mythiques et passages aux Enfers dans la littérature fantastique contemporaine. *Le Seigneur des Anneaux* et *À la croisée des mondes* », dans Mélanie Bost-Fiévet, Sandra Provini [dir.], *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain. Fantasy, science-fiction, fantastique*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 241.

¹⁸⁶ Ibid., p. 244.

¹⁸⁷ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings* (série), Londres, Allen & Unwin, 1954-1955 ; Éd. française : *Le Seigneur des anneaux* (série), Paris, Christian Bourgois, 1972-1973. Traduction de Francis Ledoux et Daniel Lauzon.

¹⁸⁸ Philip Pullman, *His Dark Materials* (série), Scholastic Point, New York, 1995-2000. Éd. française : *À la croisée des mondes* (série), Paris, Gallimard, 1998-2001. Traduction de Jean Esch.

¹⁸⁹ Annette Simonis, « Voyages mythiques et passages aux Enfers dans la littérature fantastique contemporaine. *Le Seigneur des Anneaux* et *À la croisée des mondes* », art. cit., p. 241.

¹⁹⁰ Idem.

¹⁹¹ Mathias Malzieu, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, op. cit., p. 121.

¹⁹² Ibid., p. 122.

comprend qu'ils doivent passer à travers la porte de la chambre de la mère de Mathias ; pour voir dans l'obscurité de la nuit et des ombres, ils doivent porter des « œil-de-chat » sur leurs fronts. Pendant ces voyages, « il y a souvent des moments de crise et des épreuves difficiles¹⁹³ » : il faut en effet que Mathias apprenne à voler, mais peu après son ombre se troue et il est obligé de se réparer avec celle de Jack, s'il ne veut pas mourir. En tout cas, Simonis explique que « le voyage au royaume des morts ne s'inscrit pas dans une stratégie pratique ou pragmatique, il s'agit plutôt d'un acte symbolique et d'un processus subtil et autoréflexif¹⁹⁴ ». Elle prend comme exemple la descente d'Ulysse dans l'Hadès, étape fondamentale de son voyage décennal qui lui permet d'acquérir de la sagesse et une nouvelle connaissance de soi, une transformation intérieure effectuée à travers des émotions intenses (telles la peur) et sans laquelle il n'aurait pas pu rentrer à Ithaque¹⁹⁵. Ainsi, Mathias n'aurait jamais accepté la mort de sa mère sans l'accomplissement du voyage tant espéré dans le pays des morts. Il part en se promettant de ramener sa mère dans le monde des vivants, mais c'est cette expérience qui lui ouvre les yeux : il n'est pas Dionysos, sa mission échoue comme celle d'Orphée ; avec cette quête impossible, il se rend néanmoins compte qu'il faut se tourner vers l'avenir et avancer dans sa vie. Être à deux doigts de mourir lui fait comprendre la « nécessité d'accepter la mort [de la mère] et son inéluctabilité¹⁹⁶ » et qu'il ne devra plus jamais la chercher, faute de quoi il périra à son tour. Il est également remarquable de noter que l'imaginaire des morts vus comme des ombres remonte précisément à l'Antiquité. Sujet cependant pas aussi souvent repris que celui du voyage aux Enfers, dont la popularité a traversé plusieurs siècles et cultures, parce que « la mort des amis ou des parents est une expérience humaine aussi inquiétante et douloureuse qu'universelle¹⁹⁷ ». Néanmoins, Simonis conclue que « les écrivains contemporains réussissent à conférer à l'épisode une portée aventureuse aux implications psychologiques et sociologiques nouvelles¹⁹⁸ ».

I.4.b. Le fantastique dans la littérature jeunesse : un outil pour affronter la réalité

Auparavant, nous avons avancé la possibilité que ce voyage surnaturel ne soit qu'un rêve, tout en restant essentiel pour surmonter le deuil. Bruno Gelas définit l'acte de rêver comme « se livrer sans défense ni résistance au démon très caché d'un désir que l'on ne se connaissait

¹⁹³ Annette Simonis, « Voyages mythiques et passages aux Enfers dans la littérature fantastique contemporaine. *Le Seigneur des Anneaux et À la croisée des mondes* », art. cit., p. 241.

¹⁹⁴ Ibid., p. 243.

¹⁹⁵ Idem.

¹⁹⁶ Ibid., p. 250.

¹⁹⁷ Idem.

¹⁹⁸ Ibid., p. 252.

pas...¹⁹⁹ ». Ainsi, Mathias rêvait de tout son cœur de revoir sa mère. Gelas soutient de plus que le rêve inséré à l'intérieur d'un récit joue un rôle de dénouement : « Le rêve ne tue jamais le personnage, il lui permet de mourir, permettant du même coup au récit de finir²⁰⁰ ». Mathias ne meurt pas dans son supposé rêve, mais il s'approche beaucoup de la mort et est sauvé seulement par l'intervention de Giant Jack, qui le ramène du pays de morts, de cette dimension onirique, si l'on veut. Le héros se réveille sur son lit comme après un cauchemar nocturne : « Je suis assis sur mon lit, je tremble comme après une colère. Les premiers pépiements d'oiseaux se font entendre et le jour commence à filtrer sous les volets²⁰¹ ». Pourtant, le géant est encore là, il n'appartient pas au songe... ou peut-être le songe n'est-il pas encore terminé ? Nous avons déjà compris que c'est aux lecteurs de décider. Quand même, le roman se terminera juste après ce voyage-rêve, avec le départ définitif de Giant Jack. Juliette Psaume confirme l'idée que le rêve soit une forme de désir et d'espoir et elle va plus loin, en concevant la « rêverie comme une échappatoire à une réalité difficile à affronter et l'imagination comme une solution²⁰² », notamment dans l'enfance. Dans cet article consacré au thème du rêve dans la littérature jeunesse, Psaume écrit ainsi :

Les auteurs jeunesse qui s'interrogent sur les sources de la rêverie montrent que certains enfants se servent parfois du rêve pour échapper à un réel qui semble ne pas les comprendre, les dénigrer, les ennuyer ou les effrayer. À ce titre, la littérature jeunesse présente souvent la rêverie comme une échappatoire à une difficile réalité, qu'il s'agisse du propre quotidien de l'enfant ou du monde qui l'entoure²⁰³.

Encore plus, ce sont souvent les livres qui engendrent cette rêverie, non seulement pour fuir le monde réel, mais aussi « pour mieux le comprendre, voire pour y revenir mieux armé pour affronter difficultés ou mal-être²⁰⁴ ». Quand le géant donne des livres à Mathias, il lui dit : « Ça fait partie du traitement, mon garçon : les livres sont des accessoires non-accessoires pour se battre contre la nuit éternelle²⁰⁵ ». Ces livres traitent d'histoires d'ombres, ils traitent de la mort pour apprendre à Mathias à l'affronter. Il est comme un homme redevenu enfant, nécessitant d'être couché et aidé par un « grand », mais, du reste, ce trauma a bouleversé tous les équilibres : « Quand j'étais plus petit qu'aujourd'hui, c'était papa, le géant qui me déposait

¹⁹⁹ Bruno Gelas, « Rêve, fiction, récit », *Le Présent de la psychanalyse*, n° 5, Paris, Presses Universitaires de France, p. 77.

²⁰⁰ Ibid., p. 78.

²⁰¹ Mathias Malzieu, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, op. cit., p. 143.

²⁰² Juliette Psaume, « Le rêve dans la littérature jeunesse : des auteurs pour comprendre, libérer et enchanter grâce à l'imaginaire », *Enfance & Psy*, n° 95, Toulouse, Érès, 2023, p. 102.

²⁰³ Ibid., p. 104.

²⁰⁴ Ibid., p. 105.

²⁰⁵ Mathias Malzieu, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, op. cit., p. 35.

dans mon lit. [...] Mais maintenant que je suis un grand petit grand, il me faut un géant pour me porter dans ma chambre²⁰⁶ ». Mathias a donc besoin de lire des histoires fantastiques (entre lesquelles figure *La Mécanique du cœur*, avec la mention de Miss Acacia²⁰⁷) pour surmonter ce moment difficile et pour soigner. D'après Psaume, le livre pour enfants « permet alors de traiter les sujets les plus complexes de façon subtile par l'intermédiaire de l'histoire et de ses personnages²⁰⁸ », encore mieux si c'est le fantastique qui sert de médiateur, comme nous avons précédemment vu. Aussi pour ces raisons, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* peut être recommandé à un public jeune. La littérature jeunesse utilise de la créativité, de la douceur et des métaphores pour exprimer la mort, exactement ce que Malzieu cherche à faire dans ce roman, mais aussi dans d'autres textes. Les héros de ses livres se forment « à l'amour, au deuil, à la séparation, c'est-à-dire à prendre conscience à la fois de [leur] dimension humaine et de la finitude de celle-ci²⁰⁹ ». La mort – mais aussi la maladie – est en fait un sujet tendanciellement considéré comme un tabou dans la littérature pour l'enfance et elle est ainsi contestée²¹⁰. Malgré cela, Chiara Elefante e Roberta Pederzoli constatent une augmentation, à partir des années 1990 et notamment dans les années 2000, du nombre des livres pour enfants qui abordent cette problématique²¹¹, dont la lecture est « médiée » par des genres littéraires spécifiques, précisément le fantastique et les littératures de l'imaginaire plus en général, mais aussi le polar, l'horreur et le roman d'amour²¹². Concrètement, l'une des stratégies les plus adoptées pour présenter la mort aux enfants est la transposition symbolique, sous la forme de métaphores²¹³ : « The topic of death, often, when mentioned in the presence of children, is used in a euphemistic way. Expressions like « someone passed away », « he went to sleep » or « he went to live in heaven », are used instead²¹⁴ ». Ainsi, Malzieu n'écrit jamais que sa mère est morte, mais il utilise l'expression « il fait nuit sur toi ».

²⁰⁶ Ibid., p. 140.

²⁰⁷ Ibid., p. 88-89.

²⁰⁸ Juliette Psaume, « Le rêve dans la littérature jeunesse : des auteurs pour comprendre, libérer et enchanter grâce à l'imaginaire », art. cit., p. 105.

²⁰⁹ Noha Nemer, « La chanson dans l'œuvre écrite de Mathias Malzieu : métamorphose de la fiction ou fiction de la métamorphose ? », art. cit., p. 90.

²¹⁰ Rayhane Houari, Ghouti Hadjoui, « L'inclusion de sujets tabous dans la littérature pour enfants. *Bridge to Terabithia* par Katherine Paterson comme étude de cas », *Journal of El-Nas*, Oum El Bouaghi, Université Larbi Ben Mhidi, vol. 9, n° 1, p. 399.

²¹¹ Chiara Elefante, Roberta Pederzoli, « "Le parole per dirlo" : il tema della morte nel peritesto della letteratura giovanile tradotta » dans Gloria Bazzocchi, Raffaella Tonin [dir.], *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e per ragazzi*, Bologna, Bononia University Press, p. 66.

²¹² Ibid., p. 84.

²¹³ Ibid., p. 91.

²¹⁴ Rayhane Houari, Ghouti Hadjoui, « L'inclusion de sujets tabous dans la littérature pour enfants. *Bridge to Terabithia* par Katherine Paterson comme étude de cas », art. cit., p. 398.

En dernier ressort, nous voulons comparer *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* avec d'autres œuvres pour la jeunesse qui traitent de façon très similaire ces problématiques. Tout d'abord, dans ces types de textes, nous observons la création d'un environnement de type fantastique, voire fantasy, pour contraster avec les difficultés rencontrées dans la réalité. Ce mécanisme est souvent mis en œuvre par les enfants qui se heurtent au monde troublé des adultes ou à des problématiques importantes comme précisément la maladie ou la mort. Entre l'univers imaginé et celui réel se crée d'habitude un rapport interdépendant, les phénomènes se vérifiant dans l'un ayant un impact sur l'autre²¹⁵, comme un miroir. Dans ces œuvres, il y a en outre une forte composante didactique et formative, étant donné que les manifestations fantastiques aident à comprendre la vie concrète, comme nous l'avons précédemment expliqué. De plus, « These works [...] don't give children ready-made answers, but invite them « to go within themselves to listen to the sounds of their own hearts »²¹⁶ », pour utiliser les mots de Katherine Paterson, l'une des auteurs que nous proposerons ci-dessous. À l'intérieur de la narration, le fantastique prend souvent la forme d'entités monstrueuses qui assistent les héros dans le dépassement de traumatismes encore plus terribles, comme Kevin Sun le dit : « Monsters, terrifying yet vulnerable, make the horror bearable²¹⁷ ».

Un modèle exemplaire est le roman *Quelques minutes après minuit*²¹⁸, écrit par Patrick Ness en 2012 et qui a aussi connu une adaptation cinématographique²¹⁹, réalisée par Juan Antonio Bayona en 2016. Il relate l'histoire de Conor O'Malley, 12 ans, et de sa vie compliquée dans un contexte rural de l'Angleterre : sa mère est malade de cancer, son père absent habite aux États-Unis, où il s'est créé une autre famille, sa grand-mère – avec laquelle il devra vivre – ne lui démontre pas d'amour et il est aussi victime de harcèlement à l'école. Quand la santé de sa mère décline, Conor commence à recevoir une visite : chaque nuit à 12h07, un monstre se présente à lui. Il n'est autre que l'ancien if près de sa maison que le héros imagine prendre vie. Bien qu'initialement perçu comme une menace, en réalité, il incarne simplement la colère et la douleur que Conor ressent en lui. Il n'est que l'alter ego du gamin, exactement comme Giant Jack l'est pour Mathias. Nous pouvons affirmer que « the spiritual growth of the protagonist

²¹⁵ V. Roger Clark, Keith McDonald, « "A Constant Transit of Finding": Fantasy as Realisation in *Pan's Labyrinth* », *Children's Literature in Education*, Berlin, Springer, n° 41, 2010, p. 52–63.

²¹⁶ Katherine Paterson, *The Spying Heart: More Thoughts on Reading and Writing Books for Children*, New York, Dutton, 1989, p. 34-35.

²¹⁷ Kevin Sun, « Real Dragons: Monster Symbolism in Maurice Sendak's *Outside Over There*, Neil Gaiman's *Coraline*, and Patrick Ness' *A Monster Calls* », *The Looking Glass : New Perspectives on Children's Literature*, Melbourne, La Trobe University Press, vol. 21, n° 1, 2018, p. 10.

²¹⁸ Patrick Ness, *A Monster Calls*, London, Walker Books, 2011 ; Éd. française : *Quelques minutes après minuit*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2012. Traduction de Bruno Krebs.

²¹⁹ Juan Antonio Bayona, *Quelques minutes après minuit*, Apaches Entertainment, La Trini, Participant Media, River Road Entertainment, 2016.

can be presented more tangibly when depicted in terms of struggle with external magic forces than in terms of inner tension²²⁰ », ainsi que traduire ces choses dans un monde de fantaisie permet au héros-enfant de gérer la peur²²¹. Le monstre-if représente surtout un fort sentiment de culpabilité : Conor sait que sa mère est en train de mourir et ne souhaite évidemment pas que cela arrive, mais, en même temps, il désire ardemment mettre fin à sa propre souffrance le plus tôt possible, ce qui le fait se détester, car il croit que c'est une pensée égoïste. Le monstre servira alors à le confronter à ce sentiment et lui fera comprendre qu'il est parfaitement humain. Avant d'en arriver là, le monstre racontera à Conor trois histoires qui l'aideront peu à peu à surmonter cette douleur, tout comme Mathias utilise les histoires d'ombres empruntées à Giant Jack. La différence est que l'intervention de Conor à la fin de ces histoires imaginaires entraînera souvent des répercussions dans le monde réel : en imaginant aider le monstre à détruire la maison d'un ennemi, Conor se retrouvera à avoir détruit le salon de sa grand-mère ; en imaginant que le monstre défait son harceleur, l'enfant réalisera qu'il l'a lui-même frappé violemment. Ainsi, Conor a créé son monstre « as a dissociative coping mechanism and as an outlet to deal with his feelings of grief and anger²²² » et ce que nous retenons encore une fois est que les horreurs abstraites sont transformées par l'imagination des enfants dans des entités qui peuvent être observées de l'extérieur pour mieux les analyser et pour enfin les vaincre²²³.

D'une façon similaire, les collégiens américains Jess et Leslie, héros du roman *Le Royaume de la rivière*²²⁴ de Katherine Paterson – transposé à sa fois premièrement dans le film *Bridge to Terabithia*²²⁵ d'Eric Till et deuxièmement dans *Le Secret de Terabithia*²²⁶ de Gabor Csupó – créent un monde imaginaire, le royaume de Terabithia, comme un lieu où ils peuvent défaire leurs ennemis, aussi bien fictifs que réels²²⁷. Les créatures qui menacent Terabithia sont effectivement des représentations fantastiques de leurs camarades d'école qui les harcèlent. Ici cependant, il n'y a pas une répercussion directe dans le monde réel des phénomènes fantastiques, lesquels ne sont qu'imaginés par les jeunes en jouant dans une forêt, loin des

²²⁰ Maria Nikolajeva, *Power, voice and subjectivity in literature for young readers*, London, Routledge, 2012, p. 42.

²²¹ Jessica R. McCort, « Introduction: Why Horror? (Or, The Importance of Being Frightened). » dans Jessica R. McCort [dir.], *Reading in the Dark: Horror in Children's Literature and Culture*, Jackson, University Press of Mississippi, 2016, p. 14.

²²² Nishan Ghoshal, Paul O. Wilkinson, « Narrative Matters: A Monster Calls – a portrayal of dissociation in childhood bereavement », *Child and Adolescent Mental Health*, Hoboken, Wiley, vol. 24, n° 1, 2019, p. 84.

²²³ Kevin Sun, « Real Dragons: Monster Symbolism in Maurice Sendak's *Outside Over There*, Neil Gaiman's *Coraline*, and Patrick Ness' *A Monster Calls* », art. cit., p. 13.

²²⁴ Katherine Paterson, *Bridge to Terabithia*, New York, Thomas Y. Crowell Co., 1977 ; Éd. française : *Le Royaume de la rivière*, Paris, Éditions de l'Amitié, 1985. Traduction de Caroline Westberg.

²²⁵ Eric Till, *Bridge to Terabithia*, WonderWorks, 1985.

²²⁶ Gábor Csupó, *Le Secret de Terabithia*, Walden Media, 2007.

²²⁷ Rayhane Houari, Ghouti Hadjoui, « L'inclusion de sujets tabous dans la littérature pour enfants. *Bridge to Terabithia* par Katherine Paterson comme étude de cas », art. cit., p. 400.

contextes sociaux. Leurs problèmes sont ceux de simples gamins d'onze ans, du moins jusqu'au tragique événement de la mort de Leslie, noyée dans un torrent en cherchant à rejoindre la forêt toute seule. L'on se trouve de nouveau face à la mort d'une personne chère, non plus d'une mère, mais d'une amie et de plus pas encore adolescente. Pour écrire ce livre, Paterson s'est inspirée d'un événement réel qui l'a personnellement touchée, à savoir la mort d'une petite-fille, amie de son fils, décédée à la suite d'un accident tragique. Ainsi, « the book represented a sort of relief not only for her son but for herself as well²²⁸ ». Comme Malzieu écrit de la mort de sa mère pour lui rendre hommage et lui dire adieu, également Paterson explique : « I feel that Bridge is kind of a rehearsal that you go through to mourn somebody's death that you care about²²⁹ ». Ce désir de libérer sa propre souffrance et, en général, ses propres sentiments à travers l'art, se reflète également sur les personnages des romans : « Tu as beaucoup d'outils pour continuer à ressouder ton cœur, de l'amour en veux-tu en voilà, des histoires à raconter, les chansons, les livres, vas-y quoi !²³⁰ », dit Giant Jack à Mathias ; Jess se consacre au dessin – une passion qui l'avait en outre rapproché de Leslie, du moment où elle avait complimenté son habilité – tout comme Conor, initié par sa mère qui avait toujours voulu fréquenter l'université d'art. L'art est synonyme d'une imagination débordante, ce qui permet finalement le contact avec le fantastique. Pour Jess et Leslie, le fantastique ne signifie enfin pas seulement divertissement, mais il est un refuge contre leurs difficultés.

En revanche, cela est poussé à l'extrême dans *Le Labyrinthe de Pan*²³¹ de Guillermo del Toro, non pas une adaptation cinématographique d'un roman, comme les exemples précédemment mentionnés, mais un scénario original, qui nous semble néanmoins emblématique de notre thème et donc digne de considération. Dans l'Espagne de 1944, alors que la guerre civile fait rage, Ofelia, 13 ans, se retrouve confrontée aux horreurs du conflit entre les fidèles de Franco – parmi lesquels figure le deuxième mari de la mère d'Ofelia et père de son frère qui va à naître – et les partisans rebelles qui résistent. Dans les autres œuvres mentionnées, il est question de la maladie et/ou de la mort d'un être cher, naturellement « issues that violate fundamental values in the symbolic childhood of Western culture²³² », car il est évident qu'un enfant ne devrait jamais vivre la perte d'un parent ou d'un ami ; ici, cette affaire est poussée à l'extrême parce que la mort est omniprésente. L'enfance est diamétralement opposée à la guerre, qui renverse tout équilibre :

²²⁸ Idem.

²²⁹ R. Murray Thomas, *What Schools Ban and Why*, Santa Barbara, Greenwood Publishing Group, 2008, p. 17.

²³⁰ Mathias Malzieu, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, op. cit., p. 145.

²³¹ Guillermo del Toro, *Le Labyrinthe de Pan*, Warner Bros. Pictures, 2006.

²³² Kevin Sun, « Real Dragons: Monster Symbolism in Maurice Sendak's *Outside Over There*, Neil Gaiman's *Coraline*, and Patrick Ness' *A Monster Calls* », art. cit., p. 13.

Through the experience of violence, the loss of loved ones, and the conversion of secure, domestic space into the disputed public space of battle, war forces children to function in a brutally adult environment, depriving them of their innocence and childhood values²³³.

Au contexte menaçant du conflit militaire s'ajoute la précarité de la situation familiale, où le beau-père d'Ofelia peine à la tolérer et où sa mère, déjà affaiblie par une grossesse difficile, ne semble se soucier trop d'elle. Le désir de bonheur pousse Ofelia à envisager de s'aventurer dans un labyrinthe faisant partie d'un monde magique. Et là encore, nous rencontrons un monstre, dans le spécifique un Faune, qui la convainc d'être la réincarnation de Moanna, une princesse du monde souterrain. Pour le prouver, la petite fille devra passer trois épreuves. Comme dans *Quelques minutes après minuit*, les actions du monde fantastique entraîneront des conséquences dans la réalité. Il y a un autre parallélisme évident entre Conor et Ofelia : les deux demandent à leurs monstres de guérir leurs mères. Le monstre-if donne à Conor une partie de soi, ayant cette plante des propriétés curatives ; également, le Faune donne à Ofelia une mandragore à placer sous le lit de sa mère. Bien que pour des raisons différentes, les deux traitements n'auront pas d'effet et les deux mères mourront. Dans *Le Labyrinthe de Pan*, tout apparaît encore plus obscur et macabre, des mauvaises choses arrivant non seulement dans le monde réel, mais aussi dans celui magique : Ofelia est pourchassée, presque dévorée et poussée à sacrifier son nouveau-né frère²³⁴ comme dernière épreuve. Cette persécution subie dans le labyrinthe rappelle un peu Mathias dans le pays des morts, presque tué par son incapacité à voler et tourmenté par les cris des « mi-humains et mi-fantômes » en train de mourir²³⁵. Néanmoins, ce qui se passe dans la fantaisie donne à Ofelia du courage pour s'opposer à la cruauté des méchants dans le monde réel²³⁶, où elle n'arrivera malheureusement jamais à trouver son bonheur. Le final est doux-amer : mourant à cause de la blessure d'une balle, elle parvient quand même à devenir la princesse Moanna, car sa mort est considérée comme un sacrifice digne, à la place de celui de son frère ; dans le monde souterrain, elle est ainsi accueillie par ses parents décédés, le Faune et toutes les créatures-sujets, avec lesquels elle peut finalement trouver la paix.

