

L'École des lettres des collèges

NUMÉRO SPÉCIAL

Défense et illustration des « Classiques abrégés » de l'école des loisirs

◆ « Au village, sans prétention, j'ai mauvaise réputation... », <i>par Marie-Hélène Sabard</i>	3
◆ Abréger le roman : l'irrespect par respect, <i>par Boris Moissard</i>	7
◆ Les textes du Moyen Âge, <i>par Jean-Pierre Tusseau</i>	13
◆ Abréger le texte de théâtre, <i>par Martial Poirson</i>	21
◆ L'abrégé : une introduction à la littérature étrangère, <i>par Maurice Lomré</i>	27
◆ Abréger pour transmettre : le cas Dickens, <i>par Marie-Aude Murail</i>	31
◆ De l'utilisation des abrégés en classe, <i>par Brice Gascard</i>	39
◆ Lire ou ne pas lire les classiques ? Défense et illustration des « Classiques abrégés », <i>par Jean-Pierre Tusseau</i>	49
◆ Une séquence en sixième : « Les Mille et Une Nuits », <i>par Marianne Aimé-Bielicki et Anne Fraimbault</i>	57

Pour télécharger la séquence sur les « Mille et Une Nuits », revenez à la page d'accueil

Numéro conçu et coordonné par Marie-Hélène Sabard

« Classiques abrégés »

l'école des loisirs

ANONYMES

Ancien Testament
Guillaume d'Orange
Lancelot du Lac
La Tragique Épopée de Raoul de
Cambrai
Le Roman de Mélusine
Les Mille et Une Nuits

BALZAC

La Peau de chagrin
Les Chouans

CERVANTES

Don Quichotte

CÉSAR

La Guerre des Gaules

COLOMB

La Découverte de l'Amérique

COOPER

La Prairie

CORNEILLE

Le Cid (printemps 2006)

DEFOE

Robinson Cruséo

DICKENS

David Copperfield
Olivier Twist

DUMAS

Le Collier de la reine
Le Comte de Monte-Cristo
Les Trois Mousquetaires

GAUTIER

Le Capitaine Fracasse
Le Roman de la momie

GOGOL

Tarass Boulba

HOMÈRE

L'Iliade
L'Odyssée

HUGO

Les Misérables
Notre-Dame de Paris
Quatrevingt-treize

LE ROY

Jacquou le Croquant

MONTAIGNE

Essais

RABELAIS

Gargantua, Pantagruel, Tiers Livre,
Quart Livre, Cinquième Livre

ROUSSEAU

Confessions

SCOTT

Ivanhoé
Quentin Durward

SHAKESPEARE

Roméo et Juliette (printemps 2006)

STENDHAL

La Chartreuse de Parme

STOKER

Dracula

SWIFT

Gulliver chez les géants
Gulliver : voyage à Lilliput

VERNE

Michel Strogoff
Vingt Mille Lieues sous les mers
Voyage au centre de la Terre

VIRGILE

L'Énéide

ZOLA

Au Bonheur des Dames
Germinal

Au village, sans prétention, J'ai mauvaise réputation...

« Comment ose-t-on toucher au texte intégral ? » Ce scrupule assez largement répandu vaudrait-il pour toutes les œuvres sauf *L'Odyssée*, dont on convient sans peine qu'elle est désormais illisible en version intégrale ? Et que préconiser pour les autres livres, tous ces autres livres qui n'ont pas la chance d'être *L'Odyssée*, ces livres intouchables aux sécateurs sacrilèges ? « *La lecture d'extraits* », répond-on ordinairement, « *ou le choix d'œuvres courtes, très courtes...* » – si bien que les « abrégés » pâtissent encore souvent, pour reprendre la petite musique de Brassens, d'une bien « *mauvaise réputation* ».

Les Misérables seraient donc voués à connaître le sort des *Essais* de Montaigne, dont on ne lit plus que « Des cochés » ou « Des cannibales » : Valjean porterait le seau de Cosette à longueur d'extrait, Gavroche n'en finirait pas de périr sur les barricades en ânonnant la faute à Voltaire, on ferait peut-être un bout de « Waterloo » dans le cadre d'une étude interdisciplinaire avec le professeur d'histoire, mais Fantine, les Thénardier, Marius, Éponine, Javert seraient irrémédiablement perdus, oubliés, inaccessibles ailleurs qu'au cinéma ou sur une scène de comédie musicale. Cela pour les œuvres susceptibles de faire l'objet d'une adaptation et d'attirer ainsi l'attention sur elles, ce qui ne risque pas d'arriver de si tôt à Montaigne, ni même à Rabelais. Et encore faut-il donner aux élèves la possibilité de faire la part des choses et de ne pas confondre la voix de Hugo avec celle de Garou.

Or la voix de Hugo mérite d'être écoutée. C'est précisément ce que permet l'abrégé. Lire trente lignes d'une œuvre pervertit davantage sa compréhension que lire sa version abrégée. Ne lire des *Misérables* que les extraits évoqués plus haut, c'est en faire, au choix, un livre niais ou profondément ennuyeux, voire les deux, c'est ne tenir compte ni du souffle ni de l'idée qui a présidé à sa création. Quel manuel choisirait ce passage : «*Écraser les fanatismes et vénérer l'infini, telle est la loi. Ne nous bornons pas à nous prosterner sous l'arbre Création, et à contempler ses immenses branchages pleins d'astres. Nous avons un devoir : travailler à l'âme humaine, défendre le mystère contre le miracle, adorer l'incompréhensible et rejeter l'absurde, n'admettre, en fait d'inexplicable, que le nécessaire, assainir la croyance, ôter les superstitions de dessus la religion ; écheniller Dieu*» ? Il figure dans l'abrégé des *Misérables* (p. 111). Parce que l'abrégé offre cette liberté que ne saurait, par définition, autoriser l'extrait.

Alors, bien sûr, abrégé c'est choisir, et tout choix est arbitraire, dirait-on. Oui, cent fois oui... et finalement pas tant que ça. Chaque livre a sa couleur, chaque auteur a sa voix. C'est cette couleur qu'il s'agit de faire apparaître, cette voix qu'il faut donner à entendre. Voilà ce qui guide le choix. Hugo est un torrent, une cavalcade d'idées, une puissance en marche, une encyclopédie, et si l'on ne peut conserver l'admirable passage sur les égouts de Paris, gardons celui sur l'argot. Il n'a aucune utilité dans l'économie de l'intrigue, mais on y entend parfaitement Victor. Montaigne est pétri de culture antique : il était facile de supprimer les citations latines dans l'abrégé des *Essais*. Nous avons choisi d'en conserver quelques-unes : elles sont la couleur du texte. Montaigne sans ses citations et ses anecdotes antiques se décolorait.

Dickens n'est pas l'écrivain misérabiliste que l'on croit connaître en France : il est drôle, très drôle, et c'est un maître dans l'art du portrait. Deux idées qui, au-delà du strict respect de l'intrigue, ont guidé nos choix pour l'édition de *David Copperfield* et d'*Olivier Twist*. Dans *Jacquou le Croquant*, il était aussi aisé d'oublier l'attrance de Jacquou devenu jeune homme pour la fille de son ennemi ou, dans *Dracula*, de ne pas faire apparaître le personnage de Renfield, le dément. Ces deux œuvres ont été abrégées avec beaucoup de finesse et d'intelligence par

Boris Moissard, qui a tenu, très délibérément, à conserver ces aspects un peu secondaires afin de montrer que la vision de l'auteur n'est pas d'un bloc : Jacquou n'est pas qu'une vengeance en marche, sourde et aveugle ; et Bram Stoker, avec le personnage de Renfield, fait écho aux recherches de la psychiatrie naissante et donne une autre profondeur à son vampire.

L'abrégé est en passe de conquérir ses lettres de noblesse, ce dossier en témoigne. Loin de repousser l'idée par un tonitruant *Vade retro, Satanas*, les auteurs et professeurs sollicités y ont contribué avec franchise et enthousiasme. Tous aiment et connaissent fort bien la littérature et ne sauraient être soupçonnés de manquer d'exigence. L'exigence aujourd'hui, et – pourquoi pas ? – l'urgence, c'est de transmettre, que les lettres ne soient pas lettres mortes, que les œuvres de Balzac ou de Corneille ne soient pas langues anciennes.

Ainsi, Boris MOISSARD, écrivain, nous dit dans un article à la fois drôle, insolent et généreux, pourquoi on peut, pourquoi on *doit* abréger le roman.

Jean-Pierre TUSSEAU, éminent médiéviste, nous explique comment il procède pour abréger des textes du Moyen Âge dont, sans lui, nous ne connaîtrions que les titres. Le même Jean-Pierre Tusseau signe une « Défense et illustration de l'abrégé » qui est une véritable profession de foi.

Brice GASCARD, que son travail d'enseignant confronte quotidiennement au seuil de tolérance assez bas des élèves face au volume d'un livre, nous raconte comment il fait travailler les abrégés dans sa classe.

Marie-Aude MURAIL, star nationale de la littérature de jeunesse, a fait sa thèse sur les adaptations, notamment celles de Dickens, son héros : elle nous livre un récit très personnel et émouvant sur sa démarche avec, chez elle aussi, cette priorité : transmettre.

Martial POIRSON, universitaire et spécialiste du théâtre, démontre, dans un article fort documenté, qu'abrégé une pièce du répertoire entre en pleine résonance avec le travail du dramaturge.

Maurice LOMRÉ, traducteur et passionné de littérature, voit dans l'abrégé un moyen de faire connaître une littérature étrangère trop souvent négligée dans les classes.

Quant à la deuxième partie du numéro, nous avons choisi de la consacrer aux «travaux pratiques» grâce à une remarquable séquence ayant pour support l'abrégé des *Mille et Une Nuits*.

Oui, lire une œuvre dans sa version abrégée, c'est bien lire toute l'histoire, entendre se déployer la voix de l'auteur et connaître toute l'intrigue, moins, selon les cas, certaines descriptions et certains personnages ou intrigues secondaires. On peut le prendre comme un pis-aller, dire et se dire que lire l'abrégé est préférable à ne rien lire du tout. C'est la vérité. On peut aussi et surtout faire confiance à Rousseau, Dumas, Balzac ou Gautier, et penser que l'abrégé est un passeur, un livre qui peut donner l'envie au lecteur d'entendre davantage la voix de son auteur.

Alors, finie la mauvaise réputation ?

MARIE-HÉLÈNE SABARD
directrice de la collection
« Classiques abrégés » de l'école des loisirs

Abréger le roman : l'irrespect par respect

Vers 1960, un bouleversement s'est produit en Occident. L'ennui, qui imprégnait le quotidien, a fait place à l'amusement, tyran de nos temps modernes. Du coup, la lecture a cessé d'être ce qu'elle était : une arme anticafard. Elle a commencé à devoir défendre sa place, et la lutte aujourd'hui est rude autour du lecteur d'âge tendre, à l'intention duquel le parti ludique déploie un arsenal quasi imparable de jeux vidéo, de fêtes de la Musique et de football permanent. L'adolescent ou préadolescent qui résiste à ces délices et reste dans sa chambre à lire Gogol ou Dickens est un héros. Il mérite une médaille. Il mérite surtout qu'on l'aide, et une bonne façon de le faire, c'est d'abréger les textes qu'il affronte. Cette opération de débroussaillage s'attirera les protestations des défenseurs de l'environnement culturel. Elle est pourtant nécessaire, sous peine de voir le jeune preux se décourager – et le livre se refermer.

Racine, dramaturge subventionné, remettant à son sponsor Louis XIV le manuscrit d'une tragédie en cinq actes, lui présentait des excuses en ces termes : « *Pardonnez-moi, Sire, je n'ai pas eu le temps de la faire plus courte.* » En matière d'art littéraire, la concision est toujours un progrès. Toute œuvre, aussi magistrale soit-elle, gagne à être çà et là raccourcie.

Libre aux érudits de savourer *in extenso* les digressions de Balzac et les envolées hugoliennes, de se repaître de leurs « longueurs » : elles sont, ces longueurs, un aspect charmant de la littérature, qui n'est peut-être

elle-même, après tout, qu'une vaste longueur enroulée comme de la barbe à papa autour de quelques bâtonnets du type : « Ils s'aimaient. » Mais, à côté des spécialistes capables d'absorber l'intégrale d'un chef-d'œuvre, il y a le commun des mortels, autrement dit le grand public ; et ce grand public « aggravé » que constitue la jeunesse, dont les appétits de lecture sont moins culturels que pratiques.

Le profane ès lettres ne demande pas à être édifié ou cultivé : il veut être amusé, impressionné, ému. Du roman, il attend non pas une visite de musée, mais un moment de plaisir ou d'oubli, un soutien psychologique les soirs de grève, une compagnie lors des trajets en métro. Il en zappe instinctivement tout paragraphe qui ressemble à du travail, c'est-à-dire qu'il lit en diagonale. De *Belle du Seigneur*, ce chant sublime, il évacue les monologues intérieurs dépourvus de ponctuation. Chez Proust, il enjambe l'analyse en cent lignes du tic-tac des pendules. Au début de *La Curée*, il saute le catalogue de la locomotion hippomobile et, dans *Madame Bovary*, la conférence sur la chirurgie du pied-bot.

Ne parlons pas du merveilleux *Monsieur Nicolas*, de Restif de la Bretonne – roman d'une vie –, qu'il refuse en bloc, vaincu d'avance par la pile des six tomes de l'édition Pauvert. À partir d'un certain poids de papier, la lecture tourne à l'épreuve physique. Ne s'y risquent que les athlètes. Le gringalet contemporain, adepte des ascenseurs et de la valise à roulettes, est devenu trop avare de sa peine. Il déclare forfait.

