

« C'est curieux ça » :

L'écriture translingue comme démarche esthétique dans la *Salomé* d'Oscar Wilde

Juliette Loesch

Université de Lausanne

Présentation de l'auteur : Juliette Loesch est assistante diplômée à l'Université de Lausanne. Son projet de thèse porte sur les dynamiques de traduction et d'adaptation qui caractérisent *Salomé* d'Oscar Wilde, ainsi que les ballets de Maurice Béjart inspirés de cette pièce. Elle a publié plusieurs articles en lien avec ce sujet, dont « Translation and Transcreation of *Salomé*. Oscar Wilde's Strategies of (Self-)Estrangement in French » (*Parallèles*, 2016) et « 'One Might Fancy She Was Dancing.' Dancing/Writing Femininity in Oscar Wilde's *Salome* » (*Variations*, 2015).

Résumé : L'étude des différents états textuels (manuscrits et dactylographies) de la *Salomé* d'Oscar Wilde (1893) met en évidence la dimension translingue qui fut au cœur de ce projet singulier. Wilde se distingue d'autres auteurs plurilingues en ce qu'il ne maîtrise pas parfaitement le français, qu'il utilise pourtant à des fins d'expérimentation esthétique et dramaturgique. En raison de ses connaissances limitées dans cette langue d'emprunt, Wilde fait appel à plusieurs relecteurs dont l'influence est déterminante sur la version publiée de la pièce. L'épaisseur génétique induite par le processus collaboratif s'ajoute à l'intertextualité présidant à la naissance de ce texte de Wilde qui s'inspire de nombreuses versions du mythe biblique pour créer sa propre variation sur le thème de Salomé.

Mots-clés : Oscar Wilde, *Salomé*, translinguisme, manuscrits, relecteurs

Écrite en français à Paris en 1891, puis censurée lorsqu'elle est produite à Londres, la pièce de théâtre *Salomé* (1893) se distingue des autres œuvres dramatiques d'Oscar Wilde par son genre, son style et sa langue¹. En rédigeant ce drame dans une langue d'adoption, l'auteur tente de se renouveler en tant qu'écrivain². Le choix du français lui permet de se libérer des codes, conventions et habitudes de la langue ma-

1. Je tiens à remercier Martine Hennard Dutheil de la Rochère et Sophie-Valentine Borloz pour leurs conseils et commentaires lors de la relecture de ce travail. Cet article a également bénéficié de la lecture attentive et des commentaires d'Olga Anokhina et d'Alain Ausoni.

2. Sur la création et la réception de *Salomé*, voir, par exemple Joseph Donohue, « *Salomé* : Introduction », dans Joseph Donohue (éd.), *The Complete Works of Oscar Wilde : Volume V : Plays I : The*

ternelle pour embrasser une rythmique et des sonorités nouvelles et s'épanouir dans les contraintes d'une langue apprise et moins « naturelle ». La particularité de *Salomé* tient à un rythme répétitif et scandé, ainsi qu'à un style étrange, voire étranger, où le français se colore de la langue maternelle de Wilde pour entrer en résonance avec l'atmosphère bizarre et artificielle de cette pièce se déroulant à la cour d'Hérode. Le choix d'écrire en français souligne ainsi la recherche d'étrangeté dans la démarche esthétique de l'auteur, tout en mettant en évidence la dimension translingue³, transmédiale et polyphonique de *Salomé*.

Wilde s'inspire de différents récits existants de ce mythe, la figure biblique de Salomé étant en effet devenue une icône du mouvement symboliste⁴ qui influença beaucoup l'auteur lors de ses séjours parisiens. Il puise son inspiration dans les textes d'Heine (1841), Huysmans (1884), Mallarmé (1887) ou encore Flaubert (1877), ainsi que dans des œuvres picturales, comme celles de Moreau⁵. En plus de ces sources d'inspiration essentiellement thématiques, le dramaturge irlandais emprunte le style d'écriture répétitif et rythmique propre à Maurice Maeterlinck, un symboliste d'origine flamande ayant lui aussi adopté la langue française pour son écriture. Les dialogues et l'atmosphère oniriques de la *Salomé* de Wilde rappellent en effet ceux de *La Princesse Maleïne*, pièce rédigée par Maeterlinck en 1889⁶.