²³³ Gina Sheriff, « Franco's Monsters: the Fantasy of childhood in *El Laberinto del fauno* and *Balada triste de trompeta* », *Confluencia*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. 30, n° 2, printemps 2015, p. 129.

²³⁴ *Ibid.*, p. 131.

²³⁵ Mathias Malzieu, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, op. cit., p. 139.

²³⁶ Jack Zipes, Commentaire à Guillermo del Toro, *Le Labyrinthe de Pan* (2006) dans *Journal of American Folklore*, Champaign-Urbana, University of Illinois Press, vol. 121, n° 480, printemps 2008, p. 238.

Ces récits servent à appréhender des réalités pénibles, à les contourner et même à les orner pour les rendre plus acceptables. Ainsi, Edward Bloom, héros du roman *Big Fish*²³⁷ de Daniel Wallace, essaie de raconter sa vie à travers des histoires étonnantes et fantastiques, parmi lesquelles il est intéressant de noter son amitié avec un géant initialement menaçant mais en réalité gentil, bien que son rôle soit plus marginal par rapport aux géants/monstres des autres œuvres. Néanmoins, ces histoires imaginaires éloignent Edward de son fils Will, qui le perçoit comme un menteur. À partir de ce roman sera tiré le célèbre film de Tim Burton²³⁸, réalisateur auquel l'imaginaire de Mathias Malzieu est souvent associé (généralement pour les tonalités gothiques, notamment de *La Mécanique du cœur*). C'est précisément dans ce film que le Dr. Bennet prononcera ces mots à Will à propos du récit de sa naissance : « Je crois que si j'avais à choisir entre la vraie version et celle imaginée, où il est question d'un poisson et d'une alliance, je choisirais sans doute la version fantayste²³⁹ ». Les histoires d'Edward justifient le recours à l'imagination et au fantastique même chez les adultes comme une réponse à l'affrontement des difficultés de la vie réelle²⁴⁰.

En conclusion, nous avons tout d'abord dressé le cadre pluri-artistique dans lequel s'immerge Mathias Malzieu, choisissant d'explorer de nouveaux horizons artistiques en passant de la composition de chansons à la littérature, contribuant ainsi au succès des ACIÉ. Avec son premier roman *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, il nous plonge dans l'incertitude du fantastique, entre des monstres aimables et des mécanismes oniriques, aux frontières entre le roman autobiographique et l'autofiction. Parmi les tendances contemporaines auxquelles il adhère, nous remarquons son penchant pour cette même chanson qui non seulement accompagne la lecture, mais qui s'intègre également à la narration, créant ainsi des déséquilibres d'un côté, avec l'introduction du fantastique par le biais de Giant Jack et de ses méthodes de guérison alternatives, et de l'autre côté, une résolution de la situation avec le départ définitif du géant qui clôt le roman. Le fantastique bouleverse une réalité déjà perturbée, car on n'est jamais prêt à vivre le trauma de la perte d'une mère, même en tant qu'adulte ; c'est peut-être pour cela que Mathias retourne à l'enfance, et, comme un enfant, il ne sait plus comment affronter la vie et doit réapprendre à le faire. Comme Conor, Jess, Leslie, Ofelia, Edward et beaucoup d'autres héros de fiction, le fantastique se révèle être pour lui le moyen idéal

²³⁷ Daniel Wallace, *Big Fish : A Novel of Mythic Proportions*, New York, Workman Publishing, 1998 ; Éd. française : *Big Fish (A Novel of Mythic Proportions)*, Paris, Autrement, 2004. Traduction de Laurent Bury.

²³⁸ Tim Burton, *Big Fish*, Sony Pictures Realising, 2003.

²³⁹ Idem.

²⁴⁰ Sylvie Magerstädt, « Tall tales – Myth and honesty in Tim Burton's *Big Fish* (2003) », *Humanities*, Basel, MDPI, vol. 11, n° 6, 2022, p. 3. <https://doi.org/10.3390/h11060138> [consulté le 25 février 2024]

d'affronter les troubles de la réalité. Certains pourraient ne pas considérer *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* comme un roman pour enfants, par ailleurs la présence de gros mots ne serait pas très appropriée (même si Paterson les utilise aussi²⁴¹) ; cependant, c'est un livre destiné à tous ceux qui ont au moins une fois ressenti un vide insurmontable et se sont sentis perdus, tous ceux qui ont eu besoin de l'aide et du réconfort d'un « géant ». Un hommage de Mathias Malzieu à sa mère, mais aussi à toutes les personnes qui nous ont quittés, mais qui continueront à vivre en nous.

Dans le chapitre suivant, nous proposerons une traduction pour la première partie du roman.

²⁴¹ V. Rayhane Houari, Ghouti Hadjoui, « L'inclusion de sujets tabous dans la littérature pour enfants. *Bridge to Terabithia* par Katherine Paterson comme étude de cas », art. cit.

CHAPITRE II – TRADUCTION : *ORA CHE È SEMPRE NOTTE SU DI TE*

Non fa troppo freddo laggiù, hai presente i fiori sul tuo tetto, hai presente l'albero che ci toccherà tagliare, hai presente il vento che agita le tapparelle della cucina e fa tremare la tua ombra sulle piastrelle?

Ora è sempre notte su di te.

Ricevi delle lettere, le facciamo leggere ai tuoi vestiti, loro non si scompigliano. Posso mandarti un po' di Spagna, del buon champagne e due, tre libri, ora che non ti rompono più le palle con i tubi nel naso e nella pancia, che non devi più sforzarti di mangiare e di rispondere al telefono?

Ora che è sempre notte su di te.

Te ne sei andata a nasconderti in un sasso, in una teglia per torte, in un neonato, in un tessuto, in un uovo, in un ricamo e com'è ora che è sempre notte?

Va meglio? Il corpo lasciato laggiù è leggero come una bollicina? Come fosse un vestito rovinato che non si può più mettere? Quel peso ha finito di schiacciarti il sorriso? Di schiacciarti la pancia, di schiacciarti? Sei potuta scappare, allora? Con il tuo sorriso in tasca, ora che è sempre notte su di te?

Anche gli yogurt alla frutta nel frigo hanno un gusto di appassito. Possiamo pure metterci della limonata nuovissima, come se tracannassimo direttamente nell'esofago un geysir dolce come una tempesta di zucchero, ma niente. Un altro cimitero, notte, freddo e ancora un nuovo strato di notte. Noi non vediamo nulla, non ti vediamo più, non ci vediamo nulla, non sappiamo più granché. Camminiamo nella notte e non ti troviamo, c'è da dire che queste notti le confondiamo tutte, nere e spesse come tessuto, senza molte stelle, è tutto uguale.

Ci sono i ricordi, ma qualcuno li ha elettrificati e connessi alle nostre ciglia, appena ci pensiamo ci bruciano gli occhi.

Ora che è sempre notte su di te.

Te ne sei andata alle 19.30. Le rose arancioni nuovissime posate sul tuo comodino e i piccoli sorsi di acqua e limone, non sono bastati. Nemmeno i tubi e gli aghi conficcati nelle tue braccia. 19.30, “è finita”. Nell’orologio del tuo cuore, la lancetta corta non punterà mai più verso mezzogiorno.

Fuori dalla porta della tua stanza, il servizio post vendita della morte ci attende. Ci consegnano una borsa di plastica con delle tue ombre, una camicia da notte, delle mollette per capelli, un cocodrillo di perline arancioni mezzo scucito, qualche foto, le tue scarpe e un orologio rotto, fermo alle 19.30.

Quel cocodrillo lo aveva tessuto per te mia sorella. Gli manca una zampa e qualche perlina della pancia. Mi sarebbe piaciuto che potessi portarteli dietro.

Speriamo sempre che qualcosa si smuova ancora, persino le perline di un cocodrillo rotto.

Nel periodo in cui Lisa realizzava cocodrilli di perline, forse non immaginava che sarebbe diventata mamma un giorno, nemmeno che non avrebbe più avuto una mamma. Era solo una ragazzina che somigliava a sua madre e a cui piaceva realizzare cocodrilli di perline a due colori.

Ora io, papà e Lisa, siamo ossa e muscoli, nient’altro.

L'ospedale. Il suo corridoio interminabilmente bianco da scalare camminando in orizzontale senza schiacciarsi contro un muro. Non bisogna andare in pezzi. È vietato. Articolare i polmoni, con normali movimenti di respirazione. È tutto bloccato, è tutto vuoto. Però funziona, come una vecchia barca con un fantasma di soccorso al timone. Puoi sempre aggrapparti a qualche perlina di coccodrillo. Puoi sempre aggrapparti ai muri bianchi della stanza e agli ammassi di neon vuoti. Puoi sempre farlo, ma è tutto bloccato. Tranne il tempo. Gli orologi continuano a far scorrere i secondi come nulla fosse.

Facciamo finta di camminare, imitiamo ciò che eravamo prima, quando eri ancora lì. Qualche minuto prima sprofondavi tra le nostre dita, ma c'eri ancora.

Allora avevamo paura e male. Ma non era nulla in confronto al vuoto che ci è silenziosamente esploso in faccia con il piccolo "è finita" dell'infermiera. Avevano tutti paura. Paura che andassi via. E ora che sei andata via abbiamo ancora più paura.

Teniamo tutti i nostri cuori conficcati nella pancia e nella gola. Senza rumore. Non vogliamo che tu senta. È spaventoso il rumore di un cuore che si rompe. Come un uovo pronto a schiudersi schiacciato da un bulldozer di porcellana. Non vogliamo che tu capisca. Lo sapevi? Vogliamo ascoltare ancora un po' di noi e di te funzionare normalmente, con le parole, senza tubi di plastica. Vogliamo "prima" e ora!

"Signori, siete pregati di raggiungere l'uscita, per cortesia". Non si porta via una mamma. Lasciatemi restare! La opererò dormendo contro di lei, vedrete che si sveglierà. Il sole tra le sue dita, vedrete, vedrete! Dai!

Lo dicono le infermiere, con gli occhi coperti di palpebre, dev'essere vero, è finita. Piegarli gli orologi non mi è riuscito, la magia non mi è riuscita, né l'amore né la medicina né niente. Lisa ha gettato il suo cuore contro il muro, papà lo raccoglierà. Io ho gettato il mio cuore contro il muro, papà lo raccoglierà. Mi getto contro il muro, papà mi raccoglierà. Fracasso di bulldozer che rientrano all'interno.

Le infermiere arrivano nella stanza con gli occhi da "fate troppo rumore". Non è reale! Ditemi che non è reale, il calpestio di plastica delle infermiere sul linoleum. Sei addormentata, sei stanca, "ti" vai a riposare in pace, vero?

Abbiamo raccolto i cuori, ci siamo tenuti gli uni agli altri con la meccanica delle braccia, e abbiamo lasciato la stanza.

Il silenzio è ovunque, spesso come una lastra. Lasciamo l'edificio.

Siamo smontati. Come degli alpinisti a cui si è appena rimossa la parete di montagna alla quale sono appesi. Anche se ci si prepara, è sempre un colpo secco il momento preciso in cui si lascia andare.

“È finita”.

Le unghie conficcate nel ghiaccio, possiamo soffrire e pensare di crepare di freddo. Ma siamo sempre nella vita, la speranza ci solleva ancora. Quando la montagna viene sottratta, ci siamo, andiamo all'indietro senza poterci aggrappare a nulla, è il tempo delle cose che si spengono. Ci perdiamo subito. La notte sorge in pieno giorno, in piena faccia, e nulla sarà mai più come prima.

È grande il vuoto. All'uscita dell'ospedale, ci attende. Mi fa paura per sempre. Papà e Lisa vanno via in auto, devono andare a cercare dei vestiti per te. Vagano come due ombre e io aspetto nel parcheggio. Perché tuo fratello è per strada. Viene per vedere sua sorella morta. Tornerà indietro pure lui con la sua borsa di vuoto da portare per tutta la vita.

Sono nel parcheggio e non vedo altro che notte a perdita d'occhio. Solo l'ombra dell'ospedale e i fari delle auto piluccano l'orizzonte in silenzio.

Sono vivo meccanicamente poiché le mie dita si muovono e le mie palpebre sbattono. Però sono riempito di vuoto. Come se avessi ingoiato una pillola amara che mi si fosse spezzata in gola e indugiasse sui punti sensibili del mio corpo risparmiando gli organi vitali, in maniera che resto lì. Vedo gli alberi piantati in fila all'entrata del parcheggio, scossi dal vento con le loro ombre storte, ma non sento niente. Ho la sensazione di rimpicciolire e crescere al tempo stesso. Di non mantenermi più nel mio stesso corpo. Sono decisamente troppo grande per me stesso. È il vuoto che gonfia. Le mani mi tremano come una gola strozzata. Le obbligo ad afferrarmi le spalle ma tremano ancora. Mi guardo le ginocchia, sembrano due grandi sassi. Il resto trema. Non è per il freddo, è questa cosa nuova: il vuoto.

E Lisa e papà che devono andare ad aprire l'armadio di camera tua per sceglierti il tuo ultimo vestito! Il profumo di bucato verrà ad accarezzargli le narici quando muoveranno il tessuto. È l'inizio delle carezze affilate, quelle che si conficcano nei vecchi ricordi.

Da quando avevi dovuto lasciare casa per l'ospedale, delle ombre avevano preso il tuo posto. Le ho viste crescere, prima nella cucina, lungo le pentole immobili, poi avvolte attorno ai tuoi pettinini per la biancheria, come ragnatele opache. All'inizio mi bastava soffiarci sopra per farle sparire. Pensavo chiaro e tondo che saresti ritornata.

Poi i giorni sono passati, sei dovuta restare all'ospedale, e le ombre in casa si sono solidificate. Crescevano da sotto la porta di camera tua, delle vere piante carnivore. Gli ultimi giorni era impossibile toccare, persino avvicinare, la maniglia di quella porta. Le ombre si aggrappavano ai quadri sospesi nel corridoio e si arrampicavano lungo l'intonaco. Pareva che i muri si crepassero.

Papà le vedeva bene quanto me, ma nessuno diceva niente. Ogni giorno le sentivamo ispessirsi un po' di più ma ci rifiutavamo di dargli troppa attenzione. Mamma ritornerà e quelle cazzo di ombre ritorneranno da dove sono venute, punto e basta. Sentivo crescere l'inquietudine nel nostro modo di telefonare a Lisa, e anche nel nostro modo di non telefonare a Lisa. L'istinto di sopravvivenza e la paura ci hanno impedito quasi fino alla fine di arrenderci all'evidenza.

Ora le ombre si devono essere solidificate come cemento armato fino ai denti. Tutta casa dev'essere intrappolata.

Guiderà papà, bisogna comportarsi da persone vive. Le loro braccia apriranno il portone di legno che si chiude male a causa dell'umidità autunnale che lo fa gonfiare. Saliranno i grandi scalini di pietra che si arrotolano attorno al pino cembro e troveranno il modo giusto di infilare la chiave nella serratura della porta d'entrata. E il pioppo gigante che dobbiamo tagliare non deciderà mica di scuotere le radici fino in fondo al garage per sollevare interamente la casa e mandarla a fracassarsi contro il cancello del cimitero?

Non so cosa posso ancora saper fare, e a cosa può mai servire ora. Ho paura che papà e Lisa incontrino delle difficoltà soprannaturali mentre cercano di recuperare quell'ultimo vestito, laggiù nell'armadio infestato da ombre. Mi concentro sull'idea di veder tornare l'auto. E dire che domani dovremmo essere in scena. Non sono nemmeno sicuro di sapere ancora come si fa a farmi uscire delle note musicali dal corpo, ora che ho un buco dentro.

C'è questo pioppo gigante, morto con la testa nel cielo sopra casa, spero che sia ancora in piedi. Farà finta di essere vivo, con le sue ombre aggrappate al tetto, prima che vengano a tagliare anche lui? Dicono che è troppo grande, che rischia di prendere il vento e di schiacciare metà complesso residenziale. A me piace molto. I gatti ci si arrampicavano quando portavi a spasso i tuoi piccoli modi di fare, mentre andavi a cercare la posta sotto i suoi rami – quando questa casa non era ancora una tomba con acqua ed elettricità.

Come faremo ora che è sempre notte su di te? Cosa significa la vita senza di te? Cosa accade là per te? Niente? Vuoto? Notte, cose del cielo, sollievo?

Ma non voglio neanche pensarci, il mio sangue rigetta tutto, il buco nel mio corpo fischia. È un suono nero, come quello dei vecchi clacson dei treni. È la grande scossa di corpo che si mette a marciare a ritmo non appena mi sfiorano queste idee. Voglio solo che non sia vero, che smettessimo con questa stronzata dell'ospedale, che smettessimo con la morte perché si fa tardi, si fa vuoto e ora vorrei che ritornassimo tutti a casa.

Andrò a manomettere gli orologi del mondo intero se necessario.

Io me ne vado, incomincerò col filarmela da questo stronzo di parcheggio pieno fino all'orlo di vuoto e affronterò don chisciottesamente il Big Ben e tutti i più grandi orologi del mondo. Lo scalerò, vedrai, guarda, mi arrampico su quel cazzo di campanile inglese e piego le lancette, guarda! Non sono ancora le 19.30, non ti avranno! Guarda come giro la manovella con i piccoli muscoli che mi hai fabbricato nella tua pancia trent'anni fa! Ti alzi! Niente più tubi di plastica, niente più brodo schifoso e hamburger al catrame, nemmeno biscotti alle briciole di ghiaia. Voli via verso casa! Mangeremo in terrazza e i tuoi occhi saranno aperti come biglie agata-nocciola! Guarda, gli aerei retrocedono, tutti parlano al contrario! Le tue nipoti, Mathilde e Charlotte, rimbalzano sulle tue ginocchia, metteremo un disco un po' alto sullo stereo della sala da pranzo così che si senta in terrazza! Guarda, il vuoto e la notte! Gli spacchiamo la faccia a colpi di manovella! Big Ben! Non c'è più nulla nella tua pancia, sei libera! Il pioppo gigante, guardalo rinverdire, i gatti che ci si arrampicano hanno la linfa sulle zampe e se ne fregano quando lottano o si baciano! Oh, c'è profumo di torta di mele, ci hai di nuovo infilato delle fate di cannella, non ne rimarrà neanche una briciola! E sei là, con i tuoi mollettoni nei capelli, a dondolarti mentre snoccioli dei "È buona, eh? È buona, eh? È buona, eh..."

Parcheggio. Nessun odore, nessun orologio, qualche spasmo. L'auto dovrebbe arrivare a breve. Papà e Lisa arriveranno con una borsa che contiene il tuo ultimo vestito. Cammino un po'. Ho l'impressione che questo li farà arrivare più velocemente. Colpisco vagamente i sassi e li ascolto ricadere qualche metro più avanti.

Sarei dovuto andare via con loro, non cambia nulla, nulla cambierà più nulla. Il Rodano continua a scorrere da nord a sud con la sua mediocrità di grande fiume goffo. Attraversa la città senza portarle magia – anche quando non è morto nessuno questo fiume fa schifo. Le auto ferme nel parcheggio sembrano far parte dell'asfalto, le ombre degli edifici pure. Il bosco piantato alla fine del fiume assomiglia a quello che circonda casa. Un uccello, non molto vecchio, si dondola da una zampa all'altra, a qualche centimetro dalle mie scarpe. Cerca di mangiare la ghiaia e canta qualche nota. Mi giro e scorgo la finestra della "stanza". Non posso credere che tu sia bloccata là dentro per sempre, non potrò mai credere a 'sta roba.

Ho con me questa borsa riempita dei tuoi effetti personali che ci hanno reso quando siamo usciti dall'ospedale. La incastro tra i polpacci. È difficile da guardare. Mi decido comunque ad aprirla.

Tra tutte queste ciocche di ricordi, mollette per capelli, occhiali, scarpe, camicia da notte piegata da troppo tempo, si trova questo strano orologio rotto, con le lancette bloccate alle 19.30. Immergo la mano in fondo alla borsa e ne emerge l'orologio. Assomiglia al cucù che troneggiava sulle scale di casa, ma in miniatura. Lo scuoto vicino all'orecchio, non c'è ombra di rumore. Le lancette sono impossibili da piegare, come dipinte direttamente sul quadrante. Sul retro dell'orologio un'iscrizione è incisa nel legno: "Per aiutarvi a combattere la morte: Giant Jack, traghettatore tra i mondi, medicina delle ombre, specialista dei problemi di vita nonostante la morte". E più sotto: "Contatto: cantate *Giant Jack is on my Back...*"

"*Giant Jack is on my Back...*" bisbiglio perplesso mentre leggo le iscrizioni sul retro dell'orologio. *Gia-i-ant-geck-is-on-my-Back, giaiant geck... is on my Back! Giant Jack is on my Back!* Giusto... sì! Giant Jack, è ovvio! Muovetevi stronze di ombre, fatevi vedere! Fatemi vedere un po' cosa significa vivere con la notte al posto della pelle, forza!

L'uccello aspetta che io finisca di urlare, poi ricomincia a beccare la ghiaia. Rimetto l'orologio in fondo alla borsa e sento di nuovo questa sensazione di Coca-Cola troppo fredda attorno agli occhi. Come subito dopo un attacco di rabbia, quando la pressione si allenta e le palpebre non scolano più. Ci arrabbiamo, pulsiamo e proprio nel momento in cui crediamo che la crisi sia finita, crolliamo, liquido.

Passa qualche minuto.

Allora, sento un rumore lontano, un rumore di vento senza motore, abbastanza strano per un'auto. Mi dico che saranno comunque papà e Lisa che tornano da casa.

Il rumore si intensifica e non somiglia per niente a quello di un'auto. Sembra una tempesta. Gli alberi tremano. La luna, di cui avevo dimenticato la presenza, ora trancia il cielo. L'uccello che mangia la ghiaia è sparito, le ombre degli alberi graffiano i lampioni che si piegano dalla paura, il tutto sprofonda nel fiume e nelle sue foschie. In silenzio. E questo rumore di vento che ricomincia a gironzolare. Enorme. Tutte le fonti di luce sembrano affievolirsi. Delle ombre crescono dall'edificio dell'ospedale, come rami di alberi morti affamati di luce. Da lontano, sulla strada principale, i fari delle auto sono spariti. Il rumore si intensifica come se si aprissero le porte di un treno lanciato a tutta velocità. È la notte completa. Impossibile percepire il minimo residuo luminoso, anche sgranando gli occhi. Sento degli scricchiolii alle mie spalle.