Tant pis pour lui, dira-t-on. Mais nous rejetons ce cynisme contraire aux intérêts sacrés de la littérature. Celle-ci ne doit pas avoir à pâtir des progrès de la mollesse. Et nous voici, à cet égard, devant un choix crucial : en cas d'urgence, faut-il sauver l'auteur ou l'œuvre ? Telle est l'alternative.

Ou bien nous maintenons l'œuvre intacte dans sa dimension d'origine, mais notre respect fait alors office de fossoyeur : le livre est un tombeau dans lequel celui qui l'écrivit risque fort d'hiberner à jamais. Ou bien – c'est l'autre option – nous osons profaner : nous ouvrons le cercueil et en tirons le grand homme, que nous redressons pour lui tailler la barbe et les favoris. Moyennant quoi, ô miracle, le voilà peut-être qui se

réveille et reprend la parole à l'adresse d'un nouvel auditoire. Et le tour est joué. On a prouvé que la lecture n'est pas une messe de requiem, ni une séance de spiritisme, mais un échange fraternel.

L'œuvre classique est un trésor vénérable ; mais c'est aussi quelque chose qui intimide l'adolescent 2006, pour lequel l'écart des mœurs crée une difficulté pour ainsi dire vestimentaire. Il n'est pas facile de pénétrer en jean et baskets dans un cénacle de gens portant monocles, gilets de nankin, cravates lavallière et pantalons à sous-pieds. Qu'est-ce alors qu'abréger ? C'est imposer à l'archaïsme le strip-tease de la résurrection. L'« abrégeur », non seulement coupe les barbes et taille les moustaches, mais dénoue les lavallières, arrache les gilets, fait sauter les monocles et révèle ainsi, dans leur charme intemporel, quantité de personnages qui ne sont ni des spectres ni des momies, mais des gaillards pleins de sève et des femmes craquantes, baroudeurs à toute épreuve ou vendeuses de grand magasin, implacables justiciers ou Indiens de western.

Tout ce petit monde à la température de trente-sept degrés Celsius, amoureux, bagarreur, insolent, généreux, triste, dépravé, arriviste, criminel, bref, vivant – aussi vivant que l'est le génie qui tint la plume pour l'inventer, et qui, loin de son tas d'ossements et des toiles d'araignées, se révèle un demiurge increvable. C'est le grand prodige que réussit la littérature en distinguant depuis toujours auteurs morts et auteurs vivants : parmi ceux-ci, certains datent de dix siècles.

Abrégeons-nous.

Oui, il est utile aujourd'hui, dans le cadre d'éditions pour la jeunesse, d'abréger les classiques, et surtout ceux du XIX^e siècle, qui fut le siècle où le roman prit le pas sur les autres genres en imposant la forme du feuilleton. Les romanciers d'alors furent tous plus ou moins feuilletonistes, tirant donc volontiers à la ligne pour divertir le plus abondamment possible un public en manque, à son insu, de magnétoscopes et de DVD, et qui achetait *Le Siècle* pour y lire Dumas père et *Les Débats* pour y suivre Eugène Sue. Couper dans les dialogues et réduire les descriptions de ces auteurs-là est une opération de délestage qui leur offre souvent leur meilleure chance de s'envoler vers le succès posthume.

Oui, l'abrègement est utile; et non, il n'a rien de sacrilège. Au contraire: il est un culte célébré, un hommage rendu à des « peintures » dont le talent, de toute façon, culmine à de telles altitudes qu'il les met hors d'atteinte du vandalisme. Ôtez une main à la *Joconde*, Léonard de Vinci n'en reste pas moins Léonard, et Mona Lisa un mystère. Le respect dû à l'art l'est à l'artiste, non à l'œuvre. Le vrai miracle qui nous jette à genoux, ce n'est pas *La Chartreuse de Parme*: c'est Stendhal. Et si les *Tournesols* de Van Gogh se vendent cher, ce n'est pas qu'ils soient huit fleurs au lieu de sept, c'est parce qu'ils ont été peints par Van Gogh et sont devenus Van Gogh lui-même. Le contenu d'un roman, c'est une voix, un ton, un rythme. Les développements qu'il renferme ne présentent qu'un intérêt annexe. Ils ne sont en rien tabou. On peut en retrancher ce qu'on veut, si ce sacrifice réactive la musique de l'auteur.

Maintenant, qu'il soit permis au signataire de ces lignes d'apporter son témoignage à propos de *Don Quichotte*.

Les aventures du vaillant hidalgo sont, à coup sûr, l'un des plus grands romans jamais écrits, et l'un des plus célèbres. En fait de classique, on ne peut rêver mieux. Dès ma douzième année d'âge, mon père me l'a mis dans les mains avec des exhortations du genre: « Essaie ça, mon garçon, tu m'en diras des nouvelles! »

Je ne lui en ai pas dit grand-chose, attendu que je n'ai pu franchir le quatrième chapitre. Et la vie a passé. À vingt-cinq ans, Cervantes me laissait sur l'impression d'un génie à l'usage de l'élite, mais fermé aux balourds de ma sorte. C'est alors que je mis la main sur un *Don Quichotte* relié genre bradel (dos en peau et tête rouge), « édité spécialement pour les Magasins du Bon Marché par Paul Brodard, imprimeur à Coulommiers », et reprenant la traduction du fabuliste Florian. L'aspect engageant du volume m'inspira le courage de le rouvrir.

Et ce fut le choc. La révélation. L'illumination foudroyante. Deux jours durant, je fus à la fois saint Paul sur sa route de Damas et Claudel derrière son pilier de Notre-Dame: conversion radicale. Oubliant le sommeil et les repas, je restai vissé à ma lecture, captivé de bout en bout, secoué par le rire, ému, ébahi, conquis, transi d'enthousiasme.

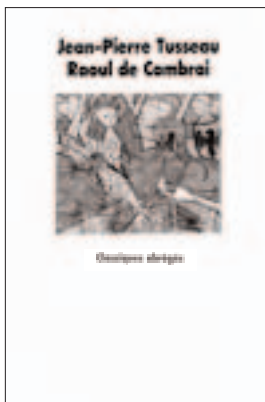
Voilà ce que réussissait enfin le chevalier à la triste figure – et voilà surtout un exploit à mettre à l’actif de son traducteur-adaptateur, dont je tiens à citer les quelques mots de préface qui donnent la clé de ladite conversion.

Après avoir mentionné divers «*oublis, plaisanteries répétées et tableaux peu agréables*» [sic] commis par Cervantes, qui n’aurait «*pas toujours pris la peine de se relire*» [re-sic], Florian déclare : «*N’espérant point faire passer dans ma langue les continuelles beautés qui compensent si fort ces taches légères, j’ai cru devoir les affaiblir en supprimant les répétitions et abrégeant les digressions, neuves sans doute lorsqu’elles parurent, mais devenues aujourd’hui communes ; enfin, en serrant beaucoup les récits, et suppléant par la rapidité à des ornements que je ne pouvais rendre. Les personnes tolérantes peuvent s’en rapporter à mon amour pour Cervantes de l’extrême attention que j’ai mise à ne retrancher de son ouvrage que ce qui n’aurait pas semblé digne de lui dans le mien.*»

On ne saurait mieux plaider la cause des amputations pratiquées au bénéfice de l’amputé, ni vanter l’irrespect par respect.

Merci à Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794) des libertés qu’il a prises pour m’ouvrir une porte que je n’avais réussi, par mes propres moyens, qu’à entrebâiller. Et merci d’avance à ses distingués successeurs qui voudront bien faire subir le même traitement à deux ou trois livres-cultes dont le gabarit, jusqu’à présent, m’a tenu à distance, et vis-à-vis desquels je reste à l’état de jeune lecteur dans le besoin : par exemple, *Moby Dick*, d’Herman Melville, et *Ulysse*, de Joyce.

BORIS MOISSARD



« L'École des lettres » a consacré un numéro spécial à *Yvain, le Chevalier au Lion* dans la collection « Classiques abrégés » de l'école des loisirs.

Ce dossier de référence fournit les repères indispensables pour aborder l'œuvre. Il comprend un commentaire suivi et une étude thématique selon quatre axes :

- les structures spatiales, temporelles, narratives, et les techniques d'écriture du roman d'aventures ;
- les aspects caractéristiques de l'époque médiévale : la courtoisie, la fine amor, les personnages féminins, la chevalerie, les figures de style ;
- l'étude des représentations du lion, double symbolique d'Yvain, de l'Antiquité à nos jours ;
- les traits principaux de la langue médiévale.

Ce numéro de 236 pages, ainsi que le dossier portant sur *Le Roman de Mélusine*, sont disponibles (bon de commande page 108).

www.ecoledeslettres.fr

Les textes du Moyen Âge

Rendre accessibles au lecteur contemporain les textes du Moyen Âge pose quelques problèmes spécifiques. Composés en ancien français, ils doivent faire l'objet d'une véritable traduction, comme une œuvre étrangère. Mais on ne peut se contenter de comprendre la langue dans laquelle ils sont écrits, l'ancien français avec ses variantes régionales, et de la transcrire en français moderne, il faut aussi tenir compte de la situation matérielle du livre et des conditions de la lecture au Moyen Âge.

Le livre au Moyen Âge

Le livre est un objet rare et précieux, copié sur du parchemin, support de peau animale (chèvre, mouton, veau), à la préparation complexe et coûteuse. À titre d'exemple, dans la peau d'un mouton, on ne fait qu'un seul quaternion, de format approximatif 35 cm x 25 cm, c'est-à-dire quatre doubles feuillets, soit seize pages en écrivant sur les deux faces du parchemin (côté poil, ou fleur, et côté chair¹). Pour un roman de longueur moyenne comme *Érec et Énide*, de Chrétien de Troyes, qui occupe trente-sept folios écrits sur trois colonnes dans le manuscrit Guiot, généralement choisi pour les éditions, il fallait la peau de plus de quatre bêtes.

1. Voir Jean-François Genest, « Un objet précieux mais menacé », in *Le Livre au Moyen Âge*, sous la direction de Jean Glenisson, Presses du CNRS, 1988, pp. 82-87.

D'une part, il ne faut pas oublier que le texte était copié à la main, dans des ateliers, par des moines copistes, dans des conditions d'éclairage très inconfortables et avec une plume d'oie peu maniable, si bien que, probablement, le copiste ne copiait guère plus d'une trentaine de lignes à la suite². D'autre part, le copiste n'est pas forcément respectueux du modèle qu'il a sous les yeux ou qu'on lui dicte, soit par négligence, soit pour suivre sa fantaisie, ou, le plus souvent, afin de satisfaire le commanditaire qui souhaite posséder une version personnelle de l'œuvre.

C'est pourquoi il existe généralement non pas une, mais plusieurs versions d'un même texte du Moyen Âge, dont tient compte celui qui édite le texte en ancien français à partir des différents manuscrits connus. On trouve ainsi dans une édition dite « critique » d'un texte ancien une multitude de notes en bas de pages ou en fin de volume, recensant les variantes d'un manuscrit à l'autre. C'est un élément que le traducteur ne peut ignorer quand il doit choisir une leçon plutôt qu'une autre.

Pour une même histoire, d'un auteur à l'autre, les différences touchent parfois au sens même de l'œuvre. Ainsi, dans *Tristan et Iseut*, l'effet du philtre d'amour était éternel dans le texte de Thomas, ce qu'a accepté l'un des premiers grands transpositeurs, Joseph Bédier. La durée était limitée à trois ans pour Bérout, ce qui, pour une passion née d'un coup de foudre, était sans doute plus vraisemblable. C'est le choix qu'ont fait d'autres transpositeurs comme André Mary et René Louis.

Pour l'œuvre d'un même auteur, les différences sont moins importantes. Il s'agit souvent de points de détails, parfois de simples synonymes. Ainsi, dans *Érec et Énide*³, là où l'édition de Mario Roques dit « *de remenoir o moi* » (vers 1263), on trouve dans celle établie par Foerster à partir d'autres manuscrits « *de herbergier o moi* », c'est-à-dire dans les deux cas « *de loger chez moi* » ; lorsque l'une désigne Énide par « *bele amie* » (vers 1421), l'autre dit « *douce amie* ».

2. C'est ce que semble montrer un changement régulier d'écriture sur certains manuscrits de Moissac.

3. Pour quelques éléments de comparaison entre deux éditions de *Yvain, le Chevalier au Lion*, voir Jean-Pierre Tusseau, « Édition Foerster ou édition Roques ? », *L'École des lettres des collèges*, numéro spécial *Yvain, le Chevalier au Lion*, pp. 25-28.

Parfois, les variantes incitent à la réflexion. Lorsque Érec quitte le vavasseur, emmenant avec lui sa fille, au moment de l'adieu, la première édition nous rapporte : « *Li pere et la mere aussi / la beisent sovent et menu* », la seconde « *les beisent* ». Les parents embrassent-ils seulement leur fille ou aussi le chevalier auquel ils l'ont accordée ?

C'est parfois beaucoup plus important. Dans *Yvain*, le délai alloué par le roi à Lunette pour trouver un défenseur de sa cause est-il de « *trente jorz* » (édition Roques, vers 3685) ou « *quarante* » (édition Foerster) ? Une connaissance du Moyen Âge permet de trancher : c'est le délai de quarante jours qui relève du droit féodal.

Il est donc essentiel que le traducteur possède une bonne connaissance des différentes versions de l'œuvre, ainsi que de la civilisation médiévale.