À cette pluralité de sources viennent s'ajouter les voix des différents relecteurs de *Salomé* : Stuart Merrill, Adolphe Retté et surtout Pierre Louÿs dont l'influence sera déterminante sur la version publiée de la pièce. À la lecture des manuscrits, il apparaît que Wilde adopte différentes formes d'écriture suivant qu'il écrive avant tout pour la scène ou en vue de la publication de sa pièce.

Dans la genèse de la pièce, on peut distinguer deux étapes : la première correspondant aux deux premiers manuscrits qui ne sont que peu relus par les correcteurs de Wilde et la seconde qui débute avec le troisième manuscrit, une version qui sera retravaillée plus en profondeur.

Duchess of Padua, Salomé : Drame en un Acte, Salome : Tragedy in One Act, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 325-489 et William Tydeman et Steven Price, *Wilde : Salomé*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

3. J'utilise le terme *translingue* en référence à la pratique de l'écriture dans une langue étrangère, autre que la langue maternelle. Comme l'a noté Alain Ausoni, « la mobilisation du préfixe *trans-* permet de faire le point sur la dynamique créative du passage des langues » (Alain Ausoni, « Singulariser l'écriture translingue. Une catégorie littéraire et ses usages », *Interfrancophonies*, 9, 2018, p. 47). Ce terme me semble donc particulièrement approprié à la création de *Salomé*, une pièce en mouvement entre les langues.

4. Voir, par exemple, Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993, p. 135.

5. Pour plus de détails sur les sources d'inspiration de Wilde, se référer à Pascal Aquien, « Préface », dans Oscar Wilde, *Salomé*, Paris, Flammarion, 2006, p. 9-37 et Petra Dierkes-Thrun, *Salome's Modernity, Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2014.

6. Pour une étude plus approfondie du lien entre l'œuvre de Maeterlinck et la pièce de Wilde, voir Sébastien Salbayre, « De l'original à la traduction. Analyse stylistique des deux versions de *Salome* d'Oscar Wilde », *Rue des Beaux-Arts*, 20, 2009, <http://www.oscholars.com/RBA/twenty/20.7/articles.htm> (consulté le 2 décembre 2015).

Tableau 1 – Récapitulatif des différents états textuels de *Salomé* précédant la publication

Type de texte	Lieu de conservation	Date de production	Relecteurs
I. Manuscrit n° 1	Fondation Bodmer, Genève (CH)	Automne 1891	
II. Manuscrit n° 2	Harry Ransome Center, Austin (USA)	Novembre 1891	Stuart Merrill, Adolphe Retté
III. Manuscrit n° 3	Rosenbach Foundation, Philadelphie (USA)	1891	Stuart Merrill, Adolphe Retté, Pierre Louÿs
IV. Tapuscrit (en deux parties)	The Free Library, Philadelphie (USA)	1894 [1892 ?]	Pierre Louÿs
V. Épreuves	William Andrews Clark Memorial Library, Los Angeles (USA)	1892	Edmond Bailly, Marcel Schwob ?, Pierre Louÿs ?

1 Le français idiosyncrasique d'Oscar Wilde

Comme l'ont noté Olga Anokhina et Emilio Sciarrino, « l'étude des archives permet d'accéder à la réalité des situations plurilingues des auteurs sans tomber dans les clichés »⁷. Les différents documents préparatoires de *Salomé* mettent en lumière le processus de création plurilingue à l'œuvre chez Wilde, ainsi que la dimension collaborative découlant de ce choix d'écrire dans une langue seconde et moins maîtrisée. Les deux premiers manuscrits témoignent du mouvement entre langue maternelle et langue d'écriture, tandis que la troisième version et le tapuscrit soulignent l'apport essentiel des relecteurs natifs à l'élaboration du texte publié.

Datée de l'automne 1891, la première version manuscrite de la pièce porte des traces d'une syntaxe et d'un vocabulaire anglais et témoigne d'une maîtrise essentiellement orale du français. Une note de Wilde à la fin du manuscrit, « ? acre saveur here ? », illustre la co-présence de sa langue maternelle et du français dans le processus créatif. La question plurilingue posée dans cette note trouvera une réponse positive, puisque dans la version publiée *Salomé* s'exclamera : « Il y avait une âcre saveur sur tes lèvres »⁸.