E di colpo, nemmeno più un rumore. Non mi sono mai sentito così solo in vita mia. Silenzio integrale e nero integrale. Niente.

Mi volto.

Sarà alto sui 4 metri, 4 m 50. Le sue proporzioni sono quelle di un umano per quanto riguarda busto e testa, ma le sue gambe a fisarmonica sono incredibilmente lunghe e le sue braccia, molto sottili, si trascinano a terra. Indossa una redingote aderente che lo fa assomigliare all'ombra di un'interminabile scia. Sembra tagliare la luce di tutta la città. Il suo viso fa un po' pensare a quello di Robert Mitchum se lo si risvegliasse dopo la morte. Mi chiedo se sia vivo o no, ma mi guardo bene dal porgli la domanda.

Si avvicina, piano. Il rumore del vento ricomincia quando per avanzare aziona il grande mantice che sono le sue gambe. Tremo come un uccello imbrattato di petrolio ghiacciato. È ricominciato anche il rumore di uovo croccante, credo che lo faccia sbattendo le palpebre.

Non vedo ancora nulla a parte lui, che risalta chiaramente, un po' più nero del resto della notte, con il viso e le mani che brillano come uno strano alogeno dinoccolato. La sua ombra è enorme, si diffonde, si arrampica sul mio collo. Sento il suo respiro ghiacciato che mi irrabridisce la schiena, è proprio dietro di me. Fa un ampio cenno con la mano. Quando arriva alla mia altezza mi guarda e mi si siede accanto. L'operazione dura ben trenta secondi, passare dalla posizione eretta alla posizione seduta gli richiede un lavoraccio. Quando si siede c'è tutta una serie di click e crack, come se qualcuno caricasse dei carillon.

Non dice niente. Forse perché in questi momenti non c'è niente da dire. Stranamente la sua presenza, seppur terrificante, mi consola un po'. In qualunque altro momento della mia vita questo gigante mi avrebbe terrorizzato ma qui, visto lo stato di inebetimento in cui mi trovo, rappresenta quasi un miglioramento.

Fa come me, manipola dei sassi guardandosi i piedi, solo che ci mette molto più tempo per beccarli e i suoi piedi sono molto più lontani dei miei. Gli guardo i piedi perché comunque mi fa un po' impressione questo ragazzo. È inevitabile, con i suoi 4 metri di altezza. Sento anche sbattere i suoi occhi. Ora sbattono verso di me. Sono larghi quanto dei fari d'auto. Un'auto persa nella nebbia.

Questo coso grande mi ucciderà, non c'è dubbio. Ma sono già così profondamente affondato nel vuoto e nella morte che questo spilungone seduto vicino a me mi diverte giusto un po'.

Nel frattempo, l'auto entra nel parcheggio. I fari scoprono il tracciato bianco dei posti sull'asfalto. Non sento niente, l'auto sembra galleggiare per parcheggiare. Lisa e papà si dirigono verso l'interno dell'ospedale, non mi hanno visto. Sono paralizzato, li guardo passare con la borsa riempita dal tuo ultimo vestito. Sono sollevato di vederli finalmente. Mi tocca alzarmi, andare a raggiungerli.

Improvvisamente il gigante si piega verso di me, si dondola un po' e mi indica con il dito:

“Sono Jack-il-Gigante, dottore in ombrologia, medicina delle ombrrrrllle. Curo le persone affette da lutto amministrando loro gessi e impacchi per i loro cuori, fabbricati a partire dalla mia ombra. Come hai potuto notare, sono un modello piuttosto grande, quanto alla mia ombra, è ENOOOORME. La vita nonostante la morte, la conosco, sono uno specialista, e sono venuto qui per portartene un pezzo” dice con la sua voce da basso dei Platters.

“!”

“Ti proteggerà, è un'ottima ombra. Un po' ingombrante e fredda, ma ti proteggerà.”

Strappa un pezzo della sua ombra passando l'immenso braccio sinistro ben dietro la schiena. Fa un rumore di lenzuolo lacerato. Rimane arcuato su sé stesso emettendo dei brontolii. Credo che mugugni, non oso interromperlo.

“Questa cazzo di scoliosi! Sono centoventicinque anni che mi fa male quando mi piego!” impreca con la sua voce da contrabbasso sventrato.

“Lei ha una scoliosi?” chiedo a fior di labbra.

“Eh? Tutti i giganti hanno una scoliosi! Cresciamo, cresciamo e il corpo si piega, ragazzo mio! E invecchiando ci prendiamo le scoliosi fino alla punta delle dita, ragazzo mio! E il cuore! Ah il cuore, è in mille pezzi, il cuore, quando si è un gigante di centotrent'anni! Si è conosciuto l'amore e la morte, che lo hanno strappato più di una volta! Allora si compensa con le ombre. Sono come cemento. Tu hai appena avuto un grave incidente al cuore. Tenderai a

rimpicciolire sotto il peso delle cose ma dovrai crescere in un attimo, svilupperai scoliosi dappertutto nel corpo e nel cuore se non ti rieduchi come si deve, già già! Hai bisogno di rimettere insieme i tuoi pezzi! Già già! Ecco qua la tua ombra, ragazzo” mi fa mentre mi maneggia qualcosa nelle spalle. “Non è facile da trasportare tutti i giorni ma dentro c’è abbastanza per ripararti dall’interno.”

È come se mi ricoprisse tutto il corpo di un unguento lenitivo, è un po’ freddo ma piacevole.

“Va bene?”

“Non è troppo grande per uno piccolo come me?”

“Beh! *Trrrust the Old Giant-Jack, little man, it’s a good shadow, cold like ice but it will protect you well, well, well, o wow ow!*” dice canticchiando.

Poi assume un tono più serio:

“Sai, non funziona ogni volta, è una terapia molto pericolosa. Perché le ombre, ragazzo mio, sono porte di accesso per il paese dei morti.”

“Il paese dei morti? Lei c’è già? Possiamo vederla laggiù?”

“Tu non hai nulla da fare laggiù da vivo. Ci troverai solo la tua stessa morte, nient’altro.”

Le sue ultime parole vengono congelate da un lungo silenzio. Poi il gigante si raschia la gola e ricomincia a parlare.

“Come qualunque bozzolo, possono generare metamorfosi. Tutti i miei pazienti sono diversi. Alcuni ne escono consolidati, addirittura salvati, altri ne muoiono, soffocati dentro come pulcini nel guscio. Le ombre che fornisco sono prodotte con liquido amniotico; alcuni ci affogano dentro in pieno sonno.”

Una chiocciola enorme penzola dalla punta del suo orecchio sinistro, mi prude un po’ la lingua perché vorrei farglielo notare, ma non dico nulla. Questo tipo possiede una forza comica allucinante, si ha la sensazione che potrebbe imbarcare ore e ore a far ridere tutti attorno a lui solo gesticolando un po’ qualche storia. Ma come i migliori professori sa tornare serio in un attimo.

“Ho qualche raccomandazione da farti per cercare di uscire vivo da tutto questo: all’inizio devi combattere da solo. Non immischiarci nessuno, nemmeno quelli che ami, specialmente quelli che ami. Non ti dico di vivere da recluso, al contrario, ma la lotta interiore devi effettuarla da solo. La tua ombra è un’arma che può diventare temibile per sventare la morte. Imparerai a servirtene. Ci vuole solo un po’ di pratica.”

“Poi non devi usare le porte che conducono al paese dei morti. Lottare contro la morte non vuol dire andarla a vedere da vicino. L’unico modo di uccidere la morte è restando in vita.

Resta voltato verso la vita. L'ombra funziona come una specie di vaccino, contiene la morte ma non devi toccarla. Non scherzarci, è ciò che fa fallire la terapia il più delle volte. Questo e le persone che non vogliono saperne della vita. Ma quelle sarebbero morte in ogni caso.”

Si concede una piccola pausa, fa un bel respiro e fruga nelle sue innumerevoli tasche per libri. Ne estrae tre opere per darcele, “prrrlllescrllliverllle” come dice lui.

“Mi piacciono i libri da poter mettere in tasca, portare in giro, amare, prestare, spiegazzare, regalare, comprare per rileggere i propri passaggi preferiti. Per me è un atto importante scambiarsi un libro che si ama, è come imprestare le proprie scarpe. Allora... non ti presto le mie scarpe perché faccio una faticaccia a trovarne della mia misura, e poi a parte dormirci dentro non vedo che cosa potresti fartene, ma tieni qualche libro. Dentro ci troverai storie di ombre, ti cambieranno le idee, ah ah!”

Credo che cerchi di farmi ridere, ma ha proprio un umorismo da fantasma.

“Fa parte della tua terapia, ragazzo mio: i libri sono degli accessori non-accessori per lottare contro la notte eterna. Dormono nelle mie tasche, li sveglio solo per prestarli quando qualcuno sembra averne bisogno.”

A questo punto mi fa un gran sorriso che arriva davvero fino alle sue orecchie e sparisce così come mi è apparso, in un rumore di vento.

I tre libri nei palmi delle sue mani sembravano una covata di uccellini di carta. Tra le mie braccia ridiventano dei semplici libri. Me li inforno nelle tasche mentre mi dirigo verso l'entrata dell'ospedale. Sono stordito, il mio corpo ha il pilota automatico inserito. Il cuore e il cervello sono difficili da districare, allora mi affido alle gambe per avanzare.

La mia ombra, enorme, si trascina un po' a terra; ci inciampo sopra con i piedi. Ritorno verso i neon, seguire le orme di Lisa e papà, applicarsi a essere gli uni vicino agli altri. Quando uno dei tre crolla un po' di più, gli altri due volano in suo soccorso. Da un minuto all'altro i ruoli cambiano.

Tutto il mondo obliquo. È giunta l'ora di non aver più niente da fare all'ospedale. Adesso bisogna tornare a casa.

Lisa è seduta sui sedili posteriori dell'auto, vicino a me. Proprio come quando andavamo a sciare. Nessuno si mette davanti, "al tuo posto". Si riconferma il problema con le ombre. La morte si è sistemata davanti e ci sorveglia nello specchietto retrovisore. È al tuo posto, non posso accettare di crederci.

Papà ha messo in moto, mi chiedo ancora come ci sia riuscito. L'auto risale attraverso la città, come telecomandata. Gli alberi cominciano a sostituire gli edifici, la notte si ispessisce contro il parabrezza. Il resto è campagna battuta dai venti.

Dall'ospedale a casa ci sono dieci chilometri. I più lunghi della mia vita. Conosco a memoria tutte le montagne all'orizzonte, tutte le curve. Li ho praticati in pullman per andare al liceo, in auto per tornare dall'università, perfino con il bus del tour per scaricare gli strumenti nel garage. È la strada per tornare. Papà si impegna a guidare come fa sempre. Tuttavia, ho l'impressione che persino la casa non esista più, che non ritroveremo mai il cartello "Montéléger".

Il cielo è costellato di asfalto ghiacciato, raschia contro il tettuccio dell'auto. Papà rimane concentrato alla guida con questa idea strana che, no, la casa non deve essersi mossa. I fari illuminano, le strade svoltano, le marce si innestano. Non incrociamo altre auto, soltanto ombre, stese sull'orizzonte come le divise nere di un'intera squadra di calcio fantasma.

Papà se la cava bene al volante. Guidare in una tempesta di vuoto, tuttavia, è complicato. Tutto brucia, tutto esplose, gli alberi piantati al contrario nel cielo, il cielo affondato nel parabrezza. Credo che ci sia vento, ma nessuno dice niente. Tutti hanno paura e nessuno dice niente. Solo il motore cambia suono quando papà disinnesta la marcia. Mi tornano alcuni ricordi di vacanze sugli sci, si accendono e si spengono subito.

Arriviamo. "Montéléger", le sue luci di paese addormentato. La chiesa è là, posta al centro. Presto ci avremo a che fare. Un po' più lontano, le elementari e i loro odori di primo giorno di scuola. Sui marciapiedi, le foglie di platano incollate le une alle altre dalla pioggia.

Il ruscello attraversa il paese. Conosce tutti i miei segreti, lui. Ci ho pescato sogni uscendo da scuola, sogni di rane, poi con delle ragazze sdraiate dentro. Erano dolci finché ti tenevo la mano. Potevo sognare tranquillo, far finta di volare via, piangere, camminare di sbieco, rallentare-accelerare, sulla strada che ci riportava a casa. In ogni caso mi tenevi, è un lavoro da mamma e l'avevo capito bene.

Me ne ricordo di questa atmosfera di merenda, con il calcio sui sassi, i racconti della giornata a scuola, i "cosa mangiamo stasera?", mentre mi spiccio, senza darlo troppo a vedere, per non perdermi UFO Robot Goldrake. Pure lui se lo sono preso? Ha finito la sua vita da supereroe con un tubo per l'ossigeno nel naso? Forse l'hanno lasciato arrugginire nella sua

pentola volante, si è ammalato perché non poteva più volare e ha perso le sue belle corna a forma di banana. Ehi, Goldrake senza i suoi tuoni spaziali assomiglierebbe ad un punk di ferraglia di centocinquant'anni. Pure lui si è dovuto mettere un orribile pigiama d'ospedale di carta abbinato alle scarpe di plastica-sacco della spazzatura? Ora probabilmente si trascina in fondo al ruscello, abbandonato come un giocattolo rotto, circondato da rane morte.

Il gigante ci ha seguiti? Vista la misura delle sue gambe, se corresse potrebbe raggiungere la velocità di un'auto.

L'auto rallenta e risale il complesso residenziale che conosce a memoria. Ogni casa è esattamente come sempre, ed è assolutamente terrificante questa normalità. I lampioni ci guardano con un'aria del tipo "Documenti, per favore. Siete pregati di tirare fuori le stelle dalle tasche, dai capelli, dagli occhi. Deponete tutto ciò che brilla nella borsa di plastica: i sorrisi, i ricordi, non ne avrete più bisogno dove andrete ora".

Ho messo via i miei ricordi e le mie storie da gigante. Non è il momento di parlarne a Lisa e papà; non ancora. Sento le mie ossa, cresciute nelle spalle, ma non la mia pelle. Sono sospeso al mio scheletro.

Papà ha sempre le mani sul volante, ma non ho più l'impressione che guidi. Sembra che l'auto abbia deciso da sola di fermarsi davanti al cancello. Scendo per andare ad aprire il garage. La mia ombra da gigante scivola sull'asfalto, senza rumore.

Il vuoto e la sua orchestra a silenzio si sono impossessati di casa. Mi trascino un po' in corridoio. Sento le ombre di tutta casa. Ogni angolo è abitato. Preferisco camminare ancora tra questi fantasmi piuttosto che andare a letto. Non ti rivedrò più domani, e tu non vedrai mai più nulla. Il mio corpo lo rifiuta, sbatte contro le pareti.

Per la prima volta mi imbacucco nella mia nuova ombra. So che dovrebbe aiutarmi ma non so come usarla. Comunque, è mia, me l'ha data il gigante, mi fa un po' meno paura di tutte quelle che solcano casa, che si conficcano nelle porte come lame. Sia nel lavandino del bagno, sia nel cranio di tutta la famiglia che ci si lava i denti. Ognuno andrà a dormire con delle lame perdute affondate nel cranio. Fanno male come scottature negli occhi. Diffondono due prodotti molto tossici per la banda di cuori bucati che passeggia in questa casa: prima il vuoto visibile e dopo dei ricordi di vita di te qui. I due combinati staccano la faccia.

L'ombra della porta di camera tua è cresciuta ancora. Invade tutto il corridoio, siamo quasi obbligati ad abbassarci se vogliamo andare in bagno. Se non ci abbassiamo, ci prendiamo l'ombra in piena faccia, la gola si serra di colpo e ripartiamo con il fiato corto. Ho visto passarci tutti qui: papà, Lisa, zio Fico. Ma nessuno dice niente.

Mi decido ad andare a letto. Prendo il mio stordifero e apro il primo libro che mi ha dato il gigante. Assomiglia ad un vecchio grimorio, ma formato tascabile. La copertina è spessa e ruvida come la corteccia di un albero. Lo maneggio come mi piace fare con i miei libri feticci. Passarci il palmo della mano sopra, aprirlo, chiuderlo, sfogliarlo in timelapse con l'aiuto del pollice, fermarmi per caso su una pagina, leggere un passaggio, assaporare le parole come quando si puccia il dito in una salsa, e annusare l'odore della carta nuovissima, o vecchissima, pure della colla, tra le pagine.

Il rumore che faccio mentre sfoglio è assordante. È il suono di casa, è cambiato.

C'è della magia dentro? Mi ha detto che i libri erano ottimi strumenti per lottare contro la morte. Ad ogni modo ravvivano i ricordi.

Mi ricordo che quando mi leggevi i tuoi piccoli testi leggevi a tutta velocità perché il tuo cuore batteva più veloce all'idea di una madre che legge i suoi scritti al figlio.

A sessant'anni suonati mia madre ha avuto una crisi di poesia. Si è messa a scrivere piccoli testi, storie nascoste in lei da troppo tempo. Racconti brevi scritti nelle estensioni della sua golosità e malinconia. Penso che le siano stati salutari un tempo, quei "libri" che riempiva in camera sua. Si sedeva sul mio letto e tirava fuori "il suo libro", un vecchio quaderno a spirale e a quadretti che probabilmente aveva comprato per scriverci i conti, non le poesie. Lo maneggiava nervosamente e leggeva come se ciò che c'era scritto rischiasse di svanire quando i suoi occhi lo percorrevano. "Piano, non capisco niente se vai troppo veloce!" – "Sì, sì", ma il suo flusso correva ancora di più. Il suo respiro era irregolare e la sua voce mancava un po' di spirito, ma le sue parole al contrario ne erano colme. Delle poesie-cannella, con lo stesso sapore della sua cucina.

Per il suo compleanno le ho regalato il suo primo libro: un taccuino rilegato "*Piccolo Principe* di Saint-Exupéry", lo stesso che uso per scrivere in bella copia le mie storie. "Così le tue poesie non dovranno più rimanere vicino alla matematica!"

Non è passato tanto da quando andavo in camera sua a dirle buona notte e mi diceva: "Vuoi che ti leggo le mie nuove...?" La intimidiva il pronunciare la parola "poesia" quando parlava di quello che scriveva. Aveva sacralizzato senza rendersene troppo conto l'atto di scrivere. Sempre la stessa penna, sempre gli stessi taccuini. Diventava sotto i miei occhi scrittrice-chef, era piacevolmente strano. Mi chiedeva consigli, discutevamo a ruota libera di ogni suo testo. Li leggeva molto poco, scrivere era diventata una specie di attività segreta che la eccitava e le faceva paura, ma a quegli incontri notturni con sé stessa ci aveva preso gusto.

Ho recuperato il suo taccuino *Piccolo Principe*, lo tengo vicino a me, con i libri del gigante.

L'effetto dello stordifero non è drastico, scivolo nella mia ombra fino agli occhi per vedere nero anche con gli occhi aperti. Credo che la meccanica delle mie palpebre sia rotta, non posso più chiuderli. I ricordi emergono, appallottolati. L'ospedale, le tacche della macchina di morfina, Charlotte e il suo anno e mezzo che trotterella in corridoio, Mathilde e i suoi sei anni e mezzo che resta seduta. Un po' più in là, tu che nascondi le uova di Pasqua in giardino. Era prima dei fili di plastica e dei tubi.

Un anno e mezzo prima. Ritorno da un tour, Lisa e papà vengono a prendermi alla stazione. Eri stanca da un po' di tempo. Sei stata ricoverata qualche giorno per sottoposti ad un intervento benigno, mi avevano detto per proteggermi. Oggi sono di ritorno, papà mi comunica che sei gravemente malata ma che il peggio è passato. L'intervento è riuscito. Lisa soffoca un singhiozzo.

9 del mattino, sono tutti svegli. Ora di colazione in cucina. C'è dell'anestesia sul pane tostato. Ne abbiamo messa ovunque, affinché nessuno esploda. Siamo proprio qui, tutta la famiglia riunita, a cercare di parlarsi e mangiare. Io, papà e Lisa cominciamo la nostra lunga giornata di logistica funeraria.

Prima il municipio: fare lo spelling del tuo cognome, per dire chiaramente che non esisti più. Poi il cimitero: scegliere l'ubicazione. Come al campeggio, ombreggiato, non ombreggiato, vicino all'uscita, lontano dalla strada, al riparo dal vento... C'è vento persino negli angoli in questo cimitero. Individuiamo un posto vicino ad un rubinetto, pratico per innaffiare i fiori, e ad una discarica di fiori appassiti, un piccolo riquadro dove si gettano gli scheletri di fiori. Il posto meno triste del cimitero. Comprarsi il cuore in fondo al cervello per arrivare a riflettere su queste assurdità irrisorie e scegliere, dire "sì, lì va *bene*". A te va bene? C'è un'acacia, so che genera solo spine e ombre affilate, ma è viva, sarai accanto a qualcosa di vivo. Ti darà da bere dalla sua linfa, scapperai dalle sue radici e fiorirai in pieno cielo.

Ora la bara. Entriamo in questo negozio di pompe funebri, mancano solo i portachiavi di marmo e le spille "Rest in peace". È arrivata tutta la collezione "morte autunno-inverno": bouquet finti in marmo, tombe scolpite o dalle curve sinuose, targa per incidere una poesia "alla nostra amica, a nostra zia" ... a nostra mamma, avranno sicuramente pure quella. Un ometto dai capelli grigi, con una cordialità di circostanza, viene a tirarci fuori dei cataloghi di bare. Bisogna scegliere il modello e lo facciamo. Sia "che colore?" sia "che tipo di legno?", ah sì, la quercia, è sempre meglio la quercia, come per un cazzo di mobile. Ci portiamo in giro i cuori come palle di carne. Si trascinano dietro di noi, ce li impigliamo tutti e tre. Ci concentriamo e cerchiamo di fare del nostro meglio, di scegliere la tua bara. Il cervello invia a forza la sua anestesia, siamo mezzi storditi. Mi nascondo il cuore nella cavità della mia ombra. Mi piacerebbe dare quest'ombra da gigante a Lisa e papà ma non so come fare. Forse dovrei richiamare il gigante. Non in pieno giorno, appartiene al mondo della notte. È di quelli che "non si possono vedere".

Ultima tappa: incontrare la santa donna che si occupa della cerimonia in chiesa. Scegliere le musiche, i testi da dire. Ancora auto, con un papà telecomandato da non so quale forza che continua a portarci da un punto all'altro. Vabbè, il fatto è che in famiglia ce l'abbiamo un po' con i pro forma. Abbiamo tutti ricevuto un'educazione cattolica ma, di padre in figlio, abbiamo preferito calciare un pallone, fare gli scemi sugli alberi, costruire delle capanne. Solo che oggi cerchiamo di fare le cose come si deve così che tu abbia una bella cerimonia. Questa signora che ci accoglie nella casa nascosta nel bosco non ha niente a che vedere con i venditori

della morte che vantano il merito dell'ultima lapide a buon mercato. È devozione. Esiste. È impressionante.