La lecture

Au Moyen Âge, le livre est rare, et peu de gens savent lire. Il faut donc se représenter un rassemblement d'auditeurs autour d'un lecteur, comme cela nous est montré dans certains textes. Ainsi, dans *Le Chevalier au Lion*, Yvain « *découvre, appuyé sur le coude, le seigneur allongé sur un drap de soie. Devant lui, une jeune fille lisait un roman, de je ne sais qui. Une dame était venue s'accouder près d'eux pour écouter la lecture* ».

Cette lecture s'étendait sur plusieurs jours, à la manière des feuilletons, et impliquait un certain nombre de redites, de rappels récapitulatifs, dont la transcription littérale serait non seulement inutile mais fastidieuse pour le lecteur moderne. Dans *Érec et Énide*, un vavasseur s'adresse à sa fille et lui dit :

« *Ma chère fille, prenez ce cheval et conduisez-le dans l'écurie avec les miens. Veillez à ce qu'il ne manque de rien ; ôtez-lui la selle et le frein, et donnez-lui de l'avoine et du foin. Pansez-le et étrillez-le ; il faut bien le soigner.*

La jeune fille prend le cheval et détache le poitrail ; elle ôte le frein et la selle. Le cheval a un hôte de choix ! Elle sait fort bien s'en occuper, elle passe le licol autour de sa tête, elle le bouchonne, l'étrille, le panse ; elle l'attache à la mangeoire où elle met devant lui abondance de paille fraîche et saine. »

Le lecteur contemporain n'est-il pas gêné par les redites de la version intégrale? Nous proposons, dans notre traduction abrégée, de simplifier sans trahir, en ne donnant l'information qu'une seule fois:

«— *Ma chère fille, dit le vavasseur, menez ce cheval à l'écurie et prenez-en bien soin.*

La jeune fille prend le cheval, défait les courroies sous le poitrail, ôte la selle et le frein. Le cheval est fort bien traité. La jeune fille sait comment s'en occuper. Elle lui passe un licol, le bouchonne, et l'étrille, et lui donne du foin et de l'avoine fraîche en abondance⁴.»

Restituer le sens plus que la lettre

Il arrive aussi que le lecteur contemporain n'ait pas une connaissance suffisante de la civilisation médiévale pour comprendre immédiatement une traduction trop littérale. Ainsi, le commentaire du sénéchal Keu pour dénoncer la vantardise supposée d'un chevalier après le récit de Calogrenant, dans *Yvain*: «— *Après manger, chacun va tuer Loradin, vous, vous irez venger Fourré!*» On peut certes insérer une note et expliquer que cette réplique comporte une allusion aux croisades, Loradin étant une déformation du nom du sultan Nour al-Din, et Fourré un personnage secondaire de certaines chansons de geste. Nous avons choisi, pour notre part, d'en restituer plus simplement le sens par cette exclamation: «*Qu'on accomplit de grands exploits après les banquets⁵!*»

La reine Guenièvre, indignée par les sarcasmes de Keu, réagit: «— *Quand on ne peut corriger quelqu'un, on devrait le traiter comme un fou et l'attacher dans l'église devant les grilles du chœur.*» Ce châtiment est aujourd'hui incompréhensible; nous préférons en évoquer l'idée par: «*Puisque vous êtes incapable de vous amender, on ferait bien de vous exorciser⁶.*»

On ne peut ignorer non plus que l'attente et le goût du lecteur ont changé. Dans les chansons de geste, avant un combat l'opposant à un

4. À paraître en janvier 2007 dans la collection «Classiques abrégés» à l'École des loisirs.

5. Chrétien de Troyes, *Yvain, le Chevalier au Lion*, «Classiques», l'École des loisirs, 1993, pp. 25-26.

6. *Id.*, *ibid.*, p. 26.

païen ou Sarrasin, le chevalier chrétien récite traditionnellement une très longue prière, dite « du plus grand péril », rappelant la création du monde, Adam et Ève, la naissance et la crucifixion de Jésus... et qui s'étend sur plusieurs centaines de vers. Certains adversaires s'en impatientent. Ainsi, dans *Guillaume d'Orange*, Corsolt demande-t-il à Guillaume : « *À qui as-tu si longuement parlé⁷ ?* » Qu'en serait-il du lecteur contemporain ? Dès le roman courtois, ces longues prières sont remplacées par la simple formule : « *Il se recommande à Dieu.* »

Par ailleurs, le chevalier est amené à combattre plusieurs fois au cours d'une même œuvre. Les récits de combats sont organisés sur un schéma invariable : affrontement à cheval, puis à pied. Les échanges de coups sur les heaumes et les hauberts se ressemblent et sont très répétitifs. Tout en restituant le schéma initial, on ne retranscrit que quelques coups décisifs ou inhabituels, ce qui épargne au lecteur la tentation d'une lecture « en diagonale » et évite la lassitude.

Fuir le sabir pseudo médiéval

Les chansons de geste, ainsi que de nombreux romans du Moyen Âge, sont écrits en vers. Tous les traducteurs ont compris qu'on ne pouvait que transcrire en prose, non seulement à cause du travail que demanderait une transcription versifiée⁸, mais aussi et surtout parce que, pour le lecteur contemporain, un texte narratif, un roman, ne saurait être qu'en prose. Les vers encore utilisés par des auteurs comme Chrétien de Troyes ne sont qu'une survivance d'une époque où la versification favorisait la mémorisation en vue d'une diffusion orale.

L'un des principaux problèmes rencontrés est celui du choix de la langue. Le respect de la langue du destinataire nous paraît s'imposer comme une évidence. Si l'on s'adresse au lecteur contemporain, c'est sa langue que l'on va utiliser au lieu de reconstituer artificiellement un

7. Jean-Pierre Tusseau, *Guillaume d'Orange*, « Classiques abrégés », l'École des loisirs, 1989, p. 18.

8. Il en existe quelques rares exemples, notamment *La Chanson de Roland*.

sabir pseudo médiéval, parfois à la limite du charabia, tant au niveau du lexique que de la syntaxe. Ainsi, ce passage du combat d'Yvain contre le géant Harpin dans une collection «jeunesse»: «*À voir ce coup le lion se crête. À aider son seigneur s'apprête, saute par ire et par grand-force, saisit et fend comme une écorce sur le géant la peau velue...*» Le texte ayant été proposé à des élèves de cinquième, les questions ont fusé. Que signifie le verbe «se crêter»? Le féminin de «grand» n'est-il pas «grande»? Que signifie «saute par ire»? La peau du géant ressemble-t-elle à une carapace, ou est-il couvert de longs poils comme un singe? Nous avons proposé une autre traduction du même passage: «*À ce coup, le lion se hérissé et se prépare à venir en aide à son maître. Poussé par la fureur, il bondit de toutes ses forces. Ses griffes fendent comme une écorce la peau dont était revêtu le géant⁹...*»

On trouve aussi dans une traduction d'*Érec et Énide*, cette évocation d'Énide par son père: «*Elle est mon déduit et mon déport, elle est mon soulas, mon avoir et ma richesse: je n'aime rien autant qu'elle.*» Faut-il expliquer en note les mots «dédruit», «déport» et «soulas», ou simplement traduire de manière intelligible? Nous proposons: «*Elle est toute ma joie de vivre, mon bonheur, mon réconfort et ma richesse, mon seul trésor.*»

Cette volonté de clarté n'interdit pas quelques effets de style. Ainsi, pour la traduction du *Roman de Mélusine*, dont notre texte de base, celui de Coudrette, était en vers, nous avons, lorsque cela était possible, tout en respectant scrupuleusement le texte original, ménagé des rimes intérieures faciles à retrouver si l'on fait une lecture attentive ou à haute voix. Par exemple, ce passage évoquant le menu de mariage: «*Raymondin sert lui-même aux chevaliers les plats apportés par les écuyers. Il y en a une grande quantité, plus qu'on ne saurait compter, et toutes sortes de vins: vin d'Aunis et vin de La Rochelle, qui échauffe les cervelles, vin de Thouars, vin de Beaune, qui n'est pas de couleur jaune, vin au miel ou au romarin, vin de Ris et de Saint-Pourçain¹⁰...*»

9. Chrétien de Troyes, *Yvain, le Chevalier au Lion*, op. cit., p. 115.

10. *Le Roman de Mélusine*, «Classiques abrégés», l'École des loisirs, 2004, p. 41. Voir un autre exemple dans *L'École des lettres des collèges*, n° 8, 2004-2005, p. 35.

Version courte et version longue

Au Moyen Âge, la notion de propriété littéraire n'existe pas. L'œuvre, quand elle n'est pas anonyme, échappe rapidement à son auteur et, si elle rencontre quelque succès, suscite rapidement variantes et continuations. Pour ne prendre que quelques exemples bien connus, il n'existe pas un seul *Roman de Tristan et Iseut*, mais une version due à Bérout, une autre à Thomas, un *Roman de Tristan* en prose... On connaît deux versions presque contemporaines du *Roman de Mélusine*, l'une due à Jean d'Arras et l'autre à Coudrette. *Lancelot, le Chevalier à la charrette* et *Perceval ou le Conte du Graal*, deux romans de Chrétien de Troyes, sont à l'origine de toute une série de continuations ayant fini par aboutir au vaste ensemble du *Lancelot Graal*, qui intègre une multitude de motifs des œuvres initiales, de suites, et d'autres aventures, comme celles de l'enchanteur Merlin, qui n'avaient rien à voir avec l'œuvre de Chrétien de Troyes. On trouve d'une même œuvre, comme le *Roman de Lancelot*, qui a été intégré à ce vaste ensemble, des versions courtes et des versions longues, répondant au vœu et à la demande des destinataires et commanditaires.

C'est pourquoi, la réalisation d'une version abrégée d'une œuvre s'apparente à une version « courte », adaptée à une nouvelle catégorie de public ou de lecteurs qui, sans elle, n'aurait pu y avoir accès. Elle s'inscrit dans une tradition que les médiévistes eux-mêmes reconnaissent conforme à l'esprit du Moyen Âge, et qui ne saurait nullement heurter le lecteur contemporain.

JEAN-PIERRE TUSSEAU



William Shakespeare
Roméo et Juliette
Classiques abrégés

Dans la littérature occidentale, les histoires d'amour finissent mal, c'est un fait connu... Tel est bien l'argument de cette pièce majeure d'amour et de mort, l'une des plus célèbres du dramaturge élisabéthain. Le classicisme français a ignoré ce théâtre considéré comme de mauvais goût, et pour cette raison même, le romantisme y a vu le parfait modèle du mélange des genres, où le grotesque voisine avec le sublime.

Profondément ancrée dans le contexte sociopolitique de son temps, la pièce a pourtant su s'imposer comme symbole de l'amour impossible et inspirer durablement tous les champs de la création.

Elle est présentée ici dans une version abrégée permettant de la jouer en classe.

Considéré comme le «*Roméo et Juliette* français» *Le Cid* est aussi la plus «cornélienne» des pièces de Corneille puisque le héros doit choisir entre deux positions légitimes... et condamnables : «*Il faut venger un père, ou perdre une maîtresse*», déplore Rodrigue, montrant ainsi que c'est avec lui-même, plus encore qu'avec avec la société de son temps, qu'il entre en conflit. Pourtant, à travers le destin individuel d'un homme, se joue un bouleversement historique fondamental : le monde féodal, animé par une logique de clans, bascule vers un monde nouveau où instincts et sentiments doivent être maîtrisés.

Vouée dès sa création à un succès jamais démenti, l'œuvre est présentée ici dans une version abrégée qui offre la possibilité de la jouer en classe.



Pierre Corneille
Le Cid
Classiques abrégés

Abréger le texte de théâtre

Des siècles de censure dramatique ont rendu sensibles toutes sortes de mauvaises raisons d'abréger le texte de théâtre¹. Aujourd'hui, il ne s'agit plus bien sûr d'expurger, de censurer, mais, en abrégeant certaines pièces du répertoire classique, d'en dégager la vitalité, la modernité. Outre ses vertus pédagogiques, ce travail a celle de se situer dans la continuité de la pratique dramatique. En effet, l'abrègement des pièces est une démarche courante dans le processus dramaturgique, qui adapte le texte en vue de sa représentation.

S'il remet en question l'hégémonie du texte sur le spectacle, proclamée dès la *Poétique* d'Aristote, l'abrègement contribue pourtant à rendre plus immédiatement visible la structure dramatique des pièces.

Un salubre retour au texte

La dramaturgie a longtemps été considérée, et sans que cela suscite la moindre indignation, comme indissociable à la fois du travail de l'auteur et de celui de l'acteur. Shakespeare proposait déjà de ses œuvres une version scénique et une version littéraire qui différaient sensiblement. Corneille récrivait ses pièces à la faveur du spectacle pour en donner

1. Sur ces questions, je renvoie au dossier de *L'École des lettres second cycle*, paru en septembre 2005, et à ses compléments disponibles sur le site Internet de la revue.

une version écrite destinée à la lecture. Quant à Molière, il mit en scène dans *L'Impromptu de Versailles* son travail de dramaturge, et ce bien avant que le terme revête son acception moderne : jouant son propre personnage, il expliquait son texte aux comédiens et, le cas échéant, le retranchait et modifiait au gré de leurs réactions en répétition.

Ce travail de « passeur » entre un texte et son actualisation à travers un spectacle est loin d'être superflu pour le public contemporain, en particulier le public scolaire, et peut même être considéré comme un outil efficace au service du texte, susceptible de servir d'« école du spectateur ».