Quelques autres mots anglais parsèment le manuscrit, tels « and » et « Judae ». L'orthographe erronée de ce dernier s'ajoute à la calligraphie hâtive de Wilde et signale sans doute la rapidité avec laquelle l'auteur rédige ce premier jet privilégiant la mise en place de l'intrigue. Si les alternances codiques sont assez rares dans le premier manuscrit où de nombreux épisodes ne sont pas encore développés, le deuxième état textuel, conservé au Harry Ransome Center de l'Université du Texas, contient davantage de commentaires métadiscursifs rédigés en anglais dans les marges. Wilde inscrit notamment une série de mémorandums à propos de tirades qu'il développera ultérieurement, comme « (J give a speech here) » (*sic*), « speech here. Biblical etc. » ou encore « (He makes more offers of wonderful things) »⁹.

7. Olga Anokhina et Emilio Sciarrino, « Plurilinguisme littéraire. De la théorie à la genèse », *Genesis*, 46, 2018, p. 18.

8. Oscar Wilde, *Salomé*, Paris, Flammarion, 2006, p. 165.

9. « (J énonce une tirade ici) » ; « tirade ici. Biblique etc. » ; « (Il fait plus d'offres de choses merveilleuses) ». Oscar Wilde, *Salomé*, manuscrit holographe, Austin, Harry Ransom Center, 1891, p. 31, 40 et 96. Sauf indication contraire, les traductions sont de moi.

Ainsi, quand Wilde réfléchit à l'organisation de sa pièce, il utilise l'anglais pour prendre des notes plus rapidement et spontanément. Les deux langues participent du processus créatif, l'anglais ayant une fonction structurante. Cette stratégie a été mise en lumière par Olga Anokhina et Emilio Sciarrino qui l'ont définie comme une séparation fonctionnelle des langues où « l'une des langues est vouée à l'accompagnement et à la stimulation métalinguistiques du déploiement textuel dans une autre langue »¹⁰. Dans le cas présent, cette stratégie permet à l'auteur de mettre dès lors l'accent sur la construction dramaturgique de sa pièce, ne s'attardant pas sur le lexique qui peut lui manquer en français.

Même si Wilde écrit les dialogues de *Salomé* directement en français, son vocabulaire et sa grammaire portent la trace de sa langue maternelle. Plusieurs anglicismes ou formulations anglicisées parsèment les deux premiers manuscrits. Wilde décrit par exemple la prison d'Iokanaan comme un « donjon », alors que ce mot n'a pas en français la double signification du *dungeon* anglais, qui désigne à la fois un cachot de prison et un donjon. Un des personnages complète cette description de la citerne du prophète en indiquant que « le frere du Tetrarque [...] a été enferme la dedans pour quinze annees » (*sic*). En plus d'illustrer l'utilisation sporadique des accents dans les premiers manuscrits, cet exemple inclut une traduction littérale de l'expression anglaise *for fifteen years*.

Plus loin, l'auteur utilise le calque « une toute petite *piece* de fruit » (*sic*) pour désigner un morceau de fruit. Il transpose enfin le mot *pavement* en français quand Hérode s'exclame qu'« il y a de sang sur le pavement » (*sic*), mais cet anglicisme n'apparaît plus dans le deuxième état textuel, étant remplacé par l'expression plus conventionnelle « par terre » que Wilde adopte de lui-même.

L'usage des prépositions n'est pas non plus tout à fait maîtrisé par le dramaturge. Ici aussi, l'influence de la langue maternelle se fait sentir notamment lorsqu'il s'agit de verbes appelant un complément d'objet direct en français mais que Wilde considère comme des verbes transitifs indirects par analogie avec leur fonctionnement en anglais. L'auteur ajoute par exemple une préposition aux expressions « Parlez a moi » et « N'ecoutez pas a vôtre mere » (*sic*), par calque des verbes *speak to someone* et *listen to someone*, qui demandent l'emploi d'un complément d'objet indirect. Wilde utilise également une préposition devant le pronom complément d'objet indirect. Il écrit ainsi « le demandent de vous » ou « le delivrer a nous » (*sic*), se calquant sur la syntaxe anglaise des expressions *ask (something) of someone* et *deliver (something) to someone*. Ces éléments grammaticaux indiquent que Wilde transpose volontiers les règles de sa langue maternelle en français et que sa maîtrise du français est assez limitée.

Comme tout apprenant confronté à une langue-cible, Wilde s'est en effet constitué une *interlangue*¹¹ qui ne coïncide pas totalement avec le français en ce qu'elle se caractérise par des formes grammaticalement incorrectes. La langue hybride qui émerge de l'interaction entre langue maternelle et langue en voie d'acquisition, propre à tout

10. Anokhina et Sciarrino, « Plurilinguisme littéraire », *art. cit.*, p. 20.

11. Klaus Vogel, *L'Interlangue. La langue de l'apprenant*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 19.

apprenant de langue étrangère, est illustrée dans le processus d'écriture de Wilde, dont on peut dire qu'il fut stimulé par l'utilisation de la langue française malgré des lacunes évidentes.