Arriviamo e l'odore di casa sua è caratteristico della casa di un vecchio. Quella vecchia paraffina che non esiste più e che prende la gola. Ci guardiamo con mia sorella, "come da nonna...", erano anni che non lo sentivo. Nervosamente, inizia a farci ridere. Come se tutto il giorno ci fosse stato troppo nero scuro e adesso, con questa piccola signora piena di entusiasmo che si mette a cantare dei "Gesù la la la" con un'incrollabile convinzione mentre tiene il tempo, è troppo. Una decompressione solleticante. Il vecchio centrino sul tavolo, le bibbie, le madonnine, la panoplia del buon Dio e lei che non si ferma più nei suoi "lalalala GÉEEE-SUUUU!". Impossibile. Oh l'avrei presa in braccio per dirle, abbiamo bisogno di persone come lei, Chiesa o non Chiesa, lei è fantastica. È ciò che avrebbe meritato di sentire. Ma riesco solo a ridacchiare come un cretino. I nervi sono cambiati in modo da esprimersi all'improvviso - errore di deviazione. Tutti quelli che sono un tantino bricconi hanno conosciuto un compare con cui il minimo sguardo complice potesse innescare una ridarella irresistibile, proprio quando non si dovrebbe *proprio* ridere. Specie in classe. Specie ora. Quando ero piccolo con mia sorella avevamo questa complicità della risata. Mi basta sentire che mia sorella ha voglia di ridere, già questo mi solletica. Eccola che emerge dal fondo profondo del buco nero. Ci prende una ridarella inarrestabile. Più ridiamo, più la vecchia signora mette tutta sé stessa nelle sue canzoni alla Gesù ritorna lalalala, oh cazzo farà uscire lo sciroppo di anestesia, questa specie di Coca senza bollicine alla liquirizia che ci serviva sempre nonna. È uno sketch, lalalagesù qua Gesù là! Ed ecco che mette nel giradischi un CD con una specie di coro di suore, del gospel bianchissimo e morbidissimo. Oh my god! Il modo che ha di cantarci sopra con la sua voce da usignolo vendicativo è paurosamente comico. Dà tutto!

Cerco di non incrociare lo sguardo di mia sorella, ho il singhiozzo per quanto mi trattengo dal ridere. E più questa donnina si dà da fare per organizzarci i canti della cerimonia, più abbiamo voglia di mostrarle la nostra riconoscenza, più la ridarella è impossibile da soffocare.

Ritorno a casa. Le risate spasmodiche si sono calmate. Le sopracciglia si aggrottano e tutti affondano nei tratti più bui del proprio viso. Seppellisco la mia ombra da gigante nel buco del mio cuore, tipo una lavatrice con il sangue al posto dell'acqua e la pelle al posto del bucato. Tempo di asciugatura: una vita intera.

Quando parlo mi sento il cuore battere in gola e questo mi destabilizza come quando si sente due volte la propria voce al cellulare. Con l'ombra nel buco del cuore, ci si stordisce

leggermente. Chiudo le brecce per imparare a non crollare di continuo e aiutare gli altri. Un po' funziona.

Quando sarà il mio turno di morire, vorrei evaporare. Non voglio che qualcuno che amo debba scegliere dove sotterrarmi e in quale cassa.

Ritrovo camera mia. Mi sistemo sul mio letto che scricchiola come prima. L'interruttore fa lo stesso suono da interruttore di prima. Penso a quel gigante ombrologo, mi fa un po' paura ma preferisco pensare a lui che a tutto il resto. Mi sento legato a lui da quest'ombra, mi agita i sogni, hanno bisogno di esercizio, casca a pennello. Sfoglio ancora il libro ma senza leggerlo davvero.

Ho il corpo grosso, perché un cuore rotto va dappertutto nelle vene, si diffonde e ci gonfiamo. Tira come se avessimo appena fatto una bella caduta dalla bici, nudi. Strofinatemi in bocca l'asfalto ghiacciato, lanciatemi le briciole di ghiaia tagliente, affondate! Forza, me la filo da questo corpo. Sì! Ad ogni modo, da quando ero piccolo, lo trovo troppo piccolo. Il gigante è stato gentile a prestarmi un'ombra da grande. Questo tipo è un gran psicologo, anche solo per questo!

Tutta la famiglia rimane in casa, aspettiamo il funerale. Ognuno mette insieme i propri strumenti di vita a modo suo. Alcuni leggono, altri non dicono niente. Ci diamo da fare per non affondare, mettiamo del nostro in ogni piccolo gesto.

Com'è ingombrante quest'ombra! Ho l'impressione che con lei ribalterò tutto. Sono andato in bici tutta la vita ed eccomi al comando di un vecchio treno, non so più dove parcheggiarmi. Cerco di plasmarla all'immagine di un'ombra da uccello cool, uno che vola con classe. Uno che è più leggero dell'aria e che se ne fotte della notte sulle sue spalle. Il genere d'uccello senza ghiandole lacrimali che non piange nemmeno con il vento ghiacciato in piena faccia. Il genere d'uccello che saresti fiera di aver covato. Una roba così forte che potrebbe andarti a rapire al paese dei morti, catturare le stagioni nel palmo della mano e dirigere la lancetta del tempo verso la primavera. Tutto è possibile, è necessario che tutto sia possibile, sennò più nulla ha senso, "tutto è possibile" è il minimo! A volte ne ho solo bisogno per nascondermi, altre volte per sparire, per essere lasciato in pace, e da me stesso in primis. Ma il massimo comunque sarebbe farci un costume da uccello e volare, perché sono stufo di raschiare la testa sotto la sabbia, di non vederci assolutamente niente e mi dico che forse nel cielo, o appena al di sopra, ti incrocerò.

Allora mi metto al lavoro per fare qualcosa della mia ombra. Ci metto le dita ed è fredda. La tiro, ho l'impressione di tendere una vela. Mi fa male, come se mi tirassi i capelli. Impasto in lunghezza e scopro che il dolore si è attenuato; forse l'ombra funziona alla maniera di un muscolo. Bisogna scaldarla. Mi rannicchio, con la schiena contro il riscaldamento elettrico. Mi scorgo nel riflesso della finestra. Ho l'impressione di essere un pipistrello troppo vecchio per me. Per un po', con le braccia un po' magre a mo' di stecche, mi prenderebbero per un grande ombrello nero. Ecco il risultato delle mie prime manipolazioni, assomiglio ad un vecchio ombrello! Una sorta di pazzo volante d'inizio secolo versione gotica. Un vampiro alato di seconda mano, a base di ombrello rotto. Mi dico d'accordo, ce ne fotteremo della mia faccia sulla strada con 'sta roba che mi penzola dietro, ma se funzionasse e volassi gli stessi che mi ridono addosso verranno educatamente a farmi domande del tipo "Come ci sei riuscito? Dov'è che si compra 'sta roba? Ehi, puoi farmi un autografo... è per il mio fratellino..."

Prendo lo slancio nel corridoio... spingo sulle gambe e... insomma per il momento non vola. Fa un rumore di 10.000 farfalle infilate nel timpano, ma non vola affatto.

Resto ben inchiodato al suolo.

Per fortuna che l'ho fatto di notte perché credo che tenderebbe a spaventare tutta la famiglia il vedermi rannicchiato mezzo nudo contro il termosifone prendendo il corridoio per

una pista. In altri tempi avrei potuto farmi prendere per i fondelli con delicatezza, tipo “ehi, Birdy, piantala con le tue cavolate, vieni ad apparecchiare la tavola...”, ma ora no.

Non ho le istruzioni per l’uso delle ombre, devo inventarmele, e per il momento non è proprio il caso. Il gigante mi aveva avvisato che avrei dovuto cavarmela da solo. Da domani sera tenterò nuovi esperimenti.

Penso che se utilizzassi un accendino sempre acceso l’aria calda gonfierebbe la mia ombra e vagherei in aria, una vera mongolfiera umana. Sarebbe bello sentire le caviglie lasciarsi andare mentre si allontanano dal suolo, decollare! Delicatamente, come se il vento in persona mi venisse a raccogliere con le sue dita. Sarei lì, ben concentrato, il pollice sulla rotella dell’accendino per mantenere l’aria calda, e ripiegherei le ginocchia come per ritrarre il carrello d’atterraggio!

Pure su un grosso aereo supersonico, sexy come un bus climatizzato del cielo, mi piace volare, mi risolve il morale meccanicamente, è fisica. Allora immagino che volare con le mie proprie ali, con giusto un po’ di fuoco e ombre, mi farebbe un gran bene.

Bisogna andarci. Infilarsi il completo. Lo stesso di quando sono in scena, non ne ho altri. Tutti sono tristi e belli. Ben vestiti. Le mani si nascondono nelle tasche. Nei miei pantaloni morbidi del completo posso stringere l'orologio rotto. Andiamo, malgrado la pelle degli occhi increspata quanto la superficie di un lago in un giorno di forte vento.

Gli invitati al funerale avanzano, piegati come fantasmi di alberi morti. Delle persone a cui vogliamo bene sono qui, hanno l'aria imbarazzata, con le loro borse d'amore in braccio. Vogliono darcele senza ingombrarci. Non sappiamo che diamine farcene di tutto questo amore negli occhi della gente, dei fiori e dei pro forma a palate. Sono venuti tutti travestiti da regali scuri. Gli uomini incravattati, io per primo, le donne tutte imbellettate per la morte. Possiamo dire che è per te, possiamo dire quello che vogliamo, ma resta la morte e nient'altro.

Il sole batte sulla chiesa nel momento in cui arrivi nella bara che abbiamo scelto. Batte senza calore, come un ricordo dell'estate. I platani del paese ci mostrano il cammino, pure loro si sono messi il completo scuro per l'occasione. Trasportano il vento tra i loro rami, è la musica di sottofondo, così che il silenzio non espanda troppo il vuoto. E il vento agita gli abiti ben stirati e i capelli ben pettinati. Le persone lasciano cadere le loro borse d'amore a terra e tutto si frantuma. Lo conosco questo rumore di cuore che si rompe. Anche i fiori che si strofinano gli uni agli altri suonano come ossa. Mi piacciono, le persone, nel loro futile starsene semplicemente qui. Non pretendono nulla di più, se ne stanno qui. Sento la mia ombra che si dispiega, mi ci aggrappo e la arrotolo in una palla nelle tasche dei miei pantaloni, non voglio che venga vista. La bara è qui.

Potete sempre organizzare tutto in modo cerimonioso, aprire il bagagliaio del carro funebre e le porte della chiesa, ma lei è già partita, c'è il trucco. Non l'avrete. Vi assicuro che c'è il trucco. Non è là dentro, è già lontana, la conosco, è dispettosa, non può essere catturata. Quelli dispettosi non possono essere uccisi. Prende lo slancio per ritornare, non prendetele lo slancio, non toccate la cassa in quel modo, le farete male con i vostri fiori.

Il sole batte sulla bara, e tutto questo affonda lentamente nella chiesa. La donnina, questo piccolo melodama comico, agita i riccioli grigi e mette il suo cuore nella lotta con il vuoto. È un bel Don Chisciotte, fanno sempre bene i Don Chisciotte. Questa volta non rido. Non capisco come io non mi trasformi in niente, ma reggo.

Lisa legge due poesie di mamma, forte come un vaso riempito di acqua di lacrime. Possiamo vedere muoversi i fiori neri e verdi nei suoi occhi, possiamo sentire scricchiolare distintamente le spine nella sua bocca. Legge per te. Ti legge per noi.

Usciamo dalla chiesa, direzione cimitero.

Vattene! Salvati!

Il corteo funebre, un grande millepiedi con una testa da carro funebre che fa dei piccoli rumori di asfaldi, fluisce verso l'uscita del paese. Gli uccelli cinguettano tranquilli nelle loro tiepide 11 del mattino. Jack-il-Gigante appare dietro di me, aggiusta un po' il mio nodo di cravatta, quello che ho in gola, e mi liscia l'ombra con il palmo della sua mano così grande. Ha sempre la sua cavolo di chiocciola incollata al suo orecchio sinistro. Guardo Lisa, vedo che lei non lo vede, allora non dico nulla. Mi giro, i platani della scuola non ci hanno seguiti, arriviamo all'entrata del cimitero.

Il piccolo trattore giallo del servizio funebre ci aspetta. Ha scavato stamattina. È pronto. Il tumulo di terra capovolto tubercola il suolo in mezzo alle vecchie tombe. Un centinaio di visi chiusi a doppia mandata entrano nell'area del cimitero. Il millepiedi gigante si stabilisce davanti al buco. Il carro funebre ci sputa la bara dentro. A rallentatore. Le persone gettano lacrime, fiori e pugni di terra. Lo so che sei rinchiusa lì. Lo so ma non posso crederci. Ora lo sento. Mi ci vedo attraverso. Come un presentimento che si avvera. Non ho più sangue, nelle vene ho notte, nera e ghiacciata. Tremo, ombra e pelle come il fiocco di una barca. La grande tempesta, in silenzio per favore.

La temperatura del mio cuore scende sotto lo zero. Sei morta. La mia ombra da gigante si spiega ancora e fluttua nel vento. Non è il momento. Va ad aggrapparsi all'acacia che ti sovrasta. Jack emerge da dietro una tomba e la stacca dolcemente.

Vedo il buco, con la bara dentro, e mamma dentro. Mi butterò. Il vento vuole accarezzarmi la pelle ma i circuiti sono tagliati. Non sento nulla, non sono nulla.

Jack strattona l'ombra violentemente, come un cocchiere che decide di fermare di colpo la sua carrozza. Mi fa paura, mi volto. Mi guarda con la sua faccia da spaventapasseri.

Voglio urlare più forte dell'ultimo scricchiolio di una sequoia, con un microfono piantato nel cuore, un altro nella gola e delle casse acustiche più grandi del cielo puntate verso il buco. Sentite che suono! Dieci tempeste di fulmini al termine delle mie dieci dita per schiacciare contro i miei denti diatonici la melodia di Dio o del diavolo, non importa quale, voglio quella che perfora e che sentirai. Voglio svegliarti, voglio che tu venga ritornata a noi!

Jack è impassibile, mi sente urlare. Si direbbe che fa lo scemo con le ombre cinesi giganti tra i rami dell'acacia. O che tenta di spaventarmi, è il suo modo di provare a cambiarmi le idee, lo fa dall'inizio.

Papà e Lisa hanno gli occhi strapazzati. Sotto le loro palpebre cuoce l'omelette più amara del mondo, c'è il rischio di avere questo sapore a lungo. Le persone ci guardano come se avessimo la bocca piena di sangue, probabilmente hanno ragione.

Improvvisamente, mi vergogno di rischiare di mettere in imbarazzo tutti facendo cazzate davanti al buco. Non faccio più il minimo rumore. Quello coi capelli grigi del servizio funebre mi dice che bisogna andare via. Il millepiedi di persone tristi si disloca sul retro del cimitero e si riforma nelle auto. Il trattore giallo si riscalda i tentacoli di metallo. Pala meccanica ben oleata, russare di motore.

“Dobbiamo andare, signore.”

“Grazie” rispondo per educazione.

“Con piacere, ehm, di nulla, va bene, signore.”

Se non fosse per una questione di tradizione e di rispetto per gli altri “abitanti” del cimitero, oltre ai fiori ti porterei torte e libri. Uccelli, ci vogliono degli uccelli, planterò delle uova d’uccello, verrò di nascosto e finirai per schiuderti di nuovo, verrò ad innaffiarti, bevo così tanta limonata che le mie lacrime hanno le bollicine, si riesce a scappare in una bollicina? Andrò a raccogliere tutto questo, e non ti perderai nella terra nera, organizzerò la tua evasione. Gli impiegati municipali e le persone che lavorano la morte non ci crederanno, forse diranno che questo non si fa, ma posso farcela.

Le persone a cui vogliamo bene sono venute a casa, dove una specie di picnic soprannaturale viene gestito dalla famiglia. Ci sono panini al prosciutto, bibite frizzanti e non, pistacchi, sembra quasi che sia stata tu a preparare tutto. Ci sono i piatti che ti piaceva utilizzare, riempiti di spuntini. I visi si sciolgono un po', quasi si sentono le persone respirare, poi parlare. La vita non può fermarsi, allora facciamo come se continuasse, mangiamo panini mentre evochiamo cose della vita normale.

E questa normalità è calmante finalmente. Il fremito delle discussioni discrete, i leggeri rumori metallici delle posate e i piccoli passi disordinati delle persone in giardino. Qui e lì si esce dal proprio guscio abbassando gli occhi e procedendo con delicatezza quando ci si schiude. Si lascia sgranchire un po' la meccanica, come un pilota automatico ma comunque umano che direbbe "Vada a riposarsi un po', prendo io il volante, non si preoccupi."

Mi dirigo verso il bagno. E, passando davanti alla porta di camera tua, ho davvero l'impressione che uscirai, che parlerai, con le tue parole e le tue espressioni intatte. Mi bagno il viso, mi stiro le palpebre, e ritorno dagli altri.

Jack è in giardino, accanto all'altalena. Sbafo delle pigne.

“Non vuoi un panino al prosciutto?” chiedo.

“Aaaaaah! Cibo da nani quello! Insapore! Preferisco gli alberi... Io, ragazzo mio, sgranocchio i tronchi fino agli scoiattoli e posso dirti, uno scoiattolo tenero con un po' di linfa e il croccante della corteccia è insuperabile!”

“E le pigne? Le trovi buone?”

“Troppo buone! Sono come pistacchi ma non c'è neanche bisogno di togliere il guscio! Le pinete, per me, sono come le vacanze di Natale! E quando questi frutti di legno sono ripieni di lumache, beh allora, ragazzo mio, sono meglio di un After Eight!”

“Ho paura che le persone ti vedano, e che vedano anche la mia ombra. Ora non ho voglia di spiegare che tu sei un gigante che mi ha prestato un pezzo della sua ombra per aiutami a combattere la morte e tutto il resto. Forse più tardi, in una canzone... ma ora mi piacerebbe tenermelo per me.”

“Naaaaah! Non preoccuparti. Sono un gigante discreto, non ho l'abitudine di farmi notare, ah ah! *Look look ya!* Come mi mimetizzo nella folla, dice bisbigliando con la sua voce da tuono soffocato. Guarrlllida!”

Imita un albero allargando le braccia e le dita. La somiglianza con una quercia bruciata del deserto delle Agriate è abbastanza riuscita.

“Vivo nel tuo sogno, nessuno può vedere i tuoi sogni. Detto questo” dice con la sua curiosa posizione schiena ricurva/indice puntato “devi continuare a sognare con tutte le tue forze...”

“Sognare ora?”

“Ora! È la tua arma migliore per restare davvero vivo. Del resto, è così per tutti. Ma per te è una priorità vista la situazione! Già, già!”

“Ah sì? Non sono ancora sicuro di sapere come funzionano i sogni.”

“Leggi i tre libri che ti ho prrlescrllito, ti aiuteranno a riattivare il tuo potenziale onirrrllllico...”

“Il mio potenziale onirrrllllico...”

Assumo la sua stessa posa da albero morto e tento un'imitazione del suo strano accento scozzese... Aggrotta le sopracciglia e fa lo stesso rumore di quando si svuota un bicchiere d'acqua nell'erba.

“Ma sì! Sei vivo, quindi sei una macchina da sogni funzionante. Devi soltanto continuare ad azionare il meccanismo! La prova che la tua macchina da sogni non è fottuta è

che hai uno stupidone di gigante che è venuto a sganciarti un pezzo d'ombra e sbafare pigne nel tuo giardino, eh!”

“È per l'orologio, ho solo letto le iscrizioni dell'orologio...”

“Quest'orologio funziona con i sogni, con il fatto di credere, e solo con questo.”

“Ah sì?”

“Eh sì! Ma devi reimparare a ridere, a mangiare con gusto, devi rieducare il tuo gusto! Serviti della tua ombra, leggi, sogna, riposati, divertiti, anche se ti sembra impossibile quanto il giorno in cui hai cercato di fare il tuo primo accordo di chitarra. Ti sembrerai ridicolo, ma non cedere. Non abbandonarti alla disperazione! Utilizza i tuoi sogni. E anche se sono rotti, incollali di nuovo! Strofinali sulla tua ombra magica, vedrai ragazzo mio! Un sogno spezzato Incollato a dovere può diventare ancora più bello e solido. Al punto di frrrrrlllacassarrllle i limiti del reale.” (Lo dice con il suo sorriso sfregiato sul volto così vecchio, così vecchio che si penserebbe più vecchio dei morti.) “Ama le cose! Sei vivo! E se sei triste di morire, è normale, accettalo. Ma non lasciarti andare, vai... Rivendicami un po' questo cuore!”

Mi verrebbe da vomitargli addosso che è facile a dirsi, e che ha l'aria da scemo con la bocca piena di pigne e le dita tutte incollate di resina, ma mi spaventa sempre un po', insieme a farmi sorridere. E poi sento che ci si mette d'impegno per risollevarmi il morale. Continuo ad ascoltarlo senza dire nulla.

“Ti ci vorrà un po' di tempo. Sono pesanti da digerire i cataclismi. Ma tieni bene a mente l'idea di vita. Anche se ti sembra lontana, inaccessibile, applicati e procedi al tuo ritmo. E poi sono qui per riavviarti i meccanismi. Posso tentare di spaventarti, giovane uomo; anche di farti ridere. Ti ci vogliono delle storie, non soltanto per divertirti. Devi reimparare a ricordare senza lasciarti bloccare dalla paura. È la cosa più importante ora.”

“Ma non ci capisco niente dell'ombra che mi hai dato.”

“Aspetta e vedrai.”

I bambini, più o meno afflitti da tristezza secondo l'età, giocano sull'altalena. Questo va e vieni mi fa bene. Jack risalta in questa pineta dagli odori estivi. Sembra un pezzo di notte perso in pieno giorno. Profuma d'inverno. Tuttavia la sua presenza mi riscalda il cuore. Ha l'aria di poter essere ancora più triste di me. Anche più solo, più tutto. Mi mordo le labbra perché non voglio piangere davanti a lui. È già abbastanza piangere davanti alle persone, il pianto le contamina e si mettono tutti a gocciolare in due secondi.

Jack si alza e si rimette nella sua strana postura arcuata, con i due occhi e l'indice puntati verso di me. Assume un'espressione seria, quasi minacciosa, è molto convincente. C'è da dire

che il misurare 4 m 50 aiuta ad assumere espressioni serie e minacciose. Va addosso alla sbarra trasversale del portico che fa risuonare come una campana di una chiesa, ma di una chiesa con le campane un po' marce. Le capsule vuote oscillano tutte sole e ormai un terribile rumore di vento accompagna il flusso delle sue parole.

“Imparerai a masticare i cataclismi, piccolo, e li inghiottirai!”

“Già così non riesco mai a finire le carni poco cotte...”