Interrogé en 1976 sur les « classiques », Antoine Vitez leur consacrait cette profession de foi, militant pour un rapport décomplexé aux pièces du répertoire et pour des interventions directes sur le texte :

« [L]e mot qui aujourd'hui m'irrite le plus est celui de dépoussiérage (je veux dire : des classiques). Et non point parce que la mode change, mais parce qu'en effet il dit quelque chose que je refuse : l'idée que les œuvres seraient intactes, luisantes, polies, belles, sous une couche de poussière, et qu'en ôtant cette poussière on les retrouverait dans leur intégrité originelle.

Alors que les œuvres du passé sont des architectures brisées, des galions engloutis, et nous les ramenons à la lumière par morceaux, sans jamais les reconstituer, car de toute façon l'usage en est perdu, mais en fabriquant, avec les morceaux, d'autres choses. [...] Le dépoussiérage, c'est la restauration. Notre travail à nous est tout au contraire de montrer les fractures du temps ². »

Penser aujourd'hui qu'un texte de théâtre est autre chose qu'une œuvre ouverte n'est pas seulement passé de mode, c'est aussi une erreur sur le plan historique : quiconque s'est, fût-ce une seule fois, risqué à faire de la dramaturgie en vue d'un spectacle, d'une lecture ou d'une mise en espace, et tout bonnement d'un cours sur le théâtre, sait les accommodements qu'il faut trouver pour passer du texte à la représentation.

Ce travail de libre adaptation en aval du texte, c'est déjà celui de l'auteur dramatique en amont du texte.

2. Antoine Vitez, entretien avec Danielle Kaisergrüber, « Théorie / pratique théâtrale », *Dialectiques*, n° 14, été 1976, pp. 8-16, repris dans *Le Théâtre des idées*, anthologie sous la direction de Danièle Sallenave et Georges Banu, Gallimard, 1991.



«Lysistrata», d'Aristophane, interprétée par des élèves au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, dans le cadre du projet de la Comédie-Française et de «L'École des lettres», «Le théâtre et la guerre» © C. R.

Quelques raisons d'opérer des coupes dans les textes de théâtre

Encore faut-il que le travail d'abrègement sache rester « fidèle au texte », c'est-à-dire composer avec la structure de l'intrigue et le système des personnages, sans pour autant perdre le sens de l'organisation interne de la pièce.

C'est là qu'il convient d'introduire au sein de la dramaturgie une distinction entre l'adaptation, qui autorise une réécriture partielle (modernisation de la langue et du vocabulaire ; actualisation des références socioculturelles...) et l'abrègement, qui s'interdit toute transformation du texte au profit d'un montage de séquences fortes et représentatives. Mais, au siècle du cinéma, il serait naïf de ne pas voir dans cet

exercice, qui ressemble fort au montage de séquences cinématographiques, un authentique travail d'écriture, visant à la fois à la cohérence globale de l'intrigue et à l'intégrité de l'œuvre, respectée dans son style comme dans sa forme.

On comprend, dès lors, qu'abrégé le théâtre ne constitue pas seulement un objectif pédagogique indispensable à la transmission des œuvres, mais encore une pratique courante de la profession théâtrale et, plus profondément, inhérente à l'écriture dramatique même. Aussi peut-on lister ici quelques bonnes raisons d'abrégé le théâtre. J'en défendrai trois, qui me semblent essentielles et font écho aux préoccupations d'un certain nombre de metteurs en scène.

Clarifier l'intrigue

À une époque que l'on qualifie souvent de « post-dramatique », où les formes dramatiques se multiplient, où l'écriture se fragmente, se morcelle, faisant parfois voler en éclats l'ancien moule formel et rhétorique, force est de constater que la dispersion d'intrigues ramifiées est devenue source de difficulté pour le public, et notamment le jeune public. C'est ce que l'on constate quand on cherche à mettre en scène du théâtre préclassique, du théâtre moderne et contemporain, voire, dans une mesure moindre, du théâtre de répertoire, lequel est loin d'être aussi fermement structuré par les fameuses règles de composition qu'on veut bien le dire.

Le traducteur et poète Jacques Darras en fait le constat à propos de la mise en scène du *Jeu d'Adam* ou *Jeu de la feuillée*, d'Adam de la Halle (vers 1270), au théâtre du Vieux-Colombier en 2002 :

« Dans la théâtralité classique et conventionnelle, qui ne cesse de se référer à la Poétique d'Aristote, le spectateur est en attente de péripéties, de renversements de situation, ce qui crée la surprise et le mène jusqu'au dénouement. Il y a donc une action, un drame (akun) qui conduit le spectateur jusqu'à ce dénouement, lequel représente aussi la reconnaissance, surtout s'il y a eu "faute". Si bien qu'une pièce de théâtre classique est en mouvement et chemine sans cesse vers le dénouement.

Dans le cas du théâtre préclassique qui nous occupe, les choses sont toutes différentes. Il n'y a pas une telle structure dramatique. Ça n'avance pas. Est-ce un

défaut de la pièce? Certainement, si on en juge d'après nos critères classiques. Mais c'est surtout une conception toute différente du théâtre, non dramatique et en quelque sorte, non linéaire³.»

Dans un tel cas de figure, un texte abrégé peut exercer une fonction didactique en redonnant à l'intrigue une linéarité, en la dépouillant d'un certain nombre de péripéties secondaires ou de transitions inutiles, en un mot, en recentrant la tension sur l'action dramatique principale.

Focaliser l'intérêt

Le travail de condensation de l'intérêt dramatique s'inscrit dans le même type de démarche et permet la focalisation de l'attention du jeune public : il s'agit, cette fois, de supprimer, quand cela ne remet pas en cause les enjeux littéraires du texte, les répliques redondantes par rapport à l'action. C'est souvent le moyen de dynamiser la structure dramatique et de soutenir la progression de l'intrigue, sans pour autant nuire à sa compréhension, bien au contraire.

Simplifier les références socioculturelles et l'écriture

Enfin, un texte bien abrégé, exploitable par l'élève ou le lecteur curieux, se doit de chercher, sans évincer le contexte historique suggéré par le temps de l'écriture ou de la fiction, à éliminer, par le jeu du découpage, un certain nombre d'éléments socioculturels devenus obscurs et, par conséquent, susceptibles de détourner l'attention ou de nuire à l'appréciation de l'œuvre. Il en est ainsi, par exemple, sur le plan de la langue, de certaines expressions archaïques dont le sens s'est perdu et qu'une simple note explicative ne permettrait pas de rendre intelligibles ; de même de certaines allusions sociales, culturelles et politiques supposant la connivence d'un public informé qui n'existe plus depuis fort longtemps.

Il s'agit donc d'évaluer avec réalisme la compétence culturelle de l'élève actuel, sans renoncer toutefois à l'objectif éducatif fondé sur la

3. Entretien avec Jacques Rebotier et Jacques Darras autour de la mise en scène du *Jeu d'Adam*, à paraître dans *L'École des lettres second cycle*.

valeur informative du texte. On le voit, l'abrégé a ici partie liée avec ce que le metteur en scène Jean-Marie Villégier appelle une « *libre adaptation* », mais ne s'autorise pas les mêmes libertés.

« *Nous n'avons coupé, vers la fin, que trois scènes extrêmement brèves, dit-il à propos des Joyeuses Commères de Windsor – quelques lignes chacune [...]. L'épisode fait référence à un fait divers récemment advenu dans les environs de Windsor. Allusion aujourd'hui impénétrable* ⁴. »

À ces trois raisons, somme toute communes à la plupart des entreprises d'abrègement de textes littéraires, j'en ajouterai une quatrième, plus spécifiquement théâtrale et pédagogique : le passage à la représentation, dans une classe, ne peut que se trouver facilité par la réduction du nombre des personnages et/ou des lieux. Vécu de l'intérieur par des « apprentis comédiens », et dans des conditions qui leur restent accessibles, le répertoire classique ne pourra que puiser un regain de jeunesse. Les éditions abrégées de *Roméo et Juliette* et du *Cid* à paraître au printemps 2006 en témoigneront sans doute.

MARTIAL POIRSON

4. Entretien avec Jean-Marie Villégier à l'occasion de la traduction et de la mise en scène des *Joyeuses Commères de Windsor*, de Shakespeare, à paraître dans *L'École des lettres second cycle*.

L'abrégé : une introduction à la littérature étrangère

La littérature est le seul domaine où le verbe « abréger » ait si mauvaise réputation. Ailleurs, il soulage. De l'ennui dans le cas d'un bavardage qui se perd, ou de la douleur quand la souffrance devient insupportable. Abréger apparaît alors comme un acte salvateur et bienfaisant.

Ne pourrait-il en être de même avec certaines œuvres que le temps éloigne chaque jour un peu plus de leurs lecteurs ? L'abrègement ne pourrait-il les sauver de l'oubli en ravivant l'intérêt qu'on pourrait leur porter ? Ne serait-ce pas là une belle façon d'aimer ces livres et de les partager ? Le texte abrégé, tant décrié, ne pourrait-il devenir un moyen comme un autre d'assurer la transmission d'une culture littéraire aujourd'hui malmenée ? L'abrègement n'empêchera jamais le fêru de littérature de visiter l'œuvre intégrale, mais il permettra sans doute à beaucoup de pousser les portes d'univers étonnants.

Évidemment, la qualité d'un abrégé dépend du talent de l'« abrégé ». Celui-ci sera de préférence amoureux ou, pour le moins, curieux des livres et acceptera de sacrifier quelques mots par-ci, plusieurs lignes par-là, afin de rendre l'œuvre plus accessible au public de son temps. Il aura l'immense et modeste ambition de servir l'auteur tout en ayant conscience d'être faussaire.

Il est déjà arrivé que l'écrivain prenne les devants en abrégeant lui-même un de ses romans. Craignant peut-être que la longueur de *David Copperfield* ne laissât plus d'un lecteur sur le bas-côté, Charles Dickens

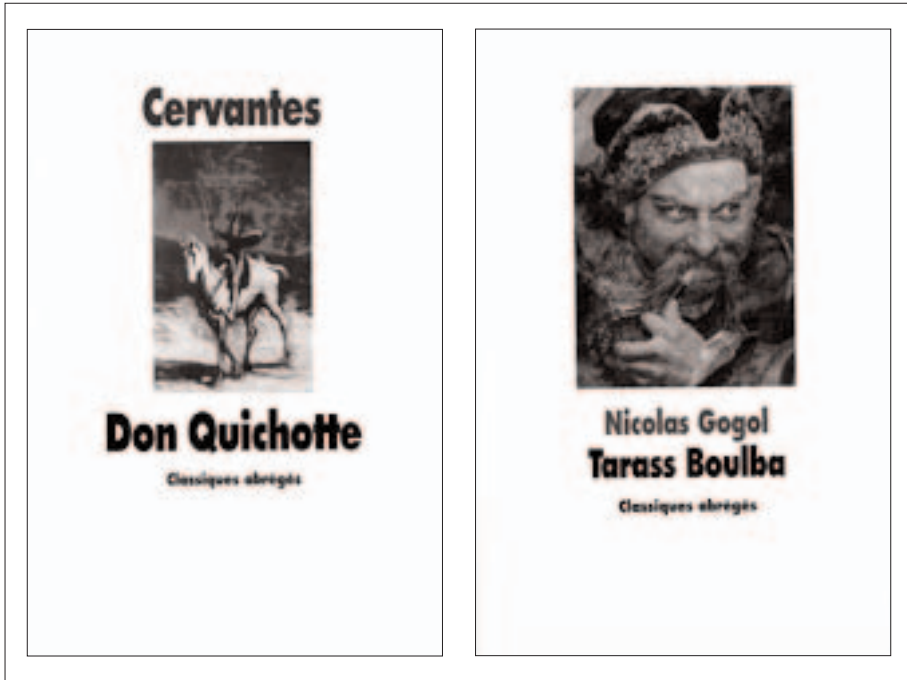
n'hésita pas à en proposer une version raccourcie destinée à ses lectures publiques. Il put ainsi partager plus largement ce texte pour lequel il éprouvait une tendresse particulière.

Trop d'auteurs ne sont plus que des rubriques de dictionnaires, trop de classiques sont cités sans être lus. Et, si les écrivains français souffrent des ravages du temps, que dire des autres, ceux de la littérature mondiale, cette *Weltliteratur* si chère à Goethe? Quel jeune Français ou francophone a encore l'opportunité, à l'école ou à la maison, de rencontrer *Moby Dick*, *Don Quichotte*, *Robinson Crusoé*, *Tarass Boulba*, *Dracula* (tellement plus troublant que la plupart des vampires télévisuels) ou *Olivier Twist*?

Tous ces héros cumulent les difficultés. Non contents d'être d'une autre époque, ils sont aussi d'un autre pays, d'une autre langue, et on ne peut les découvrir qu'en traduction. Faut-il pour cela les ignorer et, au nom du respect qui fige, les pousser lentement vers la tombe? Ne pourrait-on atténuer certaines difficultés d'ordre linguistique ou culturel pour rendre à ces livres leur éclat et leur rayonnement?

Le génie s'accommode mal des frontières. *Don Quichotte* ou *Robinson Crusoé*, pour ne citer qu'eux, suffiraient à le rappeler. Leurs lecteurs, toutes nationalités confondues, les ont peu à peu élevés au rang de mythes. Ils sont devenus des archétypes du roman sans qu'il soit nécessaire d'être espagnol ou anglais pour les apprécier. Ces œuvres ont allègrement voyagé et enjambé le cadre national qui les a produites et vues naître, se sont taillé une renommée par-delà l'espace et le temps jusqu'à se fondre dans la mémoire collective de nombreux pays.