Comme l'ont noté, entre autres, Raymond Federman et Elin-Maria Evangelista, la langue seconde offre aux écrivains plurilingues un éventail de possibilités créatives auxquelles la langue maternelle ne donne pas accès¹². En plus d'amener de nouveaux outils lexicaux et syntaxiques, la langue étrangère, moins intime, permet d'appréhender le texte et la réalité en elle-même d'une manière inédite. Wilde avait conscience de ces différentes perspectives d'écriture, comme en atteste son intervention dans la *Pall Mall Gazette* : « I have one instrument that I know I can command and that is the English language. There was another instrument to which I had listened all my life, and I wanted once to touch this new instrument to see whether I could make any beautiful thing out of it. »¹³ Cet autre « instrument » qu'est le français devient pour Wilde une occasion d'explorer une esthétique et une musicalité nouvelles, liées notamment à des dimensions formelles et rythmiques de la langue.

Ce commentaire de Wilde souligne un aspect essentiel de son rapport à la langue française, à savoir une attention particulière portée à l'oralité. Ayant « écouté » cette langue toute sa vie, Wilde semble s'intéresser à la musicalité et au potentiel dramaturgique de la langue. La légende veut d'ailleurs que Wilde se soit empressé de coucher sur papier l'histoire de sa *Salomé* après l'avoir improvisée lors d'un déjeuner avec des amis¹⁴. L'oralité se ressent fortement dans le premier manuscrit de la pièce, qui aurait été rédigé à la suite de ce récit improvisé. On y trouve en effet des marques d'oralité et des fautes d'orthographe indiquant que Wilde accorde davantage d'importance au rythme et aux sonorités du français qu'à l'exactitude de sa langue d'emprunt. Dans ce premier jet, l'auteur utilise très fréquemment le pronom démonstratif « ça », ainsi que des dislocations typiquement orales telles que « C'est curieux ça » ou « Cela me semble ridicule, ça » qui accentuent l'effet de scansion des dialogues. Dans le deuxième manuscrit, Wilde remplacera de nombreuses occurrences du pronom « ça » par sa variante plus formelle « cela ».

Wilde utilise également la construction interrogative orale « est-ce que », écrivant par exemple « est-ce qu'il y a du sang » ou « Qu'est-ce que ça fait ici ? ». S'il corrige certaines occurrences par une inversion prédicat-sujet de registre plus élevé, Wilde conservera tout de même plusieurs questions de ce type. La limite entre maladresse langagière dans sa langue seconde et intentionnalité est difficile (voire impossible) à définir ici. Mais il n'en reste pas moins qu'en conférant un ton informel et familier

12. Raymond Federman, « The Writer as Self-Translator », dans Alan Warren Friedman, Charles Rossman et Dina Sherzer (dir.), *Beckett Translating // Translating Beckett*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1987, p. 16 et Elin-Maria Evangelista, « Writing in Translation : A New Self in a Second Language », dans Anthony Cordingley (dir.), *Self-Translation : Brokering Originality in Hybrid Culture*, Londres, Bloomsbury, 2013, p. 181 et p. 184.

13. « J'ai à ma disposition un instrument que je maîtrise, et c'est la langue anglaise. Il en existe un autre que j'ai écouté toute ma vie, et j'ai voulu toucher une fois ce nouvel instrument pour voir si je pouvais en tirer quelque beauté » (traduction de Sylviane Messerli). Oscar Wilde, « The Censure and "Salome" : An Interview with Mr. Oscar Wilde », *The Pall Mall Gazette*, juin 1892.

14. Kerry Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 41-42. Wilde élabore plusieurs variations orales sur le mythe de Salomé aux alentours de 1891, dont certaines sont retranscrites par Léon Guillot de Saix dans *Le Chant du Cygne. Contes parlés d'Oscar Wilde*, Paris, Mercure de France, 1942.

aux dialogues, cette formulation, associée à un vocabulaire simple, participe à la désacralisation de la cour d'Hérode et du tétrarque lui-même, dont l'autorité est remise en question dans la pièce.