“Ebbene, farai uno sforzo! E poi i cataclismi sono difficili da inghiottire, ma sono ottimi per la salute e fanno crescere! *Look at your big uncle Giant Jack uh uh!* Me ne sono mangiati di cataclismi, eppure a centotrent'anni sono in forma smagliante, corro sempre i cento metri in meno di dieci secondi, e per di più camminando! Mangio la frutta migliore, colta sui rami più alti. Posso fabbricare il vento agitando le braccia come un mulino. Rallento gli uccelli in pieno cielo per guardarli meglio. Ogni tanto ne mangio uno, e se è un uccello-ragazza, la aspiro per intero, si vedono solo i piedi sporgere dalla mia bocca, come quando tu finisci i tuoi spaghetti.” (Si ferma e si gira, sembra che abbia individuato qualcuno che ci sta ascoltando parlare.) “E poi quando li ho guardati bene, per ringraziarli, agito le braccia nell'altro senso per farli accelerare e restituirgli il tempo che ho preso loro in prestito. Quando fa freddo aggiungo un tuono nella voce per incoraggiarli e accelerano come razzi di piuma, poi spariscono dietro l'orizzonte.”

Lo guardo – inizia a prendermi il torcicollo. Mi dico che dev'essere molto solo come ragazzo, per aver bisogno di interessarsi agli uccelli e alle persone mezze morte; o che è un vero gentile, come la vecchietta della chiesa. Al tempo stesso non ho capito molto bene la sua battuta sulle ragazze che si bacia mangiando.

“Ma non ti senti un po' solo?”

“E allora? Forse sono un vecchio scemo di gigante solo, ma la mia ombra mi permette di viaggiare in incognito e le mie grandi gambe di andare via lontano. Anche i miei ricordi e i miei sogni mi aiutano. Ho questo ricordo di una ragazza che dormiva nel mio cuore, si svegliava ad ogni minuto per azionare i miei battiti, il mio cuore si è seccato come una vecchia rana stronza...” (Deve aver sorriso nella voce, si percepisce che questo tipo si diletta all'idea di dire parolacce.) “Mi sono colpito il petto, ho urlato, mi sono gettato contro gli alberi, ma nulla.”

“Non hai avuto paura?”

“Eh? Dimentichi che parli ad un esperto della paura! Le ombre e i brividi sono il mio campo.”

“E allora, i pagliacci mica ridono tutto il giorno! Ogni tanto potrai aver paura, no?”

“Pfff, non c'entra, non c'entra!”

“E cos'è successo alla ragazza nascosta nel tuo cuore?”

“Non è mai tornata, allora l’ho ricostituita a partire dai meravigliosi ricordi che mi ha lasciato e dai semi di sogni che ha piantato un po’ dappertutto in me prima della sua partenza. Ho impastato un pezzo d’ombra a sua immagine, come Geppetto con Pinocchio, ma in versione innamorata, solo che non sono mai riuscito a ridarle vita davvero. Ma mi illumina ancora, e a volte mi brucia in modo che non la dimentichi.”

“Anche la mia fa questo genere di roba!”

“Un’amica-miccia?”

“Meglio! Una scintilla vivente, vecchio mio.”

“Ah, e l’hai mangiata?”

“È una brutta abitudine vostra, tra i giganti, o che?”

“NAAAHH, baciata, intendo, interamente, con passione!”

“Beh sì... Ma tu, non l’avresti mangiata, la tua, ogni tanto?”

“Subito con i paroloni...”

“Come si è trovata al tuo interno?”

“Ci siamo baciati, e visto che lei era minuscola mi è entrata nel cuore.”

“E credi di darmela a bere?”

“Sai sempre quando intervenire, *little man*... Ma le cose che mangio vanno nel mio stomaco, non nel mio cuore! Mi sento più solo dei morti, ragazzo mio. Non la rivedrò mai più.”

Rompe le pigne che fa rotolare tra le dita, fanno un rumore di cranio che si fracassa.

“*I’m my own fuuuuckin’ Doctor, man!* Non ho MAI paura, e non ho quasi mai più mal di pancia. Il mio cuore batte tutto da solo, a ruota libera da cent’anni tra poco. Per il momento regge. Non piango quasi mai.”

“Non piangono i grandi come te, comunque!”

“Invece sì, guarda... Aspetta!”

Si concentra, aggrota di nuovo le folte sopracciglia. Improvvisamente i tratti del suo viso si tendono, e gli occhi sbattono facendo un rumore di tapparelle che urtano. Ora averlo spinto a piangere mi imbarazza un po’. Sgorgano due lacrimoni, come spinti da un tubo d’annafiatoio. Li evito per un pelo. Dopo i geysir islandesi non avevo visto niente di così impressionante.

“A che pensi per farti uscire delle lacrime come quelle?”

“Al tempo in cui le mie lacrime erano calde perché il mio cuore era abitato da qualcosa di diverso da un fantasma messo insieme. Al tempo in cui piangevo per le cose dell’amore, questo grande lusso melanconico.”

“Perché? Sono ghiacciate ora?”

“A volte escono a fiocchi perfino!”

“Oh cazzo! Fantastico! Fa’ vedere!”

“Beh, non è un gioco... Va bene, dai, solo per farti vedere, allora!”

È tutto fiero di farsi pregare un po’, gli piace che lo si guardi fare queste robe da gigante. Mi fa quasi sorridere, con il suo meteo sentimentale. Che un tipo sia triste e solo al punto da avere un cuore congelatore capace di fargli piangere freddo... Mi ha strappato per pochi istanti a questo orribile aperitivo della morte. Sento che prende tempo per distrarmi un po’ più a lungo con le sue storie di uccelli e di ragazze, ma mi va bene così...

Comunque non mi sento molto a mio agio nella pineta. Il ricevimento giunge alla fine, e io sono seduto sull’erba ad aspettare che pianga neve da un buon 25 gradi all’ombra, sapendo che per riuscirci penserò a quella ragazza. Che idea ho avuto di provocarlo a quel modo! Tutti sanno piangere. Che stupido!

Ha chiuso le palpebre tossicchiando a modo suo, tipo un aereo che sfonda il muro del suono. Charlotte e Mathilde sono sedute accanto a me. Mi chiedo se vedano il gigante con i loro occhietti da scintille. Mi ascoltano parlare tutto solo, con il collo teso verso il cielo come se portassi un collare cervicale.

È necessario che io torni dalla gente. Cerco di tirar fuori una frase appropriata per fargli capire che non posso restare troppo a lungo.

“Scusami ma devo...”

“Shh oh!”

Quel “shh” mi ha mandato un brivido dietro la nuca. Questo tipo produce degli “shh” molto impressionanti, con l’indice lungo come un doppio decimetro piazzato davanti alla bocca grandissima. In più cerca di piangere, è molto imbarazzante. Ci mancava solo che mi dessi da fare per offendere un ragazzone di 4 m 50 che se ne va in giro per il mio giardino.

Improvvisamente uno stridore tra le sue ciglia. Fuoriescono tre fiocchi di neve e svolazzano proprio sopra il portico. Charlotte indica i fiocchi con il dito e dice “neve” con la sua voce da topolino dolce. Jack spalanca gli occhi ed enormi torte alla crema di neve gli si formano all’angolo delle palpebre. I più grandi fiocchi che io abbia visto in vita mia si depositano sui rami dei pini. La neve si mette a cadere sui fiori estivi, sciogliersi sui petali, sparendo lentamente, fuori luogo come un mostro in camicia da notte che si lava i denti nel mio bagno.

“Va tutto bene?” (Ho una risata nervosa nella voce.)

Sbatte le palpebre distogliendo lo sguardo immenso.

“Ma sì!” dice con un tono infastidito. “Comunque ora me ne vado.”

Lo guardo allontanarsi mentre scavalca la staccionata. Mentre corre fa tremare gli stendaggi, e picchia gli interminabili piedi contro gli alberi. Nel giro di un secondo non lo vedo più, ma lo localizzo grazie all'effetto domino che provoca sulla cima degli alberi. Mi chiedo se non abbia schiacciato degli animali nella sua premura da gigante goffo.

Le festività della morte giungono alla fine. Le persone ritornano a casa a sciame. E io ho paura di tornare a casa quando ci sono già.

Tengo sempre l'orologio in fondo alla tasca dei miei pantaloni. Le ombre riacquistano i loro diritti. Possiamo quasi sentirle incastrarsi nelle serrature e ai piedi dei mobili. Fanno suoni da brivido, le ombre. La mia non fa eccezione alla regola.

Ora il gigante dev'essere lontano. La casa è vuota. Anche la famiglia è andata via. I vicini ridiventano vicini. Ognuno ha detto "arrivederci", "coraggio", "a presto" o un miscuglio dei tre, e si è infilato nella propria auto. Le auto hanno percorso a ritroso il complesso residenziale, e nel giro di qualche metro tutto è diventato silenzioso. Il vuoto è tornato. Non ci aveva mai lasciati davvero. Ma ora che tutta la logistica della morte si è conclusa, eccolo di nuovo proprio di fronte a noi.

CHAPITRE III – LES CHOIX DE TRADUCTION

La traduction n'est jamais une opération facile, et nous pourrions dire que traduire Malzieu est peut-être encore plus problématique que d'ordinaire. Un style unique en son genre, caractérisé par une attention méticuleuse aux aspects formels – qui est typique des ACIÉ, comme mentionné dans le premier chapitre –, qui débouchent sur des jeux de mots où la langue est totalement pliée pour se prêter à la création d'images nouvelles et inattendues. En lisant *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, il est inévitable de se sentir déstabilisé par des choix lexicaux peu communs, car Malzieu privilégie l'originalité à l'idiomaticité. Pourtant, la langue qu'il utilise ne se révèle pas totalement dissociée de la réalité : nous y trouvons des expressions figées courantes, le langage de la quotidienneté, la polysémie, comme nous aurons l'occasion de le voir.

Nous nous sommes inévitablement demandé comment traduire tout cela. Comment rendre un texte fluide et « naturel » pour un lecteur, sans pour autant altérer ce style caractéristique de Malzieu, qui a bien peu de naturel ? Et combien d'efforts faut-il faire pour rester le plus fidèle possible au texte source si le risque est de tomber dans une traduction trop littérale ? Jusqu'à quel point le traducteur peut-il « trahir », pour reprendre les mots d'Umberto Eco ?

Nous nous trouvons au cœur du débat entre les traductions sourcière et cibliste, des termes créés par Jean-René Ladmiral lors d'une intervention sur la traduction en 1983²⁴² et qui, dès lors, n'ont cessé de générer des polémiques. Ladmiral semble en quelque sorte mettre un point final à l'affaire, en soutenant une quasi-primauté de la seconde. C'est en effet à partir des années 1980 que la créativité du traducteur acquiert un rôle de premier plan : il « ne se pos[e] plus le problème de l'intraduisibilité [...], mais seulement celle de savoir si sa propre créativité langagière est suffisante pour lui permettre de produire un texte qui sera équivalent à l'original dans toutes ses fonctions de désignation et d'évocation²⁴³ ».

Ces mots de Laplace sont repris dans l'introduction d'Aline Marchand et de Pascale Roux à l'ouvrage sur la traduction *La Signature en partage*, où elles expliquent que « dans la

²⁴² Il s'agit d'une intervention de Ladmiral pendant le colloque franco-britannique sur la traduction, tenu à Londres du 16 au 19 juin 1983 (v. Jean-René Ladmiral, *Sourcière ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, op. cit.). Cf. Jean-René Ladmiral, « Sourciers et ciblistes », *Revue d'esthétique*, Paris, Place, n° 12, 1986, p. 33-42.

²⁴³ Colette Laplace, « Pour une approche interprétative de la traduction littéraire » dans Bruno de Besse [dir.], *Cahiers de l'École de traduction et d'interprétation de l'Université de Genève*, Genève, Université de Genève, n° 19, 1997-1998, p. 153.

pensée traductologique moderne, le texte traduit doit avoir la même valeur littéraire que le texte source, être autonome dans la langue d'arrivée et viser une équivalence d'effet²⁴⁴ ».

Alors, encore, comment pouvons-nous maintenir cette « équivalence » tout en étant créatif – donc cibliste –, ce qui semble presque le contraire d'« équivalent » ? En somme, un cercle se crée et nous pourrions discuter longuement sans jamais parvenir à une solution définitive. Il s'agit toujours de faire des choix, de négocier le juste équilibre entre les deux parties, avec la conscience qu'au final « l'on ne dira jamais la même chose », pour reprendre encore une fois Eco :

Tradurre significa sempre « limare » via alcune delle conseguenze che il termine originale implicava. In questo senso, traducendo, *non si dice mai la stessa cosa*. L'interpretazione che precede ogni traduzione deve stabilire quante e quali delle possibili conseguenze illative che il termine suggerisce possano essere limate via. Senza mai essere del tutto certi di non aver perduto un riverbero ultravioletto, un'allusione infrarossa²⁴⁵.

Comme annoncé dans l'introduction, dans ce chapitre nous expliquerons nos choix de traduction, en essayant de justifier ce que nous avons limé, mais aussi ce que nous avons cherché à apporter dans le texte cible. Nous expliquerons les stratégies les plus simples et courantes comme la transcription, la transposition et la modulation, pour arriver ensuite aux questions les plus problématiques et à l'utilisation de l'adaptation.

III.1. Les transcriptions

Tout d'abord, commençons par expliquer les stratégies de traduction les plus simples, comme les transcriptions. La transcription est le processus avec lequel on réécrit intégralement des mots ou des expressions dans la langue originale²⁴⁶. Par exemple, pour ce qui est des noms propres, la transcription est, au moins de nos jours, toujours obligatoire, sauf pour quelques exceptions qui concernent les noms ayant une traduction historiquement acquise²⁴⁷.

Ce n'est pas le cas de notre texte, où nous avons transcrit les noms français des personnages, tels que Mathilde et Charlotte – aussi parce qu'il s'agit des vraies nièces de Mathias Malzieu, étant donné le caractère autobiographique de l'œuvre. Le nom de Jack ou

²⁴⁴ Aline Marchand, Pascale Roux, introduction à Aline Marchand, Pascale Roux [dir.], *La Signature en partage. Être écrivain-traducteur aux XX^e et XXI^e siècles* dans *Revue des Sciences Humaines*, Lille, Université de Lille, n° 338, 2020, p. 8.

²⁴⁵ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 93-94.

²⁴⁶ Josiane Podeur, *La pratica della traduzione. Dal francese all'italiano e dall'italiano al francese*, Napoli, Liguori Editore, 2002, p. 147.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 171-173.

l'appellation entière « Giant Jack » sont eux aussi transcrits, comme il faut inévitablement faire pour tous les mots étrangers d'une troisième langue²⁴⁸, l'anglais dans notre cas. Giant Jack parle souvent en anglais, discours que nous avons justement transcrit : « Look at your big uncle Giant Jack uh uh ! » ou « I'm my own fuuuuckin' Doctor, man ! ». Il en va de même pour le refrain de la chanson *Giant Jack is on my Back*, gravé au dos de la petite horloge. Quand le héros lit en chantant cette inscription, les mots « Giant Jack » sont écrits avec une graphie française qui reproduit la prononciation anglaise : « Dja-ï-ante-djack-is-on-my-Back, djaïante djack... is on my Back ! ». Dans ce cas-là, employer la transcription serait une erreur et il faut donc adapter la prononciation à la graphie italienne : « Gia-i-ant-geck-is-on-my-Back, giaiant geck... is on my Back ! ». À propos de la prononciation, Malzieu cherche à reproduire la façon de parler de Giant Jack, avec « son étrange accent écossais²⁴⁹ » : pour traduire « ombrrrllles » (« ombres ») ou « prrrrlesscrlllire » (« prescrire »), nous avons utilisé à notre tour la graphie « rl » là où des « r » accourent, générant ainsi « ombrrrllle » et « prrrrlesscrllliverllle ».

III.2. Les transpositions

D'autres opérations simples sont les transpositions : elles consistent à remplacer une partie du discours ou une catégorie grammaticale avec une autre²⁵⁰. Il s'agit d'un processus très fréquent qui a souvent été mis en œuvre aussi dans notre traduction. Il en existe différents types, l'un des plus courants est la transposition d'un nom à un verbe : en français, nous privilégions des substantifs²⁵¹, tandis qu'en italien nous préférons recourir à des verbes :

L'oiseau attend que j'arrête mes *cris*

L'uccello aspetta che io finisca di *urlare*

L'acte d'*écriture*

L'atto di *scrivere*

J'ai *honte*

Mi *vergogno*

Parfois, l'on génère aussi des subordonnées²⁵² :

Il fait trembler les étendages dans sa
course

Mentre *corre* fa tremare gli stendaggi

²⁴⁸ Ibid., p. 183.

²⁴⁹ Mathias Malzieu, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, op. cit., p. 63.

²⁵⁰ Josiane Podeur, *La pratica della traduzione*, op. cit., p. 33.

²⁵¹ Ibid., p. 37.

²⁵² Ibid., p. 39.

Il pourrait embarquer des heures et des heures de <i>rire</i>	Potrebbe imbarcare ore e ore a <i>far ridere</i>
Lorsque nous partions au <i>ski</i>	Quando andavamo a <i>sciare</i>

De plus, la combinaison d'un prédicat avec un nom ou un adjectif est éventuellement synthétisée dans la traduction italienne avec un seul verbe, qui « fusionne » les deux mots tout en conservant le sens original :

Tu <i>vas avoir tendance</i> à rapetisser	<i>Tenderai</i> a rimpicciolire
Je <i>fais confiance</i> à mes jambes	Mi <i>affido</i> alle gambe
Comme un pressentiment qui <i>devient une évidence</i>	Come un presentimento che <i>si avvera</i>

Cela ne signifie pas que le phénomène inverse – du verbe au nom – ne puisse jamais se vérifier, bien que plus rare :

Comme une vieille barque dont le gouvernail <i>serait piloté</i> par un fantôme de secours	Come una vecchia barca con un fantasma di soccorso <i>al timone</i>
On <i>risque</i>	C'è il <i>rischio</i>
Tout à coup ça <i>grince</i>	Improvvisamente uno <i>stridore</i>
On <i>sent</i> que ...	<i>Si ha la sensazione</i> che ...

Éventuellement, nous pouvons traduire les noms ou les verbes avec des verbes nominalisés²⁵³ :

Ça la rendait timide <i>de prononcer</i> le mot « poème »	La intimidiva <i>il pronunciare</i> la parola “poesia”
Ça aurait tendance à effrayer toute la famille <i>de me voir</i> me pelotonner contre le radiateur	Tenderebbe a spaventare tutta la famiglia <i>il vedermi</i> rannicchiato contro il termosifone

Dans l'ensemble, il arrive aussi d'insérer des verbes pour gagner en fluidité : par exemple, « le même que sur scène » a été traduit par « lo stesso di quando sono in scena »,

²⁵³ Ibid., p. 40.

créant ainsi une subordonnée temporelle. Soit dit en passant, des subordonnées temporelles ou hypothétiques sont engendrées très souvent lorsque le texte français présente des verbes au gérondif ou des structures impersonnelles avec le pronom « on » :

En sortant de l'hôpital	Quando siamo usciti dall'ospedale
En courant il doit pouvoir atteindre la vitesse d'une voiture	Se corresse potrebbe raggiungere la velocità di un'auto
Que l'on viendrait de réveiller	Se lo si risvegliasse

Revenant aux transpositions, un autre type très employé est celui d'un nom à un adjectif. Cela s'explique encore une fois pour la préférence française à utiliser des noms²⁵⁴ :

L'humidité d'automne	L'umidità autunnale
Notes de musique	Note musicali
En boule	Appallottolati
Odeurs d'été	Odori estivi

Comme avant, le cas contraire – de l'adjectif au nom – peut éventuellement se produire, par exemple nous avons traduit « bâtiment hospitalier » par « edificio dell'ospedale ».

Les transpositions des fonctions syntaxiques sont également nombreuses. Il s'agit de changer des rôles syntaxiques, tout en conservant les catégories grammaticales²⁵⁵. Par exemple, un substantif est traduit avec un autre substantif, mais s'il était un complément d'objet dans le texte de départ, il devient le sujet dans la traduction : « Je n'ai pas réussi *la magie* » devient « *la magia non mi è riuscita* ». Ce phénomène concerne aussi d'autres catégories syntaxiques :

Je n'ai pas réussi à <i>tordre les horloges</i>	<i>Piegare gli orologi non mi è riuscito</i>
Dès que j'effleure <i>ces idées-là</i>	Non appena mi sfiorano <i>queste idee</i>
Un bruit de crâne <i>qu'on fracasse</i>	Un rumore di cranio <i>che si fracassa</i>

Nous pouvons observer que la transposition de la forme active à la forme passive se produit constamment, parce qu'en français cette dernière est peu fréquente²⁵⁶ :

²⁵⁴ Ibid., p. 42-43.

²⁵⁵ Josiane Podeur, *La pratica della traduzione*, op. cit., p. 58.

²⁵⁶ Ibid., p. 65.

Un long silence glace ses derniers mots	Le sue ultime parole vengono congelate da un lungo silenzio
Qu'on la voie	Che venga vista
On ne peut pas l'attraper	Non può essere catturata
Je veux qu'on te rende à nous	Voglio che tu venga ritornata a noi

La transposition peut tout simplement aider à simplifier une expression, par exemple nous avons transformé « petits pas qui claquent » en « calpestio ».

En dernier ressort, beaucoup de phénomènes de transposition surviennent au niveau de la phrase plus en général, avec aussi une mise en œuvre d'une nouvelle organisation de ses éléments. En français, il faut suivre la règle de la séquence progressive, c'est-à-dire l'ordre « sujet-verbe-compléments », tandis qu'en italien l'ordre des constituants est assez libre, voire l'ordre régressif semble souvent le plus naturel²⁵⁷. Il peut donc se produire une réorganisation phrastique assez simple :

Les infirmières, les yeux recouverts de paupières, le disent [...]	Lo dicono le infermiere, con gli occhi coperti di palpebre [...]
C'est l'omelette la plus amère du monde qui cuit sous leurs paupières.	Sotto le loro palpebre cuoce l'omelette più amara del mondo.
Les cataclysmes, c'est lourd à digérer.	Sono pesanti da digerire i cataclismi.

Comme nous pouvons le voir dans les deux derniers exemples ci-dessus, ces restructurations concernent fréquemment la traduction de la mise en relief, où l'élément en évidence est souvent déplacé en italien à la fin de la période. D'ailleurs, les réorganisations phrastiques peuvent être aussi plus complexes :

(A) Le bruit du vent reprend lorsqu'il actionne le grand soufflet de ses jambes pour avancer.	Il rumore del vento ricomincia quando per avanzare aziona il grande mantice che sono le sue gambe.
(B) Je suis un peu gêné de l'avoir incité à pleurer maintenant.	Ora averlo spinto a piangere mi imbarazza un po'.
(C) Je les aime, les gens, dans le dérisoire, à être juste là. Ils ne prétendent à rien d'autre que ça, ils sont là.	Mi piacciono, le persone, nel loro futile starsene semplicemente qui. Non pretendono nulla di più, se ne stanno qui.

²⁵⁷ Ibid., p. 54-55.

L'on peut noter que nous avons utilisé aussi des opérations de traduction susmentionnées, en particulier l'ajout d'un verbe (A), la transposition d'une fonction syntaxique (B), la transformation d'un nom à un adjectif et l'utilisation d'un verbe substantivé (C).