Les classiques de la littérature étrangère, ou « *du monde entier* » pour reprendre la jolie formule imaginée par Gallimard pour l'une de ses collections, ont un fort pouvoir d'évocation pour qui accepte de se laisser emporter. Ce sont des textes dépaysants, mais aussi étrangement familiers, qui agissent comme des révélateurs de nous-mêmes et de notre univers. Ils nous tendent un miroir de notre vie, de notre environnement, de notre époque et nous parlent de l'humain dans ce qu'il a d'universel. Sous couvert d'exotisme, ils nous renvoient à nos



habitudes et à nos rêves, à nos espoirs et à nos craintes, à nos attentes et à nos déceptions.

En nous entraînant en pleine mer à la poursuite de la baleine blanche, Melville, l'Américain, nous parle de la frilosité de nos destins et du mystère de l'existence, tandis que Gogol, le Russe, nous transporte dans l'immensité de la steppe à la recherche d'on ne sait trop quoi qui ressemblerait à la vie. De son côté, Dickens, l'Anglais, nous dévoile la nature humaine en portant à son sommet l'art du portrait.

L'amour, la folie, la passion, la peur, l'amitié, l'aventure traversent ces histoires. Qui pourrait rester indifférent au spectacle de l'humanité qui, toujours, se débat pour exister ?

Le ^{xx}e siècle a définitivement consacré la notion de littérature universelle. Parallèlement à la création nationale, les lecteurs s'intéressent de plus en plus aux voix venues d'ailleurs. Les traductions se multiplient et les ouvrages voyagent. Certains auteurs sont parfois mieux lus et compris hors de leur pays que chez eux. Ainsi, Faulkner aimait à répéter

qu'il était considéré en France comme le créateur d'un courant littéraire, alors qu'aux États-Unis, il n'était qu'un écrivain sudiste.

Étrangers ou français, les classiques sont des textes régulièrement revisités par la création contemporaine. Leur présence en filigrane dans les œuvres actuelles continue d'enrichir notre culture. On ne peut parler de la littérature pour la jeunesse sans évoquer l'éternelle modernité des robinsonnades. *Vendredi ou la Vie sauvage* de Michel Tournier, *Les Enfants de Noé* de Jean Joubert, ou *Le Royaume de Kensuké* de Michael Morpurgo sont là pour en témoigner. La dette vis-à-vis de Defoe est claire et assumée, mais elle est aussi source de créativité. D'autres exemples pourraient illustrer le lien qui unit un auteur pour la jeunesse d'aujourd'hui à un écrivain d'hier. N'est-ce pas chez Charles Dickens que Marie-Aude Murail puise son art de raconter et d'émouvoir, de mélanger le rire et les larmes ?

Dans la bibliothèque des adolescents, les classiques devraient idéalement côtoyer les textes contemporains, car bien malin qui pourra deviner ce qui troublera le cœur des jeunes lecteurs. Parions qu'ils liront en liberté, sans se soucier des classifications établies par le temps ou les exégètes. Ils aimeront voyager, se plonger dans leur époque, mais aussi dans le passé pour mieux se trouver parce qu'ils savent que la modernité n'est pas seulement question d'âge. Quelques rides au coin d'un chapitre ne doivent pas les priver de rencontres sans lesquelles il est possible, mais tellement moins agréable, de devenir adulte.

MAURICE LOMRÉ

Abréger pour transmettre :

le cas Dickens

Supposons que j'aie seize ans cette année et que, par le plus grand des hasards, j'ouvre ce livre au titre rébarbatif *Les Papiers posthumes du Pickwick Club*. Je vais tomber dès la première page sur des phrases telles que : « *La Société a écouté avec des sentiments de satisfaction sans mélange et d'approbation sans restrictions la communication de M. Samuel Pickwick, G.C.M.P.C., intitulée "Observations sur la source des étangs de Hampstead, avec quelques remarques sur la théorie des têtards"*. » Il y a une forte probabilité pour que je referme ledit bouquin en maugréant : « N'importe quoi. »

Mais ayant eu seize ans en 1970, j'ai grandi dans la foi des livres, transmise par mes parents et mes enseignants. Je lus donc ce premier chapitre sans comprendre grand-chose, mais j'y étais préparée par la lecture de nombreux classiques français. J'eus ma récompense dès le deuxième chapitre ; les aventures de M. Pickwick m'enchantèrent et continuent de m'enchanter.

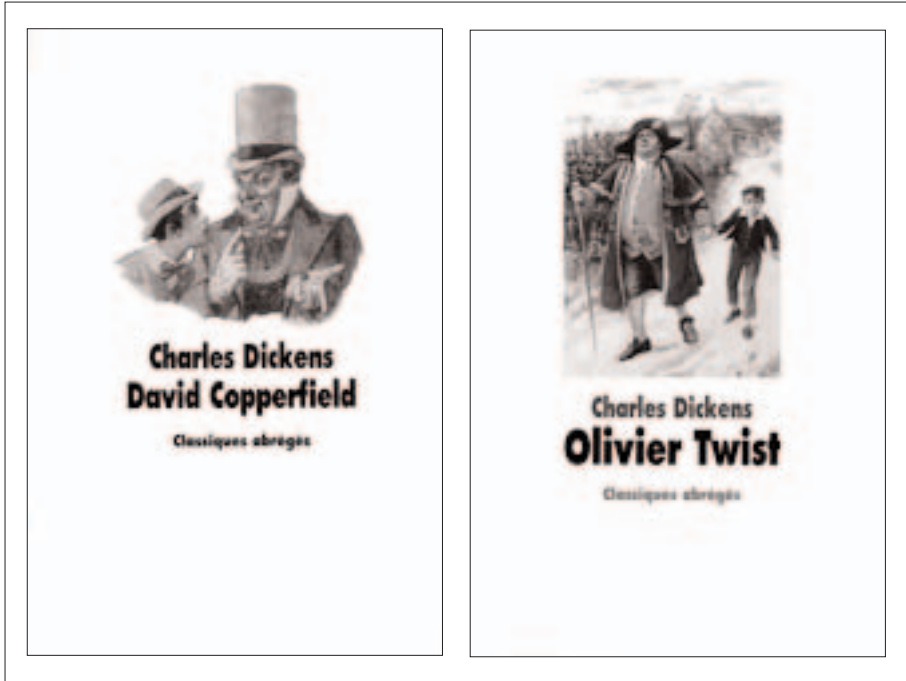
Quelques mois plus tard, je découvris le second roman de Dickens mis à ma disposition dans la bibliothèque paternelle : *Notre Ami commun*. Et là, nouvel écueil : l'énigmatique préface d'Alain. Il ne me venait pas plus à l'esprit d'enjamber une préface que d'entrer chez quelqu'un sans m'essuyer les pieds. « *J'ai toujours lu Dickens et relu sans aucune fatigue* », m'avoua d'emblée le philosophe. Ah bon ? S'ensuivirent plusieurs chapitres d'un roman-feuilleton dans lequel je barbotai jusqu'à ce que, le brouillard se levant sur la Tamise, j'entrevoie quelque chose dans la

trouée : j'étais amoureuse de Eugene Wrayburn, le ténébreux avocat sans cause. Je relus plusieurs fois et sans fatigue le roman, la préface d'Alain en devenant la nécessaire porte d'entrée. Nous partagions, lui et moi, le même amour, et c'était bon d'avoir quelqu'un pour en parler. Car mon professeur avait décliné mon offre de faire un exposé sur Charles Dickens, au motif que celui-ci était anglais. En faculté, au moment du mémoire de maîtrise, on m'opposa le même refus pour la même raison. Mais, pour le doctorat de troisième cycle, je trouvai un subterfuge.

En cherchant dans les librairies tout ce qui se rapportait à mon auteur, je tombai sur un petit livre de la collection « Spirale » pour la jeunesse, qui se présentait effrontément : « *Charles Dickens, Olivier Twist.* » J'estimai à vue d'œil qu'il manquait les trois quarts du texte et, du coup, je tenais le sujet de ma thèse : « *Pourquoi et comment on adapte les romans classiques au public enfantin.* » L'un des chapitres s'intitula : « Dickens : ce qu'ils en ont fait. »

Mon mari étant statisticien, mon premier souci fut de quantifier les différentes adaptations présentes sur le marché. Vous serez sûrement intéressés d'apprendre que *Les Aventures de M. Pickwick*, titre inventé par les adaptateurs, préservent 35 % du texte chez Bourrelier, 25 % en « Super 1000 » et 13 % dans la « Bibliothèque Verte ». L'adaptation la plus serrée des trois, celle de la « Bibliothèque Verte », conserve de façon très détaillée, sur trente-cinq pages, le récit du procès de Pickwick contre Bardell, sa logeuse, qui l'accuse de lui avoir fait une promesse de mariage sans l'avoir tenue.

Il s'agit d'un morceau d'anthologie bien connu, mais qui paraît peu approprié à l'âge du lecteur (huit-dix ans), d'autant que l'emprisonnement de Pickwick, très pittoresque et émouvant, est soumis à un rétrécissement des plus dommageables. Dans l'adaptation Bourrelier, effectuée par Isabelle Jan, une spécialiste de la littérature enfantine, le parti pris est tout autre puisque l'adaptatrice supprime toute l'affaire Bardell et le passage de Pickwick dans la prison pour dettes, gardant ainsi au roman de Dickens une plus grande unité de ton, mais le privant de sa part d'humanité.



Pickwick résiste tant bien que mal à tous ces mauvais traitements, car l'intérêt de l'histoire repose davantage sur les personnages que dans l'intrigue, quasi inexistante. Il n'en va pas de même pour *Olivier Twist*, qui n'est plus en version adaptée « Spirale » qu'un enchaînement de malheurs, risibles à force d'être superlatifs. On n'y retrouve presque rien de la peinture du « milieu » londonien, tant l'adaptateur semble avoir à cœur de ne pas effrayer le jeune lecteur.

L'avant-propos dédramatise par avance : « *Olivier Twist est un récit imaginaire dans lequel Dickens a exagéré la souffrance d'un enfant trop faible pour se défendre. Quand vous aurez refermé le livre, dormez donc en paix, sans faire de vilains rêves : vous ne risquez pas de rencontrer un Sikes sur votre chemin.* » On ne saurait mieux trahir Dickens qui déclarait justement dans sa préface : « *Je suis sûr en tout cas d'une chose, c'est qu'il existe des hommes tels que Sikes.* » À l'époque, Jean Gattégno s'interrogeait : « *Qui dira le tort causé par la "Bibliothèque Verte" à nombre d'immenses écrivains ?* »

M'efforçant, dans ma thèse, d'être cette personne que Gattégno appelait de ses vœux, j'en vins à me poser une autre question : l'adaptation ne serait-elle pas la preuve que Dickens n'est en aucune façon un auteur pour enfants puisque son style doit être remanié, ses intrigues simplifiées, sa dureté affadie, etc. ? Fallait-il, de ce fait, renoncer à transmettre Dickens aux enfants ? Ma conclusion du moment fut celle-ci :

« Pourquoi s'acharne-t-on à mettre Dickens au niveau supposé des enfants quand il serait tellement plus profitable de mettre les enfants au niveau de Dickens ? Le fervent dickensien qu'était Alain disait : "Je suis loin de croire que l'enfant doit comprendre tout ce qu'il lit. Cela est trop fort pour lui ? Parbleu, je l'espère bien." Dickens est certainement "trop fort" pour l'enfant de huit ou dix ans auquel on propose *Olivier Twist* en collection "Spirale". Les romans intégraux sont longs à déchiffrer, et le jeune lecteur, à la technique encore peu efficace, risque de s'empêtrer dans les descriptions et les diatribes, de se perdre dans la cohue des personnages. Mais, selon la maturité de chaque enfant, on pourra entreprendre une lecture complice de Dickens, lecture faite à voix haute, au coin du lit à défaut d'un coin du feu. Libre au lecteur-adaptateur de faire comme la maman de Marcel Proust, qui escamotait certains passages de *François le Champi*. Cette lecture familiale, qui restituera à merveille le climat affectif des romans dickensiens, sera sans nul doute la plus précieuse initiation au plaisir littéraire, et le jeune auditeur, devenu homme, reviendra d'autant plus facilement à Dickens que ces gros livres reliés lui paraîtront contenir le sens de sa propre enfance. »

Vision idyllique, certainement, mais vingt-sept ans après avoir écrit ces lignes, je suis en train de lire soir après soir *Les Papiers posthumes du Pickwick Club* à ma fille de onze ans. Je l'ai prévenue avant de commencer : « Le premier chapitre est chiant. »

Après avoir bouclé ma thèse, je restai néanmoins avec quelques interrogations en tête et tout mon amour pour Charles sur les bras. C'est alors que j'appris l'existence de bourses proposées aux étudiants français par le British Council. Je me trouvai en hâte un thème de recherche : « Dickens écrivain de l'enfance ou écrivain pour enfants ? », pris cent quatre-vingts heures de cours d'anglais accélérés, quémandai quelques recommandations auprès d'universitaires français que mon approche sentimentale de Charles dérouta, puis rencontrai un respon-

sable du British Council que mon sentimentalisme convainquit bien mieux que mon anglais approximatif. *God bless him!* J'étais alors mariée, mère d'un petit garçon, mais je partis m'installer à Londres chez une logeuse, tel un autre David Copperfield et, durant tout un mois, je travaillai tantôt dans ma petite chambre de Prideaux Place, tantôt au Dickens House Museum, 48 Doughty Street, là où Dickens écrivit *Pickwick* et *Olivier Twist*.