Contrairement à des auteurs tels que Samuel Beckett et Vladimir Nabokov qui se distinguaient par une aisance exceptionnelle dans le maniement de leur deuxième langue de création, Wilde ne semble pas maîtriser totalement la langue dans laquelle il écrit *Salomé*. Mais il fait précisément de cette limite une ressource d'écriture dramaturgique lors des premières étapes de rédaction. En faisant référence à Maeterlinck, qui avait également choisi d'écrire dans une langue seconde, Wilde soutient que certains effets stylistiques sont rendus possibles par un usage « étranger » du français :

[o]f course there are modes of expression that a Frenchman of letters would not have used but they give a certain relief or colour to the play. A great deal of the curious effect that Maeterlinck produced comes from the fact that he, a Flamand by grace, writes in an alien language¹⁵.

Même si Maeterlinck était effectivement Flamand, sa langue de formation était le français. Il la maîtrisait par conséquent bien mieux que Wilde qui avait dû l'apprendre comme une langue étrangère. Le lien que Wilde établit avec le célèbre auteur flamand sert ainsi sans doute à légitimer son propre choix d'écrire dans une langue seconde¹⁶. Mais il lui permet aussi de défendre l'idée que l'écrivain translingue occupe une position privilégiée pour rendre la langue étrangère à elle-même.

2 Un texte à plusieurs voix

Les préparatifs pour la représentation londonienne de la pièce avec Sarah Bernhardt dans le rôle principal précèdent la publication de *Salomé* en février 1893, mais Wilde réfléchit tout de même à la transformation de son texte en livre avant que la censure n'interrompe les répétitions en juin 1892¹⁷. Ayant conscience de ses lacunes en langue française, le dramaturge porte davantage son attention sur la qualité linguistique de son texte. Pour ce faire, il va recourir à l'aide de relecteurs qui vont transformer le texte de la pièce de manière conséquente, comme en témoigne le troisième état textuel de *Salomé*.

Si le second manuscrit comportait déjà quelques corrections de Stuart Merrill et d'Adolphe Retté, c'est la troisième version, conservée à la Fondation Rosenbach à Philadelphie, qui sera révisée plus en profondeur par ces deux relecteurs, auxquels s'ajoutera Pierre Louÿs puisque Wilde semble donc s'en remettre à ses relecteurs pour juger de la langue qui conviendra à la publication de son texte. Dans ses *Souvenirs sur le symbolisme*, Retté affirme que, comme Merrill, il trouve que « le français

15. « Évidemment, il y a des modes d'expression qu'un homme de lettres français n'aurait pas utilisés mais ils donnent un certain relief ou une certaine couleur à la pièce. Beaucoup des effets curieux produits par Maeterlinck découlent du fait que lui, un Flamand par la grâce, écrive dans une langue autre ». Wilde, « The Censure and "Salome" », *art. cit.*

16. Rainier Grutman, « Le moment biculturel de la littérature française », dans Britta Benert (dir.), *Paradoxe du plurilinguisme littéraire 1900. Réflexions théoriques et études de cas*, Bruxelles, Peter Lang, 2015, p. 125-141, p. 137. Je remercie Rainier Grutman d'avoir attiré mon attention sur ce chapitre de livre.

17. Donohue, « *Salomé* : Introduction », *art. cit.*, p. 347-351.

exotique de Wilde » est « un des charmes de la pièce » et qu'il n'a apporté que « quelques corrections » au texte¹⁸. Cependant, comme le démontre Rodney Shewan à travers son analyse des différentes campagnes de corrections, si Merrill n'a effectivement pas trop amendé le texte, Retté prend plus de libertés dans ses révisions en privilégiant une forme plus littéraire et en introduisant davantage de didascalies. Néanmoins, nombre de ces ajustements sont rayés au crayon, vraisemblablement par Louÿs, le troisième relecteur du manuscrit, afin de conserver la tonalité étrange du français idiosyncrasique de Wilde¹⁹.

L'analyse du quatrième état textuel de la pièce, une dactylographie en deux parties redécouverte en 2015 et conservée à la Free Library de Philadelphie (document IV du Tableau 1), permet d'étayer cette hypothèse. Ce texte est composé d'un premier document comprenant des corrections et ajouts de l'écrivain lui-même (comme la désormais célèbre didascalie indiquant que Salomé « danse la danse des sept voiles »²⁰) et des dernières pages d'une copie à l'intention de Louÿs amendée par ce dernier. Bien que Merrill se souvienne de la méfiance de Wilde à l'égard de ses corrections et de celles de Retté²¹, ces documents indiquent que l'auteur se montre beaucoup moins réticent envers leurs modifications stylistiques que le troisième relecteur, Louÿs, qui s'attelle à rétablir les formules initiales de Wilde.