Au niveau de la phrase, dans la traduction du français à l'italien, la transposition avec l'unification des périodes a lieu lorsque les Français ont la tendance à couper ces périodes-là, tandis que les Italiens aiment les phrases longues et avec beaucoup de subordonnées²⁵⁸. Ce goût pour l'élaboration est typique de la littérature italienne et, normalement, l'on décide d'unifier des phrases simples et concises du français, qui risqueraient autrement de s'avérer trop monotones. Toutefois, dans *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, Malzieu alterne des passages rythmés, caractérisés précisément par des périodes basiques, à d'autres plus lents, avec des propositions simplement juxtaposées, comme dans la phrase qui ouvre le récit :

Est-ce qu'il ne fait pas trop froid là-bas, est-ce que tu sais les fleurs sur le toit de toi, est-ce que tu sais pour l'arbre que l'on va devoir couper, est-ce que tu sais pour le vent qui agite les volets de la cuisine et secoue ton ombre sur le carrelage ?²⁵⁹

Cela indique sans doute l'esprit de musicien de Malzieu, qui accorde une attention particulière au rythme et à la musicalité de la langue, comme nous verrons aussi plus avant. Cela étant significatif du style de l'auteur, nous avons décidé de respecter presque partout la longueur des phrases, en les laissant disjointes aussi là où, dans d'autres circonstances, l'on pourrait opter pour leur unification. La phrase citée ci-dessus a été traduite ainsi : « Non fa troppo freddo laggiù, hai presente i fiori sul tuo tetto, hai presente l'albero che ci toccherà tagliare, hai presente il vento che agita le tapparelle della cucina e fa tremare la tua ombra sulle piastrelle? ».

III.3. Les modulations

La modulation consiste en une variation du sens pour assurer une équivalence globale du discours et nous y recourons quand une traduction littérale ou une transposition produiraient «un énoncé grammaticalement correct, mais peu idiomatique²⁶⁰ ». La modulation peut être

²⁵⁸ Ibid., p. 59-61.

²⁵⁹ Mathias Malzieu, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, op. cit., p. 11.

²⁶⁰ Josiane Podeur, *Jeux de traduction / Giochi di traduzione*, Liguori Editore, Napoli, 2009, p. 41-42.

libre, si elle est créée à loisir par le traducteur, ou obligatoire, s'il s'agit d'une locution idiomatique pour laquelle il faut une traduction spécifique enregistrée dans les dictionnaires²⁶¹.

Les expressions figées font en effet partie des modulations obligatoires : Podeur affirme que « l'idéal est de maintenir une métaphore lexicalisée équivalente dans le texte d'arrivée²⁶²», reprenant ces mots d'Amossy : « [l'expression figée demande] à être traduite par son exact équivalent sémantique, et ne permet ni l'hésitation, ni la libre sélection²⁶³ ». Dans notre texte, il y en a beaucoup qui ne peuvent en aucun cas être traduites littéralement, faute de quoi l'on engendrait des images inattendues – pas envisagées par l'auteur cette fois.

Ci-dessous, nous proposons une liste de certaines expressions figées rencontrées dans le texte, accompagnées par leurs traductions respectives :

[Il] est en pilotage automatique	Ha il pilota automatico inserito
À perte de vue	A perdita d'occhio
Il doit mesurer dans les 4 mètres	Sarà alto sui 4 metri
[Il] respire un grand coup	Fa un bel respiro
Papa s'en sort bien avec le volant	Papà se la cava bene al volante
Coups de soleil	Scottature
À soixante ans passés	A sessant'anni suonati
Bibelots de saintes vierges	Madonnine
Me faire avaler ça	Darmela a bere

Pour ce qui concerne la modulation libre, elle vise la plus forte idiomaticité et la naturalité du texte d'arrivée²⁶⁴. Voici quelques exemples dans notre traduction :

Il est peu avant 19 h 30	Non sono ancora le 19.30
Il n'y a plus de tuyaux en plastique, il n'y a plus de soupe [...], plus de biscuits	Niente più tubi di plastica, niente più brodo [...], nemmeno biscotti
Les gens rentrent chez eux par grappes	Le persone tornano a casa a sciami
Rien que de sentir que ma sœur a envie de se marrer	Mi basta sentire che mia sorella ha voglia di ridere
Ce petit bout de dame	Donnina

²⁶¹ Ibid., p. 44.

²⁶² Ibid., p. 119.

²⁶³ Ruth Amossy, « D'une culture à l'autre : réflexion sur la transposition des clichés et des stéréotypes » dans Paul Bensimon [dir.], *Palimpsestes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, n° 13, 2001, p. 10.

²⁶⁴ Josiane Podeur, *Jeux de traduction / Giochi di traduzione*, op. cit., p. 44.

Il faut que la traduction satisfasse l’idiomaticité notamment au milieu du discours direct, qui doit reproduire un type de langage spontané et le plus vraisemblable possible. Une question comme « tu as pu t’échapper, *dis* ? » ne peut jamais devenir « *sei potuta scappare, *dici* ? », car la traduction littérale ne respecte pas la façon habituelle de parler. En revanche, nous employons encore la modulation libre : « sei potuta scappare, *allora* ? ». Voilà d’autres cas de discours direct traduits à travers la modulation, où ce qui change la plupart du temps – comme dans l’exemple déjà mentionné – ce sont les interjections :

C’est trop grand pour un petit comme moi, non ?	Non è troppo grande per uno piccolo come me?
Pfff, rien à voir, rien à voir !	Pfff, non c’entra, non c’entra!
C’est une sale manie chez vous, les géants, ou quoi ?	È una brutta abitudine vostra, tra i giganti, o che?
Mais vu ta situation, c’est une priorité !	Ma per te è una priorità vista la situazione! Già, già !
Ah oui !	

Dans les modulations libres de notre traduction, les opérations les plus pratiquées concernent des catégories grammaticales comme les adjectifs possessifs et les articles. Les premiers sont plus employés en français qu’en italien²⁶⁵ et, pour cette raison, nous avons souvent utilisé la forme réflexive à leur place :

Mes mains tremblent	Le mani mi tremano
Je regarde mes genoux	Mi guardo le ginocchia
Je planque mon cœur	Mi nascondo il cuore

Pour ce qui concerne les articles, ils sont à la fois enlevés comme quand on parle de « la maison » de Mathias, traduite tout simplement par « casa » pour donner un sens de familiarité, à la fois ajoutés comme pour « la maison de vieux » et « genre avion », qui deviennent respectivement « la casa di *un* vecchio » et « tipo *un* aereo ». À propos d’ajouts, nous avons parfois inséré certaines conjonctions ou prépositions – telles que « ma » et « con », comme dans les exemples proposés ci-dessous – toujours dans la perspective de rendre les phrases plus fluides là où il le faut :

²⁶⁵ Françoise Bidaud, *Traduire en français d’aujourd’hui. Consolider ses connaissances en grammaire en traduisant*, Torino, UTET, 2019, p. 9.

Vous pouvez toujours organiser ça cérémonieusement, [...] elle est déjà partie.

Je me blottis, le dos contre le chauffage électronique.

Les infirmières, les yeux recouverts de paupières

Potete sempre organizzare tutto in modo cerimonioso, [...] *ma* lei è già partita.

Mi rannicchio, *con* la schiena contro il riscaldamento elettrico.

Le infermiere, *con* gli occhi coperti di palpebre

Rendre le texte d'arrivée le plus naturel et idiomatique possible – sauf les cas où l'auteur choisit délibérément de ne pas le faire – est l'un des objectifs principaux du traducteur, qui peut s'appuyer sur des stratégies comme la modulation. Pourtant, traduire correctement le message (ce qu'on appelle les « sèmes inhérents » dans la théorie de traduction) et le rendre idiomatique ne suffit pas : il faut aussi tenir compte des sèmes afférents, à savoir le registre employé²⁶⁶.

Clairement, nous ne pouvons pas traduire la langue soutenue avec des mots familiers ou vice-versa. Cela est particulièrement évident dans notre texte, encore une fois, avec le discours direct, où nous trouvons occasionnellement le langage formel :

Veillez regagner la sortie messieurs dames s'il vous plaît.

Contrôle d'identité, s'il vous plaît.

Veillez sortir les étoiles [...]. Tout ce qui brille, vous le déposez dans le sac en plastique.

Signori, siete pregati di raggiungere l'uscita, per cortesia.

Documenti, per favore. Siete pregati di tirare fuori le stelle [...]. Deponete tutto ciò che brilla nella borsa di plastica.

Et plus fréquemment le registre oral et familier :

Ça s'achète où ce truc ?

Ça va venir.

C'est bon, là, tes conneries, viens mettre la table.

Dov'è che si compra 'sta roba?

Aspetta e vedrai.

Piantala con le tue cavolate, vieni ad apparecchiare la tavola.

Comme nous l'avons mentionné avant, à l'intérieur du texte nous retrouvons maintes fois la langue orale, familière ou populaire. Cette présence engendre dans la traduction des problèmes que la modulation toute seule n'arrive pas à résoudre.

²⁶⁶ Josiane Podeur, *Jeux de traduction / Giochi di traduzione*, op. cit., p. 13-14.

III.4. Les adaptations

« Aux grands maux les grands remèdes », comme l'on dit. Il faut parfois faire appel à des stratégies de dernier ressort lorsqu'on entre en contact avec des facteurs socio-culturels et linguistiques qui s'inscrivent dans le domaine de l'intraduisible²⁶⁷.

Tiphaine Samoyault écrit : « l'intraduisible commence là où l'équité est impossible. C'est pourtant la situation la plus courante à laquelle se confronte le traducteur de littérature, aussi la traduction ne cesse-t-elle d'être pas juste ; *désajustée*, comme le temps²⁶⁸ ». C'est là que l'adaptation entre en jeu, recourant « à des images différentes, mais familières [pour le destinataire du texte traduit], qui soient capables de faire passer le message biblique²⁶⁹ », sans pécher par infidélité au texte original.

Si la langue vernaculaire s'inscrit pleinement dans le domaine de l'intraduisible²⁷⁰, nous pourrions dire que le langage familier – déjà introduit dans la section précédente – se situe dans une sorte de limbes : il ne s'agit pas évidemment de langue standard, mais pas non plus d'argot ou de dialecte ; les mots familiers sont essentiellement traduisibles, bien que l'on ne puisse malheureusement pas toujours respecter le registre original. Tout d'abord, nous proposons à suivre des exemples réussis de traduction de la langue familière, où ce registre particulier a été gardé :

Déconner	Fare cazzate
Me tirer	Filarmela
Chambrer	Prendere per i fondelli
Ils te foutent la paix	Non ti rompono le palle

Occasionnellement, nous avons traduit des mots familiers avec des variantes régionales : c'est le cas du verbe « rouspéter », qui devient « mugugnare » dans la traduction, conservant toujours l'idée de se plaindre.

Néanmoins, reproduire ce type de registre n'est pas toujours possible, comme nous l'avons dit. En plus des mots familiers, la langue orale – avec l'usage de « ça » et le manque du pronom sujet « il », par exemple – n'a pas toujours des correspondants directs en italien. À plusieurs reprises, nous avons donc employé la langue standard à la place de celle familière ou orale, puisque garder le message était plus important. Dès lors que cela conduit à des pertes,

²⁶⁷ Josiane Podeur, *La pratica della traduzione*, op. cit., p. 111.

²⁶⁸ Tiphaine Samoyault, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020, p. 109.

²⁶⁹ Josiane Podeur, *La pratica della traduzione*, op. cit., p. 112

²⁷⁰ V. Josiane Podeur, *La pratica della traduzione*, op. cit., p. 134-145 et Josiane Podeur, *Jeux de traduction / Giochi di traduzione*, op. cit., p. 66-68.

l'on peut recourir à la compensation, à laquelle Umberto Eco dédie un chapitre entier dans son essai sur la traduction *Dire quasi la stessa cosa*²⁷¹, où il explique nombre d'exemples d'interventions possibles pour chercher à combler ces manques. Pour ce qui concerne la langue familière de notre texte, nous avons donc inséré certains « éléments compensatoires²⁷² » – comme les mots « pure » ou « mica » – pour restituer une certaine informalité :

Est-ce que lui aussi il a dû mettre un horrible pyjama [?]	<i>Pure</i> lui si è dovuto mettere un orribile pigiama[?]
Le peuplier géant [...], est-ce qu'il ne va pas décider de secouer des racines [?]	E il pioppo gigante [...] non deciderà <i>mica</i> di scuotere le radici[?]

Une autre stratégie employée est la traduction des mots de la langue standard par d'autres de registre familier ou éventuellement régional :

Il faut que je me lève	Mi tocca alzarmi
Attraper [les cailloux]	Beccare [i sassi].
On trempe le doigt dans une sauce	Si puccia il dito in una salsa

Occasionnellement, nous avons aussi utilisé des péjoratifs :

J'ai un <i>mal fou</i> à en trouver de ma taille	Gli richiede un <i>lavoraccio</i>
Ça lui demande un <i>sacré travail</i>	Faccio una <i>faticaccia</i> a trovarne della mia misura

Ensuite, nous sommes éventuellement arrivé à garder le registre familier en apportant des petits changements à l'intérieur des expressions ou des phrases concernées. La subordonnée finale « histoire que je reste là » est introduite par la locution conjonctive familière « histoire que », qui n'a pas un correspondant italien gardant le registre original. Pour reproduire un langage plus bas, nous avons donc traduit le tout par « in maniera che resto lì » : l'usage de l'indicatif à la place du subjonctif permet le maintien de l'informel. Il s'agit d'un processus similaire à celui d'utiliser le pronom datif clitique « gli » à la place de « loro » pour le pluriel : ainsi « leur rendre » devient « rendergli » et pas « rendere loro », il en va de même pour la locution populaire « on leur pète la gueule », que nous avons traduit par « *gli* spacchiamo la

²⁷¹ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, p. 95-138.

²⁷² Josiane Podeur, *Jeux de traduction / Giochi di traduzione*, op. cit., p. 72.

faccia ». Finalement, pour la phrase « on sait pas quoi en foutre », où « foutre » est un mot très familier mais pas considéré comme vulgaire dans cette acception²⁷³, nous avons choisi d'ajouter l'interjection « diamine » : « non sappiamo che diamine farcene ».

Pourtant, la compensation n'est pas non plus toujours applicable, par exemple les variantes « mon garçon » et « mon gars » ont toutes deux été traduites par « ragazzo mio », locution courante en italien qui n'a pourtant pas une forme familière pour reproduire « gars ». Voici d'autres exemples d'expressions familières ou populaires traduites en italien standard :

Petites lampées	Piccoli sorsi
Tourniquer	Gironzolare
Trifouiller	Maneggiare
Marcher de traviolle	Camminare di sbieco
En pleine poire	In piena faccia

Dans la phrase « en *se magnant* un peu *mine de rien* pour ne pas *louper* Goldorak », le premier élément en italique appartient au registre populaire, tandis que les autres deux sont familiers. Malheureusement, pour garder l'idiomaticité de la phrase, nous avons perdu ces nuances parce que, encore une fois, il n'y a pas des correspondants italiens ayant le même registre. La traduction finale est donc : « mentre mi spiccio, senza darlo troppo a vedere, per non perdermi UFO Robot Goldrake ».

À propos de Goldorak, une parenthèse est nécessaire pour mentionner la présence de quelques références de culture populaire. Cette série animée japonaise est célèbre tant en France qu'en Italie et les noms des personnages ou de ses éléments caractéristiques présentent des traductions reconnues, il serait alors une erreur de notre part de ne pas les respecter, employant la transcription ou donnant une traduction différente. « Goldorak » est donc traduit tout simplement par « Goldrake » (s'il s'agit du héros) ou avec le titre complète « UFO Robot Goldrake » (s'il s'agit de la série), tandis que ses « cornofulgures » deviennent « tuoni spaziali ».

III.5. Les jeux de mots

Pour la plupart des problèmes de traduction, nous avons donc utilisé un mélange de transposition, de modulation (à la fois obligatoire et libre) et d'adaptation. C'est généralement

²⁷³ Dictionnaire Le Robert en ligne, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/foutre> [consulté le 29 septembre 2024]

cette dernière qui est utilisée pour les jeux de mots : il s'agit de « jeux sur le signifiant [...] qui se basent sur l'ambiguïté, sur le double sens, sur l'allitération, sur l'assonance²⁷⁴ ». Podeur dédie un ouvrage entier à cette problématique de la traduction, où elle écrit :

On joue sur le signifiant d'un mot, on en exploite l'ambiguïté d'ordre polysémique ou homonymique. Ce sont les lois phonétiques d'une langue déterminée qui stimulent la création d'un jeu de mots. Mais cette spécificité des lois du jeu de mots à l'intérieur de chaque langue correspond presque symétriquement et inexorablement à une difficulté d'expression équivalente pour le traducteur²⁷⁵.

Les jeux de mots sont donc le lieu du problème de traduction par excellence, la difficulté demeurant tant dans la pleine compréhension de ceux-ci, que dans la capacité créative du traducteur à les restituer. Franco Nasi affirme ainsi :

La traduzione dei giochi di parole implica un confronto con testi ambigui e insoliti; obbliga a un lavoro di analisi complesso; costringe a comprendere i modi divergenti e non standard in cui la lingua straniera è utilizzata e i meccanismi che permettono a quel sistema linguistico e culturale di essere sfuggente e sorprendente; ma nello stesso tempo stimola a cercare formulazioni creative e non omologate nella lingua in cui si traduce²⁷⁶.

C'est en effet là où le traducteur doit démontrer cette créativité essentielle dont nous avons parlé au début du chapitre. Pour citer Henri Meschonnic : « traduire n'est traduire que quand traduire est un laboratoire d'écritures²⁷⁷ ».

Malzieu joue beaucoup avec la langue, revisitant aussi des expressions figées pour créer un style tout à fait unique et original. Dans cette section, nous parlerons plus en détail des problèmes de traduction les plus complexes à résoudre, en expliquant les choix faits pour chacun d'eux.

III.5.a. Les jeux sonores

Dans le premier chapitre, nous avons mentionné l'importance de la question formelle pour tous les ACIÉ et comment leur écriture littéraire est affectée par la musique et la chanson. Cela se reflète par l'usage des jeux de mots, qui incluent en particulier les figures de style portant sur

²⁷⁴ Josiane Podeur, *Jeux de traduction / Giochi di traduzione*, op. cit., p. 68.

²⁷⁵ Ibid., p. 68-69.

²⁷⁶ Franco Nasi, *Tradurre l'errore. Laboratorio di pensiero critico e creativo*, Macerata, Quodlibet Studio, 2021, p. 33.

²⁷⁷ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse, 1999, p. 459.

les sons et, éventuellement, sur le rythme : outre le double sens, Podeur indique l'allitération et l'assonance²⁷⁸, mais nous pouvons également mentionner l'anaphore et l'onomatopée.

À propos de cette dernière, pour l'expression « œuf croqué », nous avons transformé – à l'aide de la transposition – le participe passé « croqué » en participe présent et nous avons de plus préféré « uovo croccante » (« croquant ») à « uovo masticato » pour garder le son onomatopéique.

Plus souvent, les jeux sonores se basent sur la paronymie. Analysons par exemple la phrase suivante : « tu reçois des lettres, on les donne à lire à tes vêtements, ça ne les déplie pas ». Il y a un échange entre le verbe « déplie », couramment associé aux vêtements, et « déplaît », qui devrait être employé ici avec le sens de « déranger ». En italien les deux présentent des équivalents avec des sons trop différents, à savoir « dispiega » pour le premier et « dispiace » pour le second, donc, si l'on écrivait « non li dispiega », le vrai sens ne serait probablement pas saisi. Nous avons ensuite pensé à « loro non si dispiegano », où l'usage du verbe à la troisième personne du pluriel et avec la forme réflexive pourrait faire penser à « loro non si dispiaccio », cependant cela n'est pas exactement transparent. Le choix final est tombé sur « loro non si scompigliano » : nous perdons le jeu sonore, mais nous gardons le double sens de « mettre en désordre » (sens littéral) et de « ne pas troubler » (sens figuratif).

Dans la phrase « les phares des voitures grignotent l'horizon », le verbe « grignoter » est également inattendu. Il signifie « manger un aliment par tout petits morceaux »²⁷⁹, mais il fait penser – par sa sonorité et par le contexte – au verbe « clignoter », fréquemment associé aux phares. Trouver un correspondant en italien n'est pas si immédiat, toutefois nous avons proposé le verbe « piluccare », qui garde le sens de « grignoter » et qui rappelle vaguement « lucere » (littéralement « luire ») ou simplement « luce », renvoyant toujours à la lumière.

Aussi l'expression « flamme-femme » se fonde sur une paronymie entre deux mots. Si nous la traduisions littéralement, elle deviendrait « fiamma-donna » ou éventuellement « fiamma-femmina », ne gardant pas totalement le jeu sonore. Nous avons pensé donc à la solution « amica-miccia » (littéralement « amie-mèche »), un autre jeu prosodique basé sur la répétition des mêmes lettres.

Encore, dans « les sourcils se froncent et chacun s'enfonce », les verbes « se froncent » et « s'enfoncent » ont une sonorité similaire qui ne peut malheureusement pas être rendue en italien, du moment que « les sourcils se froncent » présente des traductions figées (« si

²⁷⁸ Josiane Podeur, *Jeux de traduction / Giochi di traduzione*, op. cit., p. 68.

²⁷⁹ *Dictionnaire Larousse en ligne*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/grignoter/38222> [consulté le 3 août 2023]

corrugano » ou « si aggrottano »). Pourtant, nous avons restitué cette similitude à travers une assonance des verbes, changeant aussi le singulier en pluriel dans la seconde partie de la phrase : « le sopracciglia si *aggrottano* e tutti *affondano* ».

Finalement, la phrase « la petite dame, ce petit morceau de drame comique » se fonde sur la similitude entre « dame » et « drame », paronymie intraduisible en italien vu que l'on ne pourrait pas utiliser le mot « dama » pour le premier, car trop archaïque pour notre texte. Nous avons alors opté pour une autre stratégie, combinant les mots « melodramma » et « dama » et obtenant un néologisme (tout à fait utilisable vu les nombreux néologismes présents dans notre texte, dont nous parlerons successivement) : ainsi « drame » est remplacé par « melodama » et le résultat complet est « la donnina, questo piccolo melodama comico ».

En ce qui concerne une autre figure de style comme l'anaphore, il est important de satisfaire tant la répétition des mots que l'idiomaticité générale. Parfois, cela n'est pas compliqué, comme pour la phrase « je n'ai pas réussi à tordre les horloges, je n'ai pas réussi la magie » qui est devenue « *piegare gli orologi non mi è riuscito, la magia non mi è riuscita* ».

D'autre fois, la situation est plus complexe, comme dans « *surtout* quand il ne fallait *surtout* pas se marrer » : normalement, l'on traduirait ces « surtout » par deux adjectifs différents, par exemple « *soprattutto* » et « *assolutamente* », parce qu'il serait erroné d'utiliser « *soprattutto* » pour le deuxième cas. Il fallait trouver un seul mot approprié aux deux situations et le choix est tombé sur « *proprio* », qui change légèrement le sens, mais qui convient parfaitement à la situation : « *proprio* quando non si dovrebbe *proprio* ridere ».