J'avais en tête un projet assez touffu, sinon confus. Je voulais démontrer que, par l'importance donnée aux enfants dans son œuvre, Dickens a été le plus grand des peintres de l'enfance, d'où son assimilation à un auteur pour enfants. Je comptais étudier plus précisément la représentation de l'enfance dans *David Copperfield* et *De grandes espérances*, et ce que des adaptations, tant anglaises que françaises, en ont retenu. Ensuite, je voulais répondre à ma question : Dickens est-il, oui ou non, lisible par des jeunes, et à quelles conditions ?

Dans ma thèse de troisième cycle, j'avais convoqué linguistes et psychologues pour obtenir une réponse. L'écriture de Dickens me semblait soulever une difficulté majeure : elle est très imagée. « *Tordre le cou aux métaphores* », prône Michel Tournier lorsqu'il s'auto-adapte pour les enfants. Mais les images, chez Dickens, ne sont pas de simples ornements, ce sont de réelles métamorphoses où l'on passe du végétal à l'animal, de l'humain au minéral, dans une poétique et humoristique connivence des règnes et des hiérarchies. Les enfants seraient-ils insensibles à ces écheveaux métaphoriques ou à ces anthropomorphismes si proches de ce que peut être leur propre interprétation de l'univers ? Je résolus de ne pas m'en tenir à des hypothèses vaguement étayées par des théoriciens, mais d'aller tout bonnement tester Dickens auprès d'enfants et d'adolescents. C'est donc à Charles que je dois d'avoir fait mes premières animations en milieu scolaire... à Londres.

Je rendis d'abord visite à quatre classes de filles, âgées de treize et dix-sept ans, à Camden School. Mon constat en cette année 1983 : une écolière anglaise moyenne peut citer deux titres de Dickens, mais ne l'a pas lu. Elle a parfois essayé un roman, mais elle l'a abandonné, ou elle connaît une adaptation d'*Olivier Twist* qu'elle a trouvée ennuyeuse. Elle

en a parfois étudié un extrait en classe. Elle trouve que l'anglais de Dickens est « vieux » et m'assure qu'il parle beaucoup pour ne rien dire. Dans les quatre classes, j'ai testé une métaphore filée tirée de *Dombey et Fils*. L'établissement scolaire du docteur Blimber y est comparé à une vaste serre où tous les élèves fleurissent avant l'heure et fournissent des asperges intellectuelles toute l'année et des groseilles à maquereau mathématiques hors saison, mais fort aigres. Avant de commencer ma lecture, j'ai bien précisé qu'il s'agissait d'une école ; mais à ma question : « Qu'avez-vous compris ? », la réponse a fusé : « *Nothing* », assortie de diverses tentatives d'explication : les enfants décrits par Dickens travaillaient dans une ferme ou étaient en cours de sciences...

L'autre difficulté posée par Dickens est sa tournure d'esprit ironique, qui laisse entendre le contraire de ce qu'il dit, et sa façon, également ironique, d'adopter comme étant le sien le point de vue du méchant. Malheureusement, après lecture de deux extraits dans lesquels il fait part de sentiments religieux, les siens et ceux d'un hypocrite, les jeunes filles furent incapables de me dire dans quel cas il était sincère et dans quel cas il ironisait.

Sans me décourager, je repris mon bâton de pèlerin pour me rendre à l'école primaire de St John's Mews. Les enfants avaient entre neuf et dix ans ; ils m'émerveillèrent par leur sérieux, leurs yeux étoilés, leurs mains levées. Je leur lus le célèbre extrait d'*Olivier Twist* « *asking for more* », en intégral, puis en version adaptée. Les enfants comprirent que la demande d'Olivier, réclamant plus de gruau à la cantine du *workhouse*, était justifiée, et que Dickens était de son côté. Ils me dirent préférer la version intégrale parce qu'il y avait plus de détails. Le second texte choisi était l'assassinat de Nancy. De nouveau, ils préférèrent la version de Dickens, notant que l'adaptateur changeait les mots, raccourcissait le texte, omettait la prière de Nancy, etc.

Encouragée par leur sérieux et la finesse de leur lecture, je leur lus la métaphore testée la veille sur leurs aînées. Ils s'en amusèrent, mais m'en donnèrent des explications littérales, par exemple que les enfants avaient droit à des fruits quand ils avaient bien travaillé... Ma conclusion de l'époque ? Les scènes d'action, et elles sont nombreuses dans *Olivier Twist*,

n'ont pas besoin d'être adaptées, mais le style dickensien, inimitable, pose quelques problèmes à la compréhension moyenne d'un jeune lecteur.

Je ne vins jamais à bout de ma recherche, la faute à Dickens. Profitant de mon séjour à Londres, je me rendis par trois fois sur sa tombe dans le « Coin des Poètes », à l'abbaye de Westminster, lui demandant à genoux de me faire écrivain. Il m'exauça, et ma carrière universitaire tourna court. Mais je l'aimais toujours. Mon fils aîné atteignant ses huit ans, j'ouvris pour lui *David Copperfield*. Je dus recourir à une adaptation en temps réel, comme je le fais actuellement pour ma fille, c'est-à-dire que je lis à voix haute, mes yeux balayant le texte en aval pour en repérer les longueurs. Car, en définitive, ce qui pose problème chez Dickens, ce n'est pas tant son style métaphorique et ironique, même s'il peut créer çà et là quelque malentendu. Non, ce qui pose problème, c'est ce que cette petite fille pleine d'aplomb lui avait un jour déclaré : « *J'aime beaucoup vos romans, mais, bien sûr, je saute les passages ennuyeux.* » Loin de se vexer, Charles avait éclaté de rire et sorti son carnet pour prendre bonne note des passages incriminés.

Voilà donc ce qu'il convient de faire pour transmettre Dickens à toutes les petites filles, à tous les jeunes garçons : ôter les redondances et les digressions, sabrer les descriptions quand elles ne sont que du remplissage, et les plaidoyers s'ils ralentissent l'action. Quand je lis *Pickwick* à ma fille, tantôt je l'avertis : « Là, je passe », tantôt, sans la prévenir, je fais du saute-mouton dans la phrase, évitant une incise, esquivant une subordonnée, laissant sur le bord du chemin adverbess ou adjectifs surnuméraires. C'est une pratique fatigante, et à haut risque, car je peux, quelques phrases plus loin, ne pas retomber sur mes pieds.

Ce travail, il est préférable de le faire à tête reposée. Certains adapteurs s'y emploient en fournissant des versions non réécrites ou expurgées, mais abrégées. J'en avais lu une des *Grandes Espérances* faite par Doris Dickens et approuvée par la Dickens Fellowship. Le but était : « *to ensure a smooth flow in the narrative in any way detracting from the original* », ce qu'on pourrait traduire en citant la quatrième de couverture de la collection « Classiques abrégés » à l'École des loisirs : « *Cette collection se propose de rendre accessibles aux jeunes lecteurs de grandes œuvres littéraires. Il ne*

s'agit jamais de résumés, ni de morceaux choisis, mais du texte même, abrégé de manière à laisser intacts le fil du récit, le ton, le style et le rythme de l'auteur.»

Pour vous donner un exemple de ce qui sépare l'adaptation de l'abrégé, voici un extrait tiré d'*Olivier Twist*. Il s'agit de la phrase d'introduction du roman. Dickens a écrit :

« Parmi les édifices publics d'une certaine ville que, pour bien des raisons, je crois préférable de ne pas nommer, et à laquelle je ne veux pas donner de nom fictif, il en est un, commun depuis des siècles à la plupart des villes, grandes ou petites : c'est le workhouse ou hospice des pauvres ; et, dans cet hospice, un certain jour dont il est inutile de préciser la date [ce détail n'offrant à l'heure qu'il est aucun intérêt pour le lecteur], naquit le petit mortel dont le nom est inscrit en tête de ce chapitre. »

Ce qui devient en version adaptée « Spirale » :

« L'enfant dont ce livre porte le nom naquit un jour dans quelque misérable hospice de Grande-Bretagne. »

L'adaptatrice de l'École des loisirs s'est contentée, dans la version abrégée, d'ôter l'appel au lecteur (que j'ai placé entre crochets), et dont on peut à bon droit estimer qu'il n'apporte rien au texte.

Pour transmettre Dickens, il faudrait aller encore plus loin et produire non seulement une version abrégée à destination du jeune public, mais une version tout public plus volumineuse, qui débarrasserait le texte original de ses répétitions, presque un tic chez Dickens, de ses digressions nonchalantes, de ses accès d'ennuyeuse rhétorique. Il faut être conscient de ce que Dickens écrivait son récit au fur et à mesure de sa publication en feuilleton, rallongeant et raccourcissant selon les nécessités du calibrage. Il n'y a pas lieu de sacraliser tout ce qui est tombé de sa plume et, plutôt que de faire des préfaces, des postfaces et des appareils de notes pour souligner les imperfections de ses romans, il serait plus utile d'y remédier. Dickens nous en donne le droit, lui qui taillait dans ses textes pour les lire en public. Si les écrivains avaient une retraite, je sais bien à quoi j'emploierais la mienne...

Abréger, oui, pour transmettre.

MARIE-AUDE MURAIL

De l'utilisation des abrégés en classe

L'abrégé : un compagnon de lecture plus qu'une édition scolaire

Quel avantage peut revêtir l'utilisation des abrégés en classe? Comment peuvent-ils se mesurer aux éditions scolaires et à leurs commentaires? Et, d'ailleurs, s'agit-il de s'y mesurer? Le propos d'une œuvre abrégée n'est pas le même que celui d'une œuvre cadrée et encadrée par gloses et questions. Dans un cas, on se familiarise avec un livre, son histoire, son auteur, l'abrégé se fait alors passeur vers l'œuvre intégrale; dans l'autre, on lit dans l'optique d'un apprentissage, d'un exercice, dont le texte devient le support. Rien que de très louable, de part et d'autre: rien d'irréconciliable non plus.

Reste que beaucoup d'élèves apprécient d'avoir en main une édition qui respire moins l'école et ses contraintes. Tout se passe comme si les éditions dédiées finissaient par dépersonnaliser les œuvres, créant ainsi chez leurs lecteurs de longues périodes de glaciation avec Balzac, Flaubert ou Zola. Si nombre de collégiens confient ne pas aimer lire ou rencontrer des difficultés à se concentrer sur une lecture, leur rapport à l'« objet livre » n'en est pas moins réel. Souvent, ils aiment le posséder (et rechignent devant les distributions de séries par le CDI), précisément pour se l'approprier. Certains prennent un soin religieux de leur ouvrage; d'autres (et pas forcément les « mauvais ») préfèrent le corner, le

raturer, l'annoter et en briser irrémédiablement le dos. S'ils n'aiment pas lire, ils aiment le livre : c'est déjà quelque chose.

En cela, l'abrégé n'est pas démuné face à l'œuvre originale ou à ses épigones scolaires : il restitue le plaisir de l'« objet livre », comme le ferait l'œuvre intégrale, mais de façon plus maniable. Il ne dissuade pas, empêche les crispations des visages face à l'épaisseur de certains volumes. À la vue de l'édition intégrale du *Bonheur des Dames*, force est de constater que les regards s'écarquillent avec une horreur mal dissimulée. Il s'agit moins de le déplorer que de rebondir sur l'abrégé et son format, qui permet au livre de conserver tout son charme.

De l'utilité de la description

Un travail sur la composition même de l'abrégé peut, indirectement, mais non paradoxalement, donner l'envie d'explorer l'œuvre intégrale. Prenons la description, par exemple, réputée ralentir la lecture et gonfler « inutilement » le volume d'un roman. Nos élèves, apprentis lecteurs, regrettent souvent que l'action et ses rebondissements soient différés au profit de ces singulières décorations que l'on peut sans dommage, n'est-ce pas, parcourir en diagonale...

Certes, la description a une fonction « ornementale » ; cependant, pour la qualifier ainsi, encore faut-il l'analyser et donc l'avoir lue ! L'exercice suivant invite les élèves à réfléchir sur les choix opérés lors de l'élaboration de l'édition abrégée du *Bonheur des Dames*, parue à l'École des loisirs (1985). Le support est un passage clairement représentatif des contenus que les élèves voient habituellement d'un mauvais œil. Nous reproduisons ici le texte original et, en italique, le passage non conservé dans l'abrégé.

Au Bonheur des Dames illustre, à travers la vie d'un grand magasin, le vertigineux développement du commerce dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Ce bouleversement économique dévore les petits commerçants qui n'ont pu s'adapter aux nouvelles pratiques.

Au Bonheur des Dames

« Dès la porte, c'était ainsi un émerveillement, une surprise qui, toutes, les ravissait. Mouret avait eu cette idée. Le premier, il venait d'acheter dans le Levant, à des conditions excellentes, une collection de tapis anciens et de tapis neufs, de ces tapis rares que, seuls, les marchands de curiosités vendaient jusque-là, très cher; et il allait en inonder le marché, il les cédaient presque à prix coûtant, en tirait simplement un décor splendide, qui devait attirer chez lui la haute clientèle de l'art. Du milieu de la place Gaillon, on apercevait ce salon oriental, fait uniquement de tapis et de portières, que des garçons avaient accrochés sous ses ordres. D'abord, au plafond, étaient tendus des tapis de Smyrne, dont les dessins compliqués se détachaient sur des fonds rouges. Puis, des quatre côtés, pendaient des portières: les portières de Kamaranie et de Syrie, zébrées de vert, de jaune et de vermillon; les portières de Diarbékir, plus communes, rudes à la main, comme des sayons de berger; et encore des tapis pouvant servir de tentures, les longs tapis d'Ispahan, de Téhéran et de Kermancha, les tapis plus larges de Schoumaka et de Madras, floraison étrange de pivoines et de palmes, fantaisie lâchée dans le jardin du rêve. À terre, les tapis recommençaient, une jonchée de toisons grasses: il y avait, au centre, un tapis d'Agra, une pièce extraordinaire à fond blanc et à large bordure bleu tendre, où couraient des ornements violâtres, d'une imagination exquise; partout, ensuite, s'étaient des merveilles, les tapis de La Mecque aux reflets de velours, les tapis de prière du Daghestan à la pointe symbolique, les tapis du Kurdistan, semés de fleurs épanouies; enfin, dans un coin, un écroulement à bon marché, des tapis de Gheurdès, de Coula et de Kircheer, en tas, depuis quinze francs. Cette tente de pacha somptueux était meublée de fauteuils et de divans, faits avec des sacs de chameau, les uns coupés de losanges bariolés, les autres plantés de roses naïves. La Turquie, l'Arabie, la Perse, les Indes étaient là. *On avait vidé les palais, dévalisé les mosquées et les bazars. L'or fauve dominait, dans l'effacement des tapis anciens, dont les teintes fanées gardaient une chaleur sombre, un fondu de fournaise éteinte, d'une belle couleur cuite de vieux maître. Et des visions d'Orient flottaient sous le luxe de cet art barbare, au milieu de l'odeur forte que les vieilles laines avaient gardée du pays de la vermine et du soleil.*

Le matin, à huit heures, lorsque Denise, qui allait justement débiter ce lundi-là, avait traversé le salon oriental, elle était restée saisie, ne reconnaissant plus l'entrée du magasin, achevant de se troubler dans ce décor de harem, planté à la porte. »

Émile ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, chapitre IV, page 64.



Pour beaucoup d'élèves (des classes de troisième et seconde générale), après lecture du passage dans sa version intégrale, l'auteur aurait pu se dispenser (et les dispenser) de cette fastidieuse liste de tapis. Tout leur paraît répétitif, un véritable catalogue.

Il est alors intéressant de leur faire observer que le passage supprimé dans l'abrégé est précisément celui qui suit la liste des tapis, cette dernière étant conservée dans son intégralité. Pourquoi cette description «superflue» a-t-elle été maintenue? L'énumération, cet effet d'accumulation, auraient-ils un sens? En outre, chaque élément peut être analysé individuellement: ces répétitions ne sont pas de simples «copier-coller».

Quelle est la valeur de «*et*» dans le passage «*et il allait en inonder le marché*» ?

La conjonction de coordination «*et*» prend ici une véritable valeur de connecteur logique d'opposition. La trouver à la place d'un «*pour-tant*» ou d'un «*mais*» est significatif. Ce «*et*» ne marque plus seulement l'addition. Il souligne presque instantanément, du fait de sa (fausse) banalité, l'évidence avec laquelle des raretés inondent un grand magasin... Ainsi, il se pourrait que ce qui est en apparence une énumération fastidieuse soit en réalité la peinture d'un phénomène inouï.

Relevez le champ lexical de l'extra-ordinaire.

«*Émerveillement*», «*surprise*», «*ravissait*», «*rares*», «*curiosités*», «*splendide*», «*art*»; on pourra ajouter à cette liste les connotations associées au terme «*Levant*».

Quelle autre réalité est ici partie prenante ?

À cette profusion, vient s'associer le marché qui ramène les splendeurs acquises à une réalité plus triviale... : «*acheter [...] à des conditions excellentes*», «*inonder le marché*», «*prix coûtant*».

Le «Bonheur» ressemble-t-il toujours à un grand magasin ? En quoi semble-t-il se transformer ?

Nous ne sommes plus dans un vulgaire commerce, mais presque dans une galerie d'art, ce que viennent confirmer les mots «*collection*», «*haute clientèle de l'art*». Aucune froideur dans cette galerie, mais, au contraire, l'univers envoûtant d'un «*salon oriental*». Ce déploiement de marchandises est donc aussi une synthèse, celle de deux intérêts : l'un esthétique, l'autre mercantile. Et cette opération commerciale présentée comme une gageure, voire un prodige, ne saurait être transmise au lecteur sans restituer l'impression de déferlement vécue par les clientes.

Ainsi se révèle toute la nécessité de cette description foisonnante dont les élèves rêvaient de faire l'économie. Une étude plus détaillée de la description pourrait leur faire dépasser cette envie et leur montrer que, loin d'être un banal ornement, elle retranscrit un véritable déluge visuel.

Quelles remarques pouvez-vous faire concernant la ponctuation ?

Les phrases sont extrêmement amples et miment le déploiement de ces merveilles orientales. Ainsi, groupes nominaux, adjectifs et groupes adjectivaux apposés se multiplient, s'amassent et rythment la description : « *les portières de Diarbékir, plus communes, rudes à la main, comme des sayons de berger* ». Les points-virgules sont autant de souffles légers, comme si précisément les clientes avaient le souffle coupé, comme si la vue d'une merveille appelait immédiatement la découverte d'une autre.

Que pensez-vous de l'usage qui est fait des pronoms ?

On relèvera les répétitions volontaires et donc le choix de ne pas recourir aux substituts pronominaux : « *et encore des tapis pouvant servir de tentures, les longs tapis d'Ispahan, de Téhéran et de Kermancha, les tapis plus larges de Schoumaka et de Madras, floraison étrange de pivoinies et de palmes, fantaisie lâchée dans le jardin du rêve. À terre, les tapis recommençaient, une jonchée de toisons grasses : il y avait, au centre, un tapis d'Agra* ». Les tapis ont une telle présence qu'ils ne parviennent pas à s'effacer derrière des pronoms qui risqueraient de leur faire perdre leur caractère unique... Les compléments du nom s'enchaînent également. Loin de paraître pesante, cette construction, emportée par l'ampleur de la phrase, crée une sorte de refrain envoûtant.

À l'image des phrases qui se déploient, se font écho les unes aux autres, le magasin accueille un véritable continent : « *La Turquie, l'Arabie, la Perse, les Indes étaient là. On avait vidé les palais, dévalisé les mosquées et les bazars.* » Ce sont à la fois les frontières du monde et de la phrase qui sont dépassées.

Cette profusion est-elle synonyme de désorganisation ?

L'ensemble de ces phénomènes de répétition et d'accumulation, s'ils provoquent une sorte de vertige (« *des quatre côtés* »), paraissent pourtant organisés. Des connecteurs logiques, des adverbes et des compléments circonstanciels de lieu viennent structurer l'ensemble : « *d'abord, au plafond* », « *des quatre côtés* », « *et encore* », « *à terre* », « *au centre* », « *partout* », « *enfin, dans un coin* ».

Tout se passe comme s'il existait une tension entre le déploiement de ces richesses et des tentatives de rétrécissement qui ne durent qu'un instant: l'adverbe «*partout*» succède à «*au centre*», comme s'il n'y avait précisément plus d'ordre. Cependant, «*ensuite*» vient compenser l'effet produit par «*partout*». La véritable dernière étape est annoncée par «*enfin*» et restreint le champ de vision à «*un coin*»! Mais ce dernier est le lieu d'«*un écroulement [...], des tapis de Gheurdès, de Coula et de Kircheer*». Même le coin est finalement débordé...

Ainsi, le regard discipliné est-il sans cesse sollicité, emporté, happé dans ce tourbillon oriental. Le cadre organisé de la description est dépassé par les éléments à décrire.

Ce passage *a priori* considéré comme fastidieux peut désormais se réapproprier, aux yeux des jeunes lecteurs, toute sa magie. Pareille confrontation ponctuelle entre abrégé et œuvre intégrale ouvre une piste d'étude qui n'est pas celle de la concurrence, mais de la complémentarité: elle fait de l'abrégé un tremplin, un terreau permettant aux élèves de se forger des outils de lecture fiables. À quoi bon donner à lire une œuvre intégrale quand on sait que, pour beaucoup, il s'agira juste d'un «*challenge*»: arriver au bout?... Comment, dans cet état d'esprit, apprécier l'évolution d'un personnage? Peut-on encore s'identifier à lui? Cinq cents pages peuvent tenir en haleine; encore faut-il être sensible à ce qui, justement, donne envie de poursuivre leur lecture... Quand le lecteur perd pied, quand il a peu d'éléments auxquels se raccrocher... il décroche, nécessairement, et compte les pages restantes. Recourir à l'abrégé peut l'aider à compléter sa boîte à outils.

Dès lors, pourquoi ne pas placer l'abrégé au cœur de la lecture cursive? C'est ce que nous nous proposons de faire ici avec *L'Iliade*.

Les classiques abrégés reprenant les grands textes de l'Antiquité sont souvent présentés par les professeurs comme des ouvrages précieux, un investissement sûr. En outre, concernant la lecture cursive, le programme de sixième et ses accompagnements apportent les précisions suivantes: «*La lecture cursive est la forme usuelle de la lecture personnelle. Elle porte sur des*

textes diversifiés, littéraires ou non, et elle est toujours prise en compte dans une activité collective en classe.» Quant aux textes issus de l'héritage antique, il est spécifié que leur lecture «se fait à travers des extraits» et que «bien entendu, ces extraits seront mis en relation avec l'ensemble de l'œuvre». Pour les textes lus à la maison, «un exercice en classe doit en assurer le prolongement, en préciser l'utilisation, et en fournir les explications nécessaires». Enfin, cette lecture cursive doit pouvoir se faire également selon la fantaisie du lecteur.

Il est évident qu'un texte comme *L'Iliade* a peu de chances d'être jamais abordé autrement qu'à travers des extraits dans des manuels de sixième. Tout comme pour *L'Odyssée*, c'est une approche fragmentaire qui perdure. Ces œuvres sont rarement saisies dans leur globalité. Une disgrâce à laquelle peut remédier l'œuvre abrégée, en ce qu'elle permet de restaurer une lecture linéaire du texte. Ne pourrait-on imaginer une lecture cursive accompagnée de quelques séances en amont et en aval?

Deux questions pourront servir de guide à la lecture cursive :

Dans une lecture attentive, sélectionnez plusieurs extraits de combats. Les hommes sont-ils les seuls à s'affronter?

Y a-t-il des formules, des façons de s'exprimer ou d'autres éléments qui vous semblent revenir régulièrement? Inscrivez librement vos impressions sur des marque-pages pour les retrouver rapidement.

On prendra quelques minutes pour expliciter plusieurs désignations courantes dans le texte, mais qui peuvent en obscurcir la lecture : Achéen, Argiens, Danaens, Ilion... Ce sera l'occasion pour les élèves d'apprendre à utiliser le glossaire. C'est aussi et d'abord par ce biais qu'ils s'approprient le livre. En sixième, on pourra leur proposer de sélectionner des extraits grâce à des marque-pages colorés ou à des petites fiches sur lesquelles ils inscriront leurs impressions. Une édition scolaire commentée est déjà ponctuée d'analyses qui donnent le sentiment que le travail est mâché. Avec l'abrégé, l'élève construira son propre rapport à l'œuvre.

Lors de la mise en commun, on s'arrêtera sur quelques passages, dont deux épisodes qui, dans l'édition abrégée, se succèdent : «La ruse d'Héra» et «L'invasion du camp grec». Le premier, support d'une étude

du merveilleux, met en scène Héra dans une séduction conjugale destinée à piéger Zeus. Héra fait en sorte d'être irrésistible et Zeus, si grand soit-il, ne peut échapper à ses charmes. Le merveilleux sera étudié notamment à travers des éléments comme le ruban magique créateur de charmes, ou le nuage d'or enveloppant l'union du couple divin.

En somme, les dieux se comportent comme des hommes, alors que, sous les remparts de Troie, les hommes s'affrontent dans des combats sur-humains. La ruse d'Héra permet à Poséidon d'intervenir et de soutenir les Grecs, comme Apollon soutiendra Hector dans le second épisode. Les dieux prennent part aux combats et élisent les héros.

Cette étude, fondée sur un enchaînement d'épisodes, est facilitée par l'édition abrégée. Des « morceaux choisis » épars ne la permettraient pas ; l'œuvre intégrale, moins maniable et plus touffue, non plus. L'enchaînement étudié illustre les oppositions divines et ravive en une séance la lecture cursive préalablement réalisée. L'abrégé conserve ainsi le tempo de l'œuvre et la constante imbrication des deux sphères, divine et humaine.

Il existe donc plusieurs manières d'exploiter un abrégé en classe, la première vertu, et non la moindre, de ces éditions étant de permettre à l'élève de s'approprier le livre, de ne pas subir une lecture mais d'en devenir l'acteur, un pionnier, un découvreur, guidé dans une promenade moins labyrinthique que celle qui le conduira plus tard dans l'œuvre intégrale. Il conserve ainsi l'esprit d'autonomie dont parlent les programmes et n'est pas livré à un univers qui, le dépassant, risquerait de le décourager et de lui faire rebrousser chemin. Si le livre est *Terra incognita*, l'abrégé multiplie les chances de conquête et peut battre en brèche quelques idées reçues...

BRICE GASCARD

Jules Verne



**Vingt mille lieues
sous les mers**

Classiques abrégés

Jules Verne



**Les Révoltés
de la « Bounty »**

Classiques

**Jules Verne
Voyage au centre
de la terre**



Classiques abrégés

Jules Verne



Michel Strogoff

Classiques abrégés

Lire ou ne pas lire les classiques ?