Il arrive aussi de rencontrer des répétitions « implicites », concernant des mots qui ne sont pas réécrits, mais qui doivent s'accorder à deux contextes différents, comme dans la phrase « rien ne se passe. Juste le temps » : en français, le verbe « [se] passer » a une double signification qui n'existe pas en italien – puisque « **nulla passa* » n'a aucun sens –, où il faudrait utiliser deux verbes différents, « *accadere* » et « *passare* ». Cependant, il serait plutôt envisageable de trouver un seul verbe approprié aux deux cas. Nous avons donc pensé à « *bloccare* », qui décrit une action contraire à celle de changement supposée par le verbe « passer », mais qui fonctionne précisément avec le double sens original ; il a suffi alors d'ajuster un peu la phrase : « *È tutto bloccato. Tranne il tempo* ».

Quand la mère de Mathias lisait ses poèmes au fils, « sa voix manquait de souffle, mais ses mots par contre en étaient remplis ». Le mot « souffle » a une double connotation : dans la première phrase il indique l'essoufflement causé par la lecture rapide, dans la deuxième il est synonyme d'une inspiration profonde qui caractérise la poésie maternelle. Il fallait donc trouver un seul mot qui puisse exprimer les deux concepts. Pourtant, ce mot n'existe pas en italien, car

« soffio » par exemple n'a pas la deuxième connotation. Nous avons donc changé légèrement le sens pour garder le double sens : « la sua voce mancava un po' di spirito, ma le sue parole al contrario ne erano colme ». Dans la première partie de la phrase, « spirito » (« esprit ») est utilisé à travers une expression idiomatique (« mancare di spirito », littéralement « manquer d'esprit ») qui veut insister sur une éventuelle faiblesse de la voix causée par la timidité ; comme nous l'avons dit, cela transforme un peu le message, cependant la traduction reste fidèle à la caractérisation de la mère.

III.5.b. Les jeux avec les expressions figées

Les expressions figées modifiées par Malzieu sont le lieu où la question d'une traduction sourcière ou cibliste se complique. En tant que locutions lexicalisées, il faut en respecter l'idiomaticité et il n'y a pas une liberté de traduction inconditionnée, comme nous l'avons expliqué avant ; il s'agit en effet de « blocs de discours rigides, peu modifiables dans leur emploi²⁸⁰ ». Pourtant, Malzieu décide d'exploiter tout leur potentiel « modifiable », en apportant des révisions que le traducteur doit veiller à respecter pour transmettre le style de l'écrivain sans trop l'altérer. Pour ce faire, nous avons employé différentes stratégies, dont certaines ont déjà été mentionnées dans les sections précédentes.

Plusieurs fois, la traduction littérale suffit à satisfaire tant l'idiomaticité que le sens voulu par l'auteur. Par exemple, la formule « béton armé jusqu'aux dents » combine deux expressions courantes françaises qui se traduisent telles quelles en italien : « cemento armato fino ai denti ». De même, avec « tes petits peignes à la lingerie » (normalement l'on parle de « pince à linge ») et avec « plein à ras bord de vide » qui se traduisent respectivement par « i tuoi pettinini per la biancheria » et par « pieno fino all'orlo di vuoto ». « Mèches à souvenir » lui aussi se traduit littéralement par « ciocche di ricordi », apparaissant dans une liste juste avant « pinces pour les cheveux » (« mollette per capelli » en italien), créant une sorte de mélange des éléments causé par la confusion émotionnelle de Mathias.

La modulation prend la relève quand nous ne pouvons pas utiliser la traduction littérale. « Elle ne fait pas l'ombre d'un bruit » joue avec la locution figée « ne faire l'ombre d'un doute », en italien « non esserci ombra di dubbio ». Nous ne pouvons donc pas traduire littéralement « non fa l'ombra di un rumore », car il faut satisfaire l'idiomaticité de la formule originelle ; c'est pourquoi nous avons choisi « non c'è ombra di rumore ». Il en va de même pour « je pensais haut et fort », là où normalement l'on dit « parler haut et fort ». Il s'agit

²⁸⁰ Marc Bonhomme, *Les figures clés du discours*, Paris, Seuil, 1998, p. 90.

d'une expression lexicalisée qui ne devient pas « alto e forte » en italien, mais plutôt « forte e chiaro » ou « chiaro e tondo ». Nous avons choisi la deuxième.

Encore une fois, si la modulation ne suffit pas, il faut recourir à l'adaptation. C'est le cas de la phrase « les paupières n'écluent plus » : le verbe « écluer », peu courant en français dans ce contexte, n'a même pas de correspondant en italien. Il signifie « munir une voie navigable d'une écluse »²⁸¹, nous avons alors choisi le verbe italien « scolare » qui renvoie aux « canali di scolo » (en français, « les drains ») et donc au contrôle et à l'évacuation de l'eau, plus ou moins comme pour une écluse. La traduction finale est donc « le palpebre non scolano più ».

Malheureusement, lorsque même l'adaptation ne fonctionne pas, il faut se résigner à la perte, comme pour l'expression « le grand petit-déjeuner » : Malzieu joue avec la contraposition des adjectifs « grand » et « petit », impossible à rendre en italien du moment que l'on ne peut pas traduire « petit-déjeuner » par « piccolo pasto » – parce que cela n'est pas un synonyme de « colazione » –, ni par « piccola colazione » – parce que « petit » n'est pas une caractérisation du substantif « déjeuner », mais il est une partie de l'expression figée elle-même. Nous avons donc perdu ce jeu de mots, laissant tout simplement « colazione ».

III.5.c. Les doubles sens

La présence des doubles sens est prépondérante dans le texte, ce n'est pas un hasard si nous avons dit que Malzieu exploite pleinement les différentes nuances des mots, prêtant une attention profonde aux aspects non seulement formels mais aussi sémantiques. Lorsqu'il s'agit de doubles sens, la difficulté réside aussi dans le fait de savoir tout simplement les repérer. Parfois, l'auteur y inclut aussi des expressions figées, qui ne facilitent certainement pas le travail du traducteur. Pour essayer de restituer ces jeux de mots, l'on utilise toujours les techniques mentionnées ci-dessus.

Dans les premières pages du texte, nous trouvons l'expression « on espère que quelque chose bouge encore », où le verbe « bouger » possède la double acception de mouvement et de changement. Il est traduit par « smuovere » à la place de « muovere », parce que le premier présente aussi le sens figuré de changer d'avis, ayant ainsi une connotation de mutation comme le verbe original.

Plus complexe est la phrase suivante : « comme si j'avais bu la tasse, qu'elle s'était fracassée dans ma gorge et tordait tous les points sensibles de mon corps ». « Boire la tasse »

²⁸¹ *Dictionnaire Larousse en ligne*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9cluser/27590> [consulté le 3 août 2023]

est une locution idiomatique qui signifie à la fois avaler involontairement de l'eau en nageant, mais désigne aussi un échec ou une mauvaise expérience (souvent liée à la perte d'argent). Pour trouver une traduction italienne adaptée au sens de la phrase générale, nous nous sommes concentré sur le concept d'avalier quelque chose ; à partir de là, l'expression idiomatique « *ingoiare una pillola amara* » (littéralement « avaler une pilule amère ») nous est venue immédiatement à l'esprit : bien qu'elle change le texte original, elle conserve quand même le concept d'une mauvaise expérience, en ajoutant en outre le sens de « devoir accepter une dure vérité » – comme celle de la perte subie par le héros – qui s'accorde bien dans le contexte. De plus, la pilule peut elle aussi causer de l'irritation à la gorge tout comme une tasse, à différence d'un « *boccone* » (« bouchée ») de l'expression « *ingoiare un boccone amaro* ».

L'expression « [le peuplier] risque de prendre le vent » a aussi bien une signification littérale que figurative. Avec la traduction littérale « [il *pioppio*] rischia di prendere il vento » nous avons gardé les deux.

Ensuite, dans « mon sang rejette tout en bloc », la locution « rejeter en bloc » a une traduction fixée en italien, à savoir « *rifiutare/respingere in blocco* ». Toutefois, nous pouvons utiliser le verbe « *rigettare* » sans « *in blocco* » en conservant le concept de refuser quelque chose avec décision. Ce faisant, nous arrivons aussi à garder la connotation médicale du verbe « *rejeter/rigettare* » (souvent l'on parle du rejet par le corps humain d'un organe transplanté). La traduction finale est donc : « *il mio sangue rigetta tutto* ».

De temps en temps, une petite perte est inévitable. Dans le cas de « les chats s'en foutent partout », il s'agit encore une fois du registre : le verbe très familier « se foutre » a ici le double sens de ne pas se soucier et de répandre quelque chose (dans ce cas c'était la sève du peuplier que les chats grimpaient). Nous ne pouvons pas le traduire par le verbe italien « *fottersene* », parce que l'on perdrait le deuxième sens. Nous avons donc opté pour « *se ne fregano* », bien que nous perdions le registre familier et que la seconde connotation soit malheureusement moins manifeste qu'en français.

Pour ce qui concerne l'image toute particulière des « tombes échancrées ou aux courbes pleines », Malzieu utilise deux adjectifs qui décrivent les tombes comme si elles étaient des corps féminins. « Échancrées » a le double sens de « découpées » et de « décolletées », en italien il se traduirait par des adjectifs différents, c'est-à-dire « *frastagliate* » et « *scollate* ». Il fallait en trouver un convenable tant à la description d'une tombe qu'à celle d'un corps. Pour cette raison, nous avons choisi « *scolpite* », qui pourrait désigner une gravure dans le marbre et un corps tonique. Pour ce qui concerne « courbes pleines », nous avons préféré « *curve sinuose* » à « *curve piene* », car il nous semblait plus idiomatique.

Enfin, la phrase « elle est tombée amoureuse dans moi » veut exprimer que la fille dont Giant Jack parle est contemporanément tombée amoureuse de lui et tombée littéralement à l'intérieur de son cœur. Cette double valence du verbe « tomber » est souvent employée en littérature et, malheureusement, en italien il faut toujours trouver d'autres solutions de traduction, du moment que le verbe « cadere » ne possède pas la première connotation (« *è caduta innamorata »). Nous avons pensé à « mi è entrata nel cuore » : bien que moins évident, le sens figuré de « créer une connexion émotionnelle » est encore présent ; ce qui change est le sujet, car cette construction implique que c'est le géant qui tombe amoureux, détail qui est quand même vrai.

III.6. Autres problèmes

Il arrive aussi de se retrouver face à des situations tout à fait particulières où il n'est pas question d'un véritable jeu de mots, mais plutôt de la créativité de l'auteur qui engendre des formules originales, devenant parfois fantastiques. Dans ces éventualités-là, nous avons opté pour des traductions littérales dans la mesure du possible, toujours dans la perspective de respecter le style de Malzieu. Un cas simple mais exemplaire est l'usage inhabituel de « toute neuve » associé à la limonade. Le même adjectif est employé aussi pour désigner les roses peu après. Nous pouvons donc imaginer qu'il s'agit d'un choix de style, vu aussi qu'en français, comme en italien, nous utiliserons plutôt l'adjectif « fraîche » pour les deux cas. Pour cette raison, nous n'avons pas employé la modulation, gardant en revanche une traduction littérale : « limonata nuovissima ».

L'expression « tordre les horloges » a elle-aussi engendré quelques doutes pour ce qui concerne la traduction du verbe. Le choix final s'est porté sur la traduction littérale « piegare », qui acquiert aussi un autre sens, celui de soumettre les horloges – métaphore du temps – à la volonté du héros. Ce double sens s'harmonise bien dans ce contexte-là et garde aussi la fidélité au texte original, contrairement à une expression plus idiomatique telle que « girare gli orologi », qui aurait été envisageable si le verbe français avait été « tourner » ou « remonter ».

Il en va de même pour « il reste arc-bouté sur lui-même » : l'adjectif « arc-bouté » n'est pas couramment utilisé pour décrire la posture d'une personne, où l'on préférerait par exemple « arqué » en français et « inarcato » en italien. Pour garder cette particularité et l'image d'un arc, nous avons finalement choisi « rimane *arcuato* su sé stesso ».

Pour le cas « [ils] me rigolent dessus », il faut encore une fois noter qu'il ne s'agit pas d'une expression courante (que normalement l'on traduirait par « ridere dietro »). Pour garder cette particularité, nous avons donc choisi la traduction littéraire « mi ridono addosso ».

Parfois, nous avons plutôt essayé d'intégrer dans ces formules particulières des expressions figées qui s'harmonisaient bien avec le style général, mêlant précisément originalité et idiomatisme, comme nous avons réaffirmé à maintes reprises.

Dans « ça me démange un peu de le lui faire remarquer », le verbe « démanger » est interprété comme « avoir un besoin pressant », toutefois la traduction littérale italienne « prudere » n'a pas cette signification figurative. Cependant, nous avons traduit la phrase avec « mi prude un po' la lingua perché vorrei farglielo notare », où « mi prude la lingua » est effectivement une locution idiomatique qui a le même sens figuratif de « démanger » ; il a après suffi d'ajuster un peu la phrase pour que l'ensemble fonctionne.

Pour traduire « racler ma gueule en souterrain », nous avons voulu utiliser l'expression courante en italien « nascondere la testa sotto la sabbia », très appropriée au contexte vu qu'elle signifie « se cacher des problèmes ». Nous avons quand même gardé le verbe « racler » (« raschiare ») pour être plus fidèle au texte original et au style de Malzieu, qui souvent revisite ces formes idiomatiques. Le résultat final est « raschiare la testa sotto la sabbia ».

Finalement, nous rejoignons la question de la « limonade neuve » analysée au début de cette section pour discuter d'un problème de traduction assez complexe : « de la limonade toute neuve, genre geyser de goulot [...] dans l'œsophage » est probablement l'une des expressions les plus compliquées à restituer du texte. « Geyser de goulot » n'est pas une expression figée en français, donc nous n'avons pas un correspondant en italien. « Goulot » désigne à la fois un col de bouteille ou une façon populaire d'appeler la bouche ou le gosier²⁸². Une traduction littérale serait « della limonata nuovissima, tipo un geyser di collo di bottiglia [...] nell'esofago ». Bien que Malzieu utilise beaucoup d'images bizarres et surréalistes, il est vraiment difficile d'évoquer cette représentation visuelle, qui demeure plutôt confuse avec cette traduction littérale. Nous avons donc décidé d'adopter une traduction plus cibiste : « della limonata nuovissima, come se tracannassimo direttamente nell'esofago un geyser » ; l'idée d'insérer le verbe populaire « tracannare » dérive de la volonté de respecter le registre populaire, tout en gardant le sens de quelque chose qui est avalé à travers la gorge (dont « canna » est le correspondant populaire italien) ; de plus, nous avons inséré l'adverbe « direttamente »

²⁸² *Dictionnaire Larousse en ligne*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/goulot/37625> [consulté le 3 août 2023]

(« directement ») pour obtenir plus de naturalité. Ainsi avons-nous mis en œuvre beaucoup de stratégies expliquées dans les sections précédentes.

III.7. Les néologismes

Dans ce style tout originel, il arrive aussi que Malzieu insère des néologismes que nous avons souvent traduits à travers le calque : il s'agit d'une forme particulière de transcription, où « on emprunte à la langue étrangère le syntagme, mais on traduit littéralement les éléments qui le composent²⁸³ ». Voici quelques exemples :

Don quichottesment	Don chisciottescamente
Ombrologie	Ombrologia
Ombrologue	Ombrologo
[II] tubercule	Tubercola

Quelques fois, ces néologismes consistent aussi en la modification de mots déjà existants. Par exemple, le terme « étendages » prend la place d'« étendoir » pour désigner la corde à linge. Lorsqu'on traduirait normalement cela par « stendino », nous utilisons là le calque pour obtenir « stendaggi ». Il en va de même pour le verbe « enfrissonner », dérivé de « frissonner », en italien « rabbrividere » : nous avons ajouté le correspondant italien du préfixe « en- » pour obtenir ainsi « irrabrividire ». Enfin, le terme « assomnifère » résulte de l'union d'« assommer » et de « somnifère ». Nous avons donc uni les mots « stordire » (l'une des possibles traductions d'« assommer ») et « sonnifero » pour obtenir ainsi « stordifero ».

III.8. Traductions en comparaison : *La Mécanique du Cœur* traduite par Cinzia Poli

En dernier ressort, nous voulons dédier une section pour confronter notre traduction avec une traduction de Cinzia Poli, traductrice italienne officielle de Mathias Malzieu. En particulier, nous considérons l'œuvre la plus célèbre de Malzieu, *La Mécanique du Cœur*, publiée deux ans après *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, dont elle se révèle une continuation thématique et stylistique.

²⁸³ Jean-Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris, Didier, 1958, p. 47.

En parcourant le texte, nous pouvons observer que Malzieu emploie encore beaucoup le langage familier et, comme pour notre traduction, Cinzia Poli n'est pas toujours arrivée à rendre ce type de registre, optant à la fois pour la langue standard :

Se casser silencieusement la gueule	Che cadono silenziosamente
Chipoter	Fare polemiche
Me faire recaler à l'adoption	Tentativo d'adozione andato in fumo
Coque de noix	Imbarcazione

C. Poli elle aussi se sert de la compensation pour restituer ce type de registre là où il est possible de traduire par exemple le mot standard « tuer » avec un plus familier « amazzare ».

En outre, non seulement elle n'a pas réussi à reproduire la langue familière, mais parfois elle a même changé un peu le sens, sans doute au profit d'une meilleure idiomaticité : « il ne faut pas que tu t'emballes » devient « non devi essere precipitoso » (littéralement « il ne faut pas que tu sois hâtif »), bien que l'on puisse choisir une traduction un peu plus fidèle comme « non devi esaltarti ». De même pour « Madeleine, tu vas avoir du boulot », où le mot populaire « boulot » n'est pas traduit par « lavoro » ou, comme nous l'avons fait dans notre traduction, par un péjoratif tel que « lavoraccio », mais plutôt par « Oh Madelaine, sarai furibonda... » (littéralement « Madelaine, tu seras furieuse »). Peut-être que ce choix de C. Poli n'est pas entièrement à approuver, puisque la phrase originale se réfère au fait que Madeleine aurait dû réparer soigneusement le cœur-horloge du héros Jack. L'on peut quand même deviner le message à partir du contexte.

Une différence substantielle entre *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* et *La Mécanique du cœur*, c'est que cette dernière présente beaucoup moins de jeux de mots, voire, il est presque rare d'en trouver. Observons cet exemple :

Sa mère la tient par la main, plus fermement que les parents le font habituellement, disons qu'elle la retient par la main.	Sua madre la tiene per mano, o meglio, dato che usa maggiore fermezza di quanto i genitori facciano di solito, la trattiene per mano.
---	---

Ici, Malzieu joue avec la similitude entre les verbes « tenir » et « retenir », et C. Poli a été bien attentive à rendre ce jeu de mots. Elle utilise les équivalents « tenere » et « trattener», cependant, le problème qui surgit alors est qu'en italien l'on dirait « tenere *per mano* » et « trattener *per la mano* », ne respectant pas la répétition de « par la main » présente dans le

texte original ; dans ce cas, la traductrice a donc préféré renoncer à l'idiomaticité pour reproduire cette répétition, en optant pour « *trattenere per mano* », qui s'accorde quand même à l'originalité du style de Malzieu.

Une tentative également réussie est la modulation libre employée pour traduire une expression figée revisitée : dans « tout ça se pointe au portillon. Le barrage est en train de céder », Malzieu modifie la locution « se bousculer au portillon », qui signifie « affluer en masse²⁸⁴ ». Pour conserver l'image du barrage qui cède, C. Poli s'est décidée pour une traduction un peu plus idiomatique, mais toujours avec un petit changement : « tutto esplose come un fiume in piena. La diga sta per cedere », où « esplose » (« exploser ») remplacerait un plus courant « *straripa* » (« déborder »). Ainsi, la particularité demeure.

D'autres choix sont au contraire un peu plus discutables :

Une année passe durant laquelle Joe me colle comme s'il était aimanté à mes aiguilles.

Passa un anno, ho sempre Joe alle costole come se fosse calamitato dalle mie lancette.

Malzieu exploite la double signification du verbe « coller », qui possède ici tant le sens littéral que celui figuré de « rester sans cesse près de quelqu'un au point de l'importuner », d'usage populaire²⁸⁵. En italien, avec l'expression « *avere alle costole* », c'est seulement la deuxième signification qui s'entend, alors que nous pourrions utiliser la variante régionale romaine « *accollarsi* ». Cependant, il faut aussi considérer que ce terme a commencé à être employé par beaucoup de jeunes Italiens seulement ces dernières années, donc à l'époque de la traduction de C. Poli il n'était pas peut-être le verbe le plus adapté, parce qu'il n'aurait pas eu la même valeur qu'aujourd'hui.

En dernière instance, en analysant la phrase « mes souvenirs s'effacent peu à peu sous le poids du temps », nous imaginons que le verbe « s'effacer » pourrait remplacer son paronyme « s'écraser ». Cela se perd dans la traduction de C. Poli : « *i ricordi si cancellano a poco a poco sotto il peso del tempo* » ; cela aurait pu être « *sono spazzati sotto il peso del tempo* », où « *spazzati* » remplacerait « *schacciati* », même si cela ne serait peut-être pas totalement perceptible. En même temps, l'on risquerait pourtant de perdre l'idiomaticité.

²⁸⁴ *Dictionnaire Larousse en ligne*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/portillon/62805> [consulté le 3 août 2023]

²⁸⁵ *Ibid.*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/coller/17194> [consulté le 3 août 2023]

En conclusion, dans ce dernier chapitre, nous nous sommes demandé comment faire pour traduire un texte littéraire si particulier, le rendant fluide et naturel en italien sans trop altérer le style de l'auteur. Nous avons tenté de répondre à cette question en expliquant les choix effectués et en analysant les différentes techniques mises en œuvre : de la transcription à la transposition, de la modulation à l'adaptation, nous avons montré comment ces méthodes classiques de traduction nous ont permis de résoudre les problèmes posés par les nombreux jeux de mots, pour arriver finalement à l'usage du calque dans la traduction de certains néologismes. En dernier ressort, tant la traduction de Cinzia Poli de *La Mécanique du cœur* que la nôtre de *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* cherchent à exploiter des stratégies très similaires pour restituer au mieux ce style original de Malzieu, dont l'enjeu est de renouveler l'imaginaire en renouvelant la langue. Cela nous démontre encore une fois que le traducteur doit toujours faire des choix, il « doit négocier entre réception et genèse, entre les attentes du lecteur (idéal ou réel [...]) et de l'auteur ([...] dont les intentions peuvent être supposées ou imposées)²⁸⁶ ».

En somme, avec cette traduction, nous nous sommes mis en jeu et nous avons cherché à démontrer comment un texte de ce genre, qui semblerait au premier abord nécessiter une traduction cibliste, peut en réalité, grâce à la créativité même du traducteur, trouver des moyens de rester un peu plus fidèle et sourcier. Bien qu'il ne faille pas « plie[r] la langue-cible à des exigences qui soient celles de la langue, étrangère, du texte-source²⁸⁷ », il est également vrai que cette même langue cible peut être exploitée au maximum pour que le style du texte d'arrivée respecte celui du texte de départ, en perdant le moins possible et, peut-être, en apportant même quelque chose de positivement nouveau.