Défense et illustration des « Classiques abrégés »

Nous venons de célébrer le centenaire de la mort de Jules Verne. C'est à son propos, précisément, qu'au cours d'une discussion entre auteurs jeunesse au salon du livre d'Agen, a commencé un débat sur la lisibilité des classiques¹. On aborde volontiers au collège – et avec une certaine réussite – l'œuvre de Jules Verne en « Classiques abrégés », c'est-à-dire sans les longues explications et descriptions. Un auteur s'indignait de ces amputations qui, selon lui, dénaturaient l'œuvre. Il les condamnait comme contraires à l'esprit éducatif de Jules Verne. « *Si Jules Verne n'est plus accessible, disait-il, il faut y renoncer et faire lire aux élèves d'autres œuvres plus contemporaines.* »

Il est vrai que, parfois, les enseignants, dont je fais partie, seraient bien inspirés de proposer aux élèves des ouvrages qu'ils puissent lire avec un certain enthousiasme et qui leur donnent le goût de la lecture et des livres, quitte à faire quelques concessions sur les exigences. Mais il y a des limites à ce qui pourrait passer pour de la démagogie. Ou alors on fait de la littérature à partir de collections formatées, à vocation strictement commerciale, de la littérature prête à consommer.

Si l'on généralise la remarque, ce qui est vrai de Jules Verne l'est aussi d'autres auteurs et d'un certain nombre d'œuvres « classiques » que le collégien d'aujourd'hui ne peut aborder dans leur intégralité. Comme le

1. Reprise développée d'une communication présentée au « Forum du livre » de Perpignan, le 22 avril 2005, dans le cadre de la table ronde « Lire ou ne pas lire ».

soulignait Catherine Gentile, professeur documentaliste, dans la revue *Inter CDI*: « Pour la plupart des élèves, les classiques sont illisibles. Ils n'en comprennent pas la langue, le vocabulaire, ils n'ont pas les références culturelles, sociales ou politiques nécessaires pour comprendre². »

L'enseignant réac...

Après tout, s'ils posent tant de difficultés de compréhension aux élèves, ne devrait-on pas se passer des « classiques » ? Suis-je un enseignant « réac » qui s'accroche désespérément à un passé révolu, alors qu'il existe des œuvres contemporaines accessibles ? Faut-il renoncer non seulement à Jules Verne, mais aussi aux autres, à *Notre-Dame de Paris*, aux *Misérables* ?

Telles sont les questions que je me suis posées puisque, par ma situation d'enseignant, je me trouvais confronté au problème. Finalement, j'ai trouvé deux éléments de réponse.

Le programme de troisième recommande l'étude de thèmes et de genres (la tragédie, la poésie lyrique et engagée, l'expression de soi...) à travers différentes époques. Parmi les œuvres conseillées figure *Antigone* de Jean Anouilh. Grâce à la réécriture moderne de la tragédie antique, l'auteur peut, en pleine Occupation, soulever indirectement la question de la collaboration ou de la Résistance. Dans l'expression de soi, *Du Bellay* se réfère à Ulysse... Interprétant les instructions, certains manuels proposent une séquence intitulée « Antiquité et modernité³ ». On n'invente pas : on réactive une problématique dans un décor – géographique, architectural, culturel –, dans une histoire dont on n'est qu'un moment. Cette prise de conscience ne peut s'effectuer que par une meilleure connaissance de ce qui nous a précédés. C'est pourquoi connaître l'Antiquité aide à comprendre et à exprimer la modernité. Finalement, ne faudrait-il pas revoir cette notion patrimoniale d'Antiquité, ne plus la limiter à Homère ou à Sophocle, mais lui faire traverser les siècles jusqu'à celui de Jules Verne ?

2. *Inter CDI*, n° 183, mai-juin 2003, p. 80.

3. *Lettres vives*, Hachette Éducation, 1999.

Lorsque certains élèves ont vu le dessin animé *Le Bossu de Notre-Dame*, ils ont cru qu'il s'agissait d'une invention de Walt Disney. D'autres ne connaissent de *Notre-Dame de Paris* que ce qu'en chantent Garou, Hélène Ségara ou Patrick Fiori. Il me semble utile de leur faire savoir qu'une œuvre de Victor Hugo a été pillée parce qu'il y avait une trame encore exploitable et libre de droits. J'éprouve le même malaise quand les enfants ont l'impression de savoir qui est Merlin, alors qu'ils ne connaissent de lui que le pitre du dessin animé de Disney ou qu'ils n'imaginent Lancelot du Lac que sous les traits molassons de Richard Gere.

Une part importante de mon rôle d'enseignant ne consiste-t-elle pas à leur donner un aperçu du modèle original? Un peu mieux que les deux ou trois extraits dont nous disposions autrefois dans le manuel de Lagarde et Michard? Un échantillonnage suffisant dans sa continuité pour leur donner le goût – ou, du moins, l'avant-goût – de l'œuvre, la vraie? À cette fin, j'aurai recours aux «Classiques abrégés» pour *L'Odyssée*, *Lancelot*, *Les Misérables* ou les romans de Jules Verne.

Je me demande si, au bout du compte, celui qui dit que les nouvelles générations peuvent s'en passer, qui renonce à ces quelques concessions, qui garde pour lui-même cette culture dont il a pu bénéficier, qui n'aide pas l'enfant à démystifier pillards et faussaires, je me demande si celui-là, dans son élitisme, n'est pas plus réac que moi...

Traduction verticale et horizontale

On admet qu'il convient de traduire certaines œuvres pour en permettre l'accessibilité. Ne faudrait-il pas aussi accepter de redéfinir ce qu'on entend par «traduction»?

Personne n'est choqué parce que les enfants lisent *Harry Potter* en français. L'original ne leur était pas accessible. Il a donc fallu traduire l'ouvrage dans la langue qu'ils comprennent, qui est la leur. Chaque année, l'une des œuvres préférées de mes élèves de sixième est *L'Odyssée* d'Homère, en «Classiques abrégés», dans l'excellente traduction de Leconte de Lisle. Certains iront peut-être un jour lire l'œuvre intégrale,

mais bien peu en grec. Je n'ai néanmoins pas l'impression d'avoir «saboté» Homère, mais au contraire d'avoir fait découvrir à mes élèves que son œuvre est toujours présente, de leur avoir entrouvert une porte qu'ils ont franchie avec enthousiasme. Tel est mon rôle d'enseignant : fournir quelques clés indispensables.

Les traductions ne sont pas définitives. On admet qu'elles soient remises au goût du jour, rénovées. On a récemment retraduit *Ulysse* de Joyce dans une langue et un style plus adaptés aux lecteurs du XXI^e siècle. Les puristes ne semblent pas s'offusquer.

On a maintes fois revu les traductions de la Bible. On est en train de réviser les traductions du Coran et de ré-interpréter les houris (vierges ou grappes de raisin ? selon le travail de Christoph Luxenberg, spécialiste à la fois de l'arabe et du syriaque). Pourtant, certains protestent quand on dépoussière la langue de Rabelais ou celle de Montaigne, ou lorsque l'on touche à Jules Verne.

Pourquoi ce qui est couramment admis dans l'espace, d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre, ne le serait-il pas dans le temps ? On transcrit d'une langue à une autre langue, pourquoi ne pas le faire d'une époque à une autre ? La langue française a suffisamment changé depuis le Moyen Âge pour qu'il soit indispensable de proposer des textes traduits en français moderne. La chose semble désormais admise, mais les premiers traducteurs ont essuyé quelques critiques. Au nom de quoi crie-t-on au scandale lorsque l'on rend Rabelais et Montaigne lisibles par les lecteurs d'aujourd'hui ? Au nom du respect de l'œuvre. Le respect, en l'occurrence, ressemble fort à une condamnation à mort.

Prenons l'exemple de Montaigne. Les *Essais* sont, pour qui a pu les lire, une irremplaçable et très actuelle réflexion sur l'homme, sa place dans le monde, l'art de vivre. Mais comment les lire quand on n'a pas eu la chance d'être initié à l'ancien français et à la langue de la Renaissance ? Doit-on se contenter de ce qu'en disent les manuels, des extraits obligatoires – «Des cannibales», «Des cochés» –, ou d'écouter discourir entre eux quelques initiés et les croire sur parole ? Même si le choix peut paraître arbitraire – comme l'est toute sélection –, le texte

paru dans la collection «Classiques abrégés⁴» permet une première approche, tant du contenu que de la langue. En ce sens, le choix, peut-être anti-commercial, d'une explication entre crochets plutôt que d'une traduction véritable semble particulièrement judicieux. (Rappelons que les programmes recommandent une approche de l'ancien français.) Il aide à saisir la difficulté de la langue de Montaigne tout en nous donnant des clés pour en comprendre d'autres passages.

L'expérience est possible, quoique risquée, en troisième, mais on peut espérer que certains enseignants de français profiteront de cette édition pour permettre aux élèves de seconde de tenter une approche de Montaigne⁵. Le philosophe Michel Onfray projette d'aller beaucoup plus loin : publier une traduction française d'un chapitre des *Essais* d'après sa traduction en japonais. Les Japonais ont traduit Montaigne dans une langue contemporaine. Que donnerait Montaigne ainsi reformulé ? On en redécouvrirait, pense-t-il, toute la modernité.

Les auteurs eux-mêmes...

Certains auteurs ont compris que leur œuvre pourrait, sous une forme «allégée», conquérir et toucher un nouveau public, plus large, jeune, scolaire. Ils ont d'eux-mêmes procédé à la rédaction d'une version abrégée qui ne dénature en rien la version longue initiale. Michel Tournier a ainsi repris son roman *Robinson ou les Limbes du Pacifique* sous la forme plus courte intitulée *Vendredi ou la Vie sauvage*⁶, d'ailleurs sous-titrée «d'après *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*» et régulièrement étudiée par les élèves de collège. Cécile Gagnon a abrégé son roman *Le Chemin Kénogami* sous le titre *C'est ici mon pays*⁷. C'est cette

4. Michel de Montaigne, *Essais*, «Classiques abrégés», l'École des loisirs, 2004.

5. «Dossier Montaigne», *L'École des lettres des collèges*, n° 6, 2004-2005, pp. 3-38.

6. Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, «Folio», et *Vendredi ou la Vie sauvage*, «Folio junior», Gallimard.

7. Cécile Gagnon, *Le Chemin Kénogami*, collection «Deux continents», éditions Québec-Amérique, 1994, et *C'est ici mon pays*, «Castor Poche», Flammarion, 1999.

version courte qui a trouvé un éditeur en France et qui a séduit de nombreux lecteurs, dont la plupart ignorent l'existence de la version initiale, restée diffusée principalement au Québec.

Lire ou ne pas lire? Dans quelles conditions?

Au Moyen Âge, un texte était récité (par un jongleur qui l'avait mémorisé) ou lu oralement (par un clerc) sur plusieurs soirées. Il y a donc, dans les textes qui nous sont parvenus, une multitude de répétitions, de récapitulatifs, qui avaient une fonction précise liée aux conditions de diffusion orale et collective du livre. Aujourd'hui, on lit seul, dans le calme, à un rythme qui nous est propre. A-t-on besoin de ces répétitions? de ces récapitulatifs? de ces interpellations adressées à un public inattentif?

On pourrait également tenir compte des conditions de la lecture, qui sont bien différentes de ce qu'elles étaient du temps de Jules Verne, par exemple. L'apprentissage de la lecture s'est démocratisé et touche désormais l'ensemble de la société. Les enfants d'aujourd'hui ont d'autres loisirs que la lecture, et d'autres habitudes de lecture, une accoutumance à la rapidité, une multitude d'accès à la connaissance par les revues, les encyclopédies, Internet...

Peu de lecteurs, même passionnés de Moyen Âge et initiés à l'ancien français, pourraient lire l'intégralité des plus de trois mille pages du *Lancelot* en prose. C'est pourtant une œuvre maîtresse de la littérature médiévale, au cœur du monde arthurien, de l'univers des chevaliers de la Table ronde, de la quête du Graal. *Lancelot du Lac*⁸ leur en livre un aperçu fidèle, directement issu du texte original. Ainsi, les « Classiques abrégés » ont-ils contribué à le faire sortir des bibliothèques où il n'était jusqu'alors réservé qu'à de rares spécialistes, à diffuser le savoir, à enrichir le regard du spectateur sur les films, le regard du lecteur sur les livres qui s'inspirent de cet univers.

8. J.-P. Tusseau, *Lancelot du Lac*, « Classiques abrégés », l'École des loisirs, 2000.

Il n'est naturellement pas question de récrire Victor Hugo ou Jules Verne, ni de proposer un résumé de leurs œuvres, mais d'y effectuer quelques coupes, car l'intérêt qu'elles présentent est intact et les enfants d'aujourd'hui ont le droit d'en bénéficier. C'est ce que fait la collection « Classiques abrégés ». Rien n'empêche ensuite d'aborder le livre dans son intégralité. Il y a, dans l'esprit même de la collection, non pas détournement, mais, bien au contraire, cheminement vers les œuvres et, en cela, démocratisation de la culture. C'est la justification principale de son succès : le « poche », en son temps, a aussi indisposé quelques esprits chagrins et élitistes, et pour des raisons similaires. Qui irait maintenant en contester la nécessité ?

JEAN-PIERRE TUSSEAU

« Classiques abrégés »

l'école des loisirs

À paraître dans la collection « Classiques abrégés »

Printemps 2006

William SHAKESPEARE

Roméo et Juliette

Pierre CORNEILLE

Le Cid

2006-2007

Paul FÉVAL

Le Bossu

Honoré de BALZAC

Le Père Goriot

François-René de CHATEAUBRIAND

Mémoires d'outre-tombe

Edward BULWER-LYTTON

Les Derniers Jours de Pompéi

CHRÉTIEN de TROYES

Érec et Énide

Hector MALOT

Sans famille

Mary SHELLEY

Frankenstein