²⁸⁶ Aline Marchand, Pascale Roux, introduction à Aline Marchand, Pascale Roux [dir.], *La Signature en partage. Être écrivain-traducteur aux XX^e et XXI^e siècles*, op. cit., p. 9.

²⁸⁷ Jean-René Ladmiral, *Sourcière ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, op. cit., p. 26.

CONCLUSION

Avec ce mémoire, nous avons voulu proposer une traduction d'un texte français inédit en Italie : le choix s'est porté sur *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, premier roman de Mathias Malzieu. L'objectif a été aussi celui de mettre en lumière une œuvre qui est moins connue par rapport à d'autres du même auteur.

Dans le premier chapitre, nous avons en effet soumis une analyse critique de l'œuvre, cherchant de possibles raisons à son succès rare et observant qu'elles sont peut-être imputables à l'incertitude du genre – au milieu du fantastique-étrange et du fantastique-merveilleux définis par Todorov, entre le roman et le conte, entre la littérature jeunesse et celle pour adultes – et au sujet autobiographique – lui aussi en suspens entre le roman autobiographique et l'autofiction, analysés par le biais des écrits de Gasparini, Lejeune, Colonna et Doubrovsky.

Nous avons finalement établi que c'est le lecteur lui-même qui doit choisir le genre au moment où il décidera de la nature des faits narrés : si les manifestations extraordinaires – représentées par les ombres, le géant Jack et le voyage dans le pays des morts – sont rationnellement explicables tel un songe ou telles des métaphores visuelles, alors nous nous trouverons dans le fantastique-étrange et il s'agira d'un roman autobiographique, cherchant à se maintenir vraisemblable par rapport à notre réalité de lecteurs ; en revanche, si ces phénomènes surviennent « véritablement » dans l'univers de la narration, amenant à l'acceptation du surnaturel en tant que tel, nous nous découvrirons plutôt à l'intérieur du fantastique-merveilleux et nous pourrions parler d'autofiction, c'est-à-dire d'une fiction de soi qui expose tout ce qui se passe comme manifestement inventé et donc impossible dans notre réalité.

Malgré des ventes modestes par rapport aux autres romans, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* constitue quand même un écrit de qualité et un excellent point de départ pour la carrière d'écrivain de Malzieu, qui, avec cela, ancre son style et s'inscrit pleinement dans les tendances de la littérature contemporaine, notamment française, portée précisément sur le récit du « je », mêlé souvent à des éléments fantastiques, et influencée par les autres arts, comme la musique : Malzieu lui-même, qui est compositeur et chanteur avant d'être écrivain, insère dans son œuvre la chanson, tant au sens large – la recherche formelle et l'attention au rythme étant témoignage d'une « déformation professionnelle », partagée en fait par tous les ACIÉ – qu'au sens strict – les vers de chanson à l'intérieur de la narration jouent des rôles de premier plan, contribuant même au dénouement de l'histoire.

En conclusion du premier chapitre, nous avons analysé le voyage dans l'au-delà et la question fantomatique. Cette dernière est très présente non seulement dans *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* à travers les ombres, mais dans tout le travail de Malzieu ; elle aussi s'inscrit dans les tendances contemporaines et en particulier dans le genre fantastique, utilisé comme un stratagème pour aborder des sujets délicats tels que la mort et la maladie et employé de plus en plus dans les histoires pour enfants, comme les romans *Quelques minutes après minuit*²⁸⁸, *Le Royaume de la rivière*²⁸⁹ et *Big Fish*²⁹⁰ et le film *Le Labyrinthe de Pan*²⁹¹. Dans ces exemples, nous avons également noté la présence commune des géants et des monstres qui accompagnent les héros dans leurs aventures.

Si le deuxième chapitre a présenté une proposition de traduction en italien pour la première partie de *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, le troisième chapitre a justifié les choix faits dans une traduction que nous avons voulu situer à mi-chemin entre les optiques sourcière et cibliste, pour utiliser les termes forgés par Ladmiral. Dans ce dernier chapitre nous avons donné des exemples concrets tirés du texte et classés selon les stratégies de traduction employées – décrites par Podeur – allant des techniques plus simples comme la transcription, la transposition et la modulation, aux questions plus problématiques, qui ont requis parfois l'utilisation de l'adaptation pour respecter le registre familier ou oral et pour restituer les jeux de mots – exploitant les particularités des sonorités, des expressions figées aussi revisitées et des doubles sens ; en revanche, le calque a été employé pour traduire les néologismes.

Dans la section finale du dernier chapitre nous avons finalement soumis une comparaison entre notre traduction et une traduction italienne de Cinzia Poli du roman le plus célèbre de Malzieu, *La Mécanique du Cœur*, qui constitue une sorte de prequel de *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*.

Travailler sur un texte de ce type a été extrêmement enrichissant car, d'une part, cela nous a permis d'explorer les tendances de la littérature française contemporaine, qui, malheureusement, ne reçoit souvent pas l'attention qu'elle mérite dans les cours universitaires, généralement plus orientés vers la tradition ; d'autre part, se confronter à ce type de traduction nous a poussé à dépasser nos propres limites, à nous mettre au défi pour trouver des solutions créatives, tout en respectant à la fois le style de l'auteur et la fluidité de notre langue maternelle.

²⁸⁸ Patrick Ness, *Quelques minutes après minuit*, op. cit.

²⁸⁹ Katherine Paterson, *Le Royaume de la rivière*, op. cit.

²⁹⁰ Daniel Wallace, *Big Fish (A Novel of Mythic Proportions)*, op. cit.

²⁹¹ Guillermo del Toro, *Le Labyrinthe de Pan*, op. cit.

Traduire *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* rend accessible ce texte au public italien, qui est peu familier avec la littérature française contemporaine, souvent moins mise en lumière que la littérature anglophone, mais qui offre des œuvres innovantes et tout aussi de qualité, encore à explorer.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus

I.1. Œuvres littéraires

MALZIEU Mathias, *38 mini westerns (avec des fantômes)*, Urrugne, Pimientos, 2003.

– *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, Paris, Flammarion, 2005 ;

Éd. espagnole : *La Alargada sombra del amor*, Madrid, Mondadori, 2010. Traduction de Sofía Tros de Ilarduya.

– *La Mécanique du cœur*, Paris, Flammarion, 2007 ;

Deuxième éd. française : *La Mécanique du cœur*, Paris, Flammarion, coll. « Étonnantiss!mes », 2014 ;

Éd. italienne : *La Meccanica del cuore*, Milan, Feltrinelli, 2012. Traduction de Cinzia Poli ;

Éd. anglaise : *The Boy with the Cuckoo-Clock Heart*, Londres, Chatto & Windus, 2009. Traduction de Sarah Ardizzone ;

Éd. américaine : *The Boy with the Cuckoo-Clock Heart*, New York, Alfred A. Knopf, 2010. Traduction de Sarah Ardizzone ;

Éd. espagnole : *La mecánica del corazón*, Madrid, Mondadori, 2009. Traduction de Vicente Tuset Mayoral ;

Éd. allemande : *Die Mechanik des Herzens*, Munich, Carl's books, 2012. Traduction de Sonja Finck ;

Éd. turque : *Mekanik Kalp*, Istanbul, DEX, 2011. Traduction de Gülçin Sahin.

– *Métamorphose en bord de ciel*, Paris, Flammarion, 2011.

– *L'Homme Volcan*, Paris, Flammarion & Actialuna, 2011.

– *Le Plus Petit Baiser jamais recensé*, Paris, Flammarion, 2013.

– *Journal d'un vampire en pyjama*, Paris, Albin Michel, 2016.

– *Le Guerrier de porcelaine*, Paris, Albin Michel, 2019.

– *Une sirène à Paris*, Paris, Albin Michel, 2019.

–, NELSON Daria, *Le Dérèglement joyeux de la métrique amoureuse*, Paris, Éditions de l'Iconoclaste, 2020.

I.2. Musicographie

Dionysos, *Monsters in Love*, Barclay, Universal Music, 2005.

– *La Mécanique du cœur*, Barclay, Universal Music, 2007.

- *Bird 'n'Roll*, Barclay, Universal Music, 2012.
- *Vampire en pyjama*, L'Extraordinarium, Columbia Records, 2016.
- *Surprisier*, L'Extraordinarium, Columbia Records, 2020.

I.3. Filmographie

BERLA Stéphane, MALZIEU Mathias, *Jack et la Mécanique du cœur*, EuropaCorp Distribution, 2013.

MALZIEU Mathias, *Une sirène à Paris*, Overdrive Productions, 2019.

I.4. Entretiens et textes d'escorte

FERRY Ilan, « Les créateurs de mondes m'ont toujours inspiré », *Lire*, Paris, Éditions Médias Culture et Communication EMC2, mars 2020.

Indiepoprock, « Interview de Dionysos », 15 mars 2022. <https://www.indiepoprock.fr/interviews/interview-de-dionysos/> [consulté le 27 janvier 2024].

La Claque Fnac, « De la note à la plume : Mathias Malzieu & Gringe deux artistes complets » [vidéo en ligne], YouTube, 20 octobre 2020. <https://leclaireur.fnac.com/article/572-de-la-note-a-la-plume-mathias-malzieu-gringe-deux-artistes-complets/> [vue le 27 janvier 2024].

La Grande Librairie, « Mathias Malzieu : le livre qui a changé sa vie » [vidéo en ligne], YouTube, 22 janvier 2016. https://youtu.be/s-O9n4n2XHQ?si=RDR-S_-5Kr4vft9w [vue le 27 janvier 2024].

MALZIEU Mathias, « Le fantôme de Richard Brautigan », préface à Richard Brautigan, *C'est tout ce que j'ai à déclarer*, Bègles, Le Castor Astral, 2016.

– Préface à Cécile Coulon, *En l'absence du capitaine*, Bègles, Le Castor Astral, 2022.

MARTIN Jean, « L'aplasie médullaire d'un patient plein d'humour », *Bulletin des médecins suisses*, 16 décembre 2016. <https://doi.org/10.4414/saez.2016.05095> [consulté le 27 janvier 2024].

NUC Olivier, « Mathias Malzieu : "Boris Vian est le 1^{er} qui m'a donné envie de lire et d'écrire" », *Le Figaro*, 10 mars 2020. <https://www.lefigaro.fr/sortir-paris/mathias-malzieu-un-parrain-en-or-20200310> [consulté le 27 janvier 2024].

WebTvCulture, « Le guerrier de porcelaine de Mathias Malzieu » [vidéo en ligne], 18 mai 2022. <https://www.web-tv-culture.com/emission/le-guerrier-de-porcelaine-53285.html> [vue le 27 janvier 2024].

II. Corpus second

II.1. Œuvres littéraires

CALI, *Seuls les enfants savent aimer*, Paris, Cherche-Midi, 2018.

DELAUME Chloé, *Dans ma maison sous terre*, Paris, Seuil, 2009.

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

GAËL Faye, *Petit Pays*, Paris, Grasset, 2016.

LAURENS Camille, *Romance nerveuse*, Paris, Gallimard, 2010.

MAUPASSANT Guy, *Le Horla*, Paris, Gil Blas, 1886.

NESS Patrick, *A Monster Calls*, London, Walker Books, 2011 ;

Éd. française : *Quelques minutes après minuit*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2012. Traduction de Bruno Krebs.

NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albin Michel, 2000.

– *Robert des noms propres*, Paris, Albin Michel, 2002.

PATERSON Katherine, *Bridge to Terabithia*, New York, Thomas Y. Crowell Co., 1977 ;

Éd. française : *Le Royaume de la rivière*, Paris, Éditions de l'Amitié, 1985. Traduction de Caroline Westberg.

PULLMAN Philip, *His Dark Materials* (série), Scholastic Point, New York, 1995-2000 ;

Éd. française : *À la croisée des mondes* (série), Paris, Gallimard, 1998-2001. Traduction de Jean Esch.

SAINT-EXUPÉRY Antoine, *Le Petit Prince*, New York, Reynal & Hitchcock, 1943.

TOLKIEN J.R.R., *The Lord of the Rings* (série), Londres, Allen & Unwin, 1954-1955 ;

Éd. française : *Le Seigneur des anneaux* (série), Paris, Christian Bourgois, 1972-1973. Traduction de Francis Ledoux et Daniel Lauzon.

VIAN Boris, *L'Écume des jours*, Paris, Gallimard, 1947.

WALLACE Daniel, *Big Fish : A Novel of Mythic Proportions*, New York, Workman Publishing, 1998 ;

Éd. française : *Big Fish (A Novel of Mythic Proportions)*, Paris, Autrement, 2004. Traduction de Laurent Bury.

II.2. Films

BAYONA Juan Antonio, *Quelques minutes après minuit*, Apaches Entertainment, La Trini, Participant Media, River Road Entertainment, 2016.

BURTON Tim, *Big Fish*, Sony Pictures Realising, 2003.

CSUPÓ Gábor, *Le Secret de Terabithia*, Walden Media, 2007.

DEL TORO Guillermo, *Le Labyrinthe de Pan*, Warner Bros. Pictures, 2006.

TILL Eric, *Bridge to Terabithia*, WonderWorks, 1985.

III. Références critiques

III.1. Littérature et chanson

BLANCKEMAN Bruno, BRUN Catherine [dir.], *Romans et chansons* dans *Revue des Sciences Humaines*, Lille, Université de Lille, n° 348, 2022.

BONNET Gilles, *Auteur-Compositeur-Interprète-Écrivain. L'âge de l'A.C.I.É. (2000-2020)*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2021.

GRAMIGNA Valeria, *Scrittura in ascolto. Sentimenti e musica nella prosa francese contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019.

HIRSCHI Stéphane, « Chanson : métaphysique d'un genre » dans AUDEGUY Stéphane, FOREST Philippe [dir.], *Variétés : littérature et chanson* dans *La Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, n° 601, 2012, p. 16-31.

NEMER Noha, « La chanson dans l'œuvre écrite de Mathias Malzieu : métamorphose de la fiction ou fiction de la métamorphose ? » dans BLANCKEMAN Bruno, LOUCIF Sabine [dir.], *Chanson / fiction, Revue critique de fiction française contemporaine*, Gand, Ghent University, n° 5, 2012, p. 77-91.

SANTURENNE Thierry, « Imaginaire musical : repères et perspectives », *Fabula / Les Colloques*, 2010. www.fabula.org/colloques/document1277.php [consulté le 25 mars 2024]

ROCHE Myriam, « Cali : de la chanson au roman, une écriture écorchée vive », dans *Archiv für Textmusikforschung*, Innsbruck, Innsbruck university press, n° 7.1, 2022. https://doi.org/10.15203/ATeM_2022_1.08 [consulté le 27 janvier 2024]

III.2. Écriture de soi

CESCOSSE Jean-Pierre, « La discorde et la perte », *Diacritik* dans *Modus Dictum*, 28 mai 2021. <https://diacritik.com/2021/05/28/la-discorde-et-la-perse/> [consulté le 27 janvier 2024].

COLONNA Vincent, *L'Autofiction. Essai sur la fonctionnalisation de soi en littérature*, thèse inédite sous la direction de Gérard Genette, Paris, EHESS, 1989.

DELAUME Chloé, *La Règle du je. Autofiction : un essai*, Paris, PUF, 2010.

DOUBROVSKY Serge, *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

GASPARINI Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

GEFEN Alexandre, « "Soi-même comme un autre" : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine », MONLUÇON Anne-Marie, SALHA Agathe [dir.], *Fictions biographiques*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p. 55–75, 2007.

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

– *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 65.

MADELÉNAT Daniel, « 1918-1998 : deux âges d'or de la biographie ? » dans POURTALÈS Guy [dir.], *La Biographie, modes et méthodes. Actes du deuxième colloque international*, réunis par Robert Kopp, Paris, Champion Éditeur, 2001, p. 89-104.

VIART Dominique, « Dis-moi qui te hante », *Revue des sciences humaines*, Lille, Université de Lille, vol. 3, n° 263, coll. « Paradoxes du biographique », 2001, p. 7-33.

III.3. Fantômes et fantastique dans la littérature française contemporaine

BESSON Anne, *Dictionnaire de la Fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018.

– *La Littérature de l'imaginaire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « L'Opportune », 2022.

CHAUDIER Stéphane, « Petite enquête sur le désir contemporain de spectralité », *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », n° 161, 2012, p. 209-223.

DEMANZE Laurent, « La Fabrique des fantômes : hantises du contemporain », *L'Heritage en question(s), Interlignes*, Toulouse, Institut Catholique de Toulouse, 2009, p. 79-88.

– « Les Possédés et les dépossédés », *Figures de l'héritier dans le roman contemporain*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, v. 45, n° 3, 2009, p. 11-23.

PASQUIS Christine, *Le Fantôme. La vie en rose*, Paris, Eyrolles, 2009.

SCHNABEL William [dir.], *Iris / Les Cahiers du Gerf : Le Fantastique contemporain*, Grenoble, Université de Grenoble 3, n° 24, hiver 2002/2003.

SIMONIS Annette, « Voyages mythiques et passages aux Enfers dans la littérature fantastique contemporaine. *Le Seigneur des Anneaux* et *À la croisée des mondes* », dans BOST-FIÉVET Mélanie, PROVINI Sandra [dir.], *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain. Fantasy, science-fiction, fantastique*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 241-252.

PSAUME Juliette, « Le rêve dans la littérature jeunesse : des auteurs pour comprendre, libérer et enchanter grâce à l'imaginaire », *Enfance & Psy*, n° 95, Toulouse, Érès, 2023, p. 101-109.

SOLDINI Fabienne, « Le Fantastique contemporain, entre horreur et angoisse », *Sociologie de l'Art*, Paris, L'Harmattan, n° 1-2, 2003.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

III.4. Littérature jeunesse

CLARK Roger, MCDONALD Keith, « "A Constant Transit of Finding": Fantasy as Realisation in *Pan's Labyrinth* », *Children's Literature in Education*, Berlin, Springer, n° 41, 2010, p. 52–63.

ELEFANTE Chiara, PEDERZOLI Roberta, « "Le parole per dirlo" : il tema della morte nel peritesto della letteratura giovanile tradotta » dans BAZZOCCHI Gloria, TONIN Raffaella [dir.], *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e per ragazzi*, Bologna, Bononia University Press, p. 57-102.

GHOSAL Nishan, WILKINSON Paul O., « Narrative Matters: A Monster Calls – a portrayal of dissociation in childhood bereavement », *Child and Adolescent Mental Health*, Hoboken, Wiley, vol. 24, n° 1, 2019, p. 84–85.

HOUARI Rayhane, HADJOUÏ Ghouti, « L'inclusion de sujets tabous dans la littérature pour enfants. *Bridge to Terabithia* par Katherine Paterson comme étude de cas », *Journal of El-Nas, Oum El Bouaghi*, Université Larbi Ben Mhidi, vol. 9, n° 1, p. 394-408.

MCCORT Jessica R., "Introduction: Why Horror? (Or, The Importance of Being Frightened)." dans MCCORT Jessica R. [dir.], *Reading in the Dark: Horror in Children's Literature and Culture*, Jackson, University Press of Mississippi, 2016, p. 3-36.

NIKOLAJEVA Maria, *Power, voice and subjectivity in literature for young readers*, London, Routledge, 2012.

PATERSON Katherine, *The Spying Heart: More Thoughts on Reading and Writing Books for Children*, New York, Dutton, 1989.

SHERIFF Gina, « Franco's Monsters: the Fantasy of childhood in *El Laberinto del fauno* and *Balada triste de trompeta* », *Confluencia*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. 30, n° 2, printemps 2015.

SUN Kevin, « Real Dragons: Monster Symbolism in Maurice Sendak's *Outside Over There*, Neil Gaiman's *Coraline*, and Patrick Ness' *A Monster Calls* », *The Looking Glass : New*

Perspectives on Children's Literature, Melbourne, La Trobe University Press, vol. 21, n° 1, 2018, p. 10-14.

THOMAS R. Murray, *What Schools Ban and Why*, Santa Barbara, Greenwood Publishing Group, 2008.

ZIPES Jack, Commentaire à Guillermo del Toro, *Le Labyrinthe de Pan* (2006) dans *Journal of American Folklore*, Champaign-Urbana, University of Illinois Press, vol. 121, n° 480, printemps 2008, p. 236-240.

III.5. Références critiques sur la traduction

AMOSSY Ruth, « D'une culture à l'autre : réflexion sur la transposition des clichés et des stéréotypes » dans BENSIMON Paul [dir.], *Palimpsestes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, n° 13, 2001, p. 9-27.

BIDAUD Françoise, *Traduire en français d'aujourd'hui : Consolider ses connaissances en grammaire en traduisant*, Turin, UTET, 2019.

BONHOMME Marc, *Les figures clés du discours*, Paris, Seuil, 1998, p. 90.

DARBELNET Jean, VINAY Jean-Paul, *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris, Didier, 1958.

ECO Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

LADMIRAL Jean-René, « Sourciers et ciblistes », *Revue d'esthétique*, Paris, Place, n° 12, 1986, p. 33-42.

– *Sourcière ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2014.

LAPLACE Colette, « Pour une approche interprétative de la traduction littéraire » dans DE BESSE Bruno [dir.], *Cahiers de l'École de traduction et d'interprétation de l'Université de Genève*, Genève, Université de Genève, n° 19, 1997-98.

MARCHAND Aline, ROUX Pascale [dir.], *La Signature en partage. Être écrivain-traducteur aux XX^e et XXI^e siècles* dans *Revue des Sciences Humaines*, Lille, Université de Lille, n° 338, 2020.

MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse, 1999.

NASI Franco, *Tradurre l'errore. Laboratorio di pensiero critico e creativo*, Macerata, Quodlibet Studio, 2021, p. 33.

PODEUR Josiane, *La pratica della traduzione: Dal francese in italiano e dall'italiano al francese*, Naples, Liguori Editore, 2002.

– *Jeux de traduction / Giochi di traduzione*, Naples, Liguori Editore, 2009.

SAMOYAUULT Tiphaine, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020.

III.6. Autres références

BERTONI Federico, *Realismo e letteratura, Una storia possibile*, Turin, Einaudi, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi, Saggistica letteraria e linguistica », 2007.

BLANCKEMAN Bruno, HAVERCROFT Barbara [dir.], *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.

FREUD Sigmund, « Das Unheimliche », [1919], trad. de Bertrand Féron dans *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1985, p. 209-263.

GELAS Bruno, « Rêve, fiction, récit », *Le Présent de la psychanalyse*, n° 5, Paris, Presses Universitaires de France, p. 71-87.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991.

GUILET Anaïs, « Les figures du livre dans les applications de fiction pour tablettes tactiles », *Sens public*, Montréal, Université de Montréal, 2021.

MAGERSTÄDT Sylvie, « Tall tales – Myth and honesty in Tim Burton's Big Fish (2003) », *Humanities*, Basel, MDPI, vol. 11, n° 6, 2022. <https://doi.org/10.3390/h11060138> [consulté le 25 février 2024]

PETIT Marc, *Éloge de la fiction*, Paris, Fayard, 1999, p. 126.

VILAIN Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.