Si les corrections de Retté n'apparaissent effectivement pas dans le texte publié, elles sont pourtant intégrées à la dactylographie annotée par Wilde. Ce n'est que dans la seconde copie de ce document, amendée cette fois par Louÿs, que les suggestions trop littéraires de Retté sont presque systématiquement rayées et remplacées par la formulation originale de Wilde. Par exemple, quand Hérode décrit les pieds de Salomé comme « de petites fleurs blanches qui se balancent sur un arbre », Louÿs supprime le verbe « se balancent » proposé par Retté pour rétablir le mot « dansent » initialement choisi par Wilde²². Les didascalies de Retté, initialement acceptées par Wilde, sont également supprimées, comme celle indiquant qu'« [Hérode] épie Salomé qui reste immobile »²³. Louÿs privilégie un texte plus épuré, limitant les indications de mise en scène pour se focaliser sur les échanges des personnages. Il veille également à conserver un vocabulaire simple, rétablissant les mots monosyllabiques de Wilde comme « pendent » ou « voir » à la place de « murissent » et « regarder »²⁴. Cette séquence de corrections remet en question l'analyse prédominante de Clyde de L. Ryals qui affirmait que Louÿs était responsable de corrections stylistiques et thématiques que Wilde avait refusées dans le but de conserver un élément d'étrangeté²⁵.

18. Adolphe Retté, *Le Symbolisme. Anecdotes et souvenirs*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1903, p. 211-212.

19. Rodney Shewan, *Oscar Wilde's Salomé : A Critical Variorum Edition*, thèse de doctorat, Université de Reading, 1982, p. 44-46.

20. Oscar Wilde, *Salomé*, tapuscrit autographe pour Pierre Louÿs, Philadelphie, Free Library, environ 1894, p. 51. Cet ajout essentiel suggère que le tapuscrit serait antérieur à la première publication de la pièce en 1893.

21. Stuart Merrill, « Souvenirs sur le symbolisme », dans *Prose et vers. Œuvres posthumes*, Paris, Albert Messein, 1925, p. 145.

22. Wilde, *Salomé*, tapuscrit autographe pour Pierre Louÿs, *op. cit.*, p. 50.

23. *Ibid.*, p. 56.

24. Oscar Wilde, *Salomé*, manuscrit holographe, Philadelphie, The Rosenbach of the Free Library of Philadelphia, 1891, p. 39 et 18.

25. Clyde De L. Ryals, « Oscar Wilde's *Salome* », *Notes and Queries*, 204, 1959, p. 57.

Wilde lui-même procède à quelques modifications de ce type dans le tapuscrit. Il remplace des suggestions de Retté comme « divague » et « vocifère » par un lexique plus banal : « parle » et « dit »²⁶. Cette simplification accentue le rythme saccadé des phrases simples et répétitives qui caractérise *Salomé*. Plus généralement, la systématisme avec laquelle Louÿs supprime les apports de Retté pour revenir aux choix lexicaux de Wilde témoigne de sa volonté de conserver le caractère plus idiomatique du français de son ami. Louÿs se fait même plus wildien que Wilde par endroits, lorsqu'il simplifie l'expression « me causer de la peine », employée dès le premier manuscrit, en « me faire de la peine »²⁷. Cette correction sera également intégrée à la version publiée. Il semble donc que ce soit davantage Louÿs que Wilde lui-même qui mette en lumière l'étrangeté de *Salomé*.

3 Conclusion

En se confrontant au thème de *Salomé* et à une langue dont il n'est pas totalement maître, Wilde trouve une nouvelle voix. Contrairement à des auteurs comme Nabokov ou Beckett, qui maîtrisaient parfaitement leur langue seconde, l'écriture translingue de Wilde tire sa singularité d'une maîtrise non consolidée et essentiellement orale, qu'il met pour sa part à profit dans l'écriture théâtrale. Son manque d'aisance à l'écrit en français lui permet de se concentrer sur les qualités rythmiques, sonores et scéniques de sa pièce dans les deux premières versions. Le matériel génétique souligne également la contribution essentielle des différents relecteurs natifs. La langue idiosyncrasique de *Salomé* est ainsi le résultat d'une négociation à plusieurs voix et en plusieurs étapes, révélée par les documents de genèse.

Initialement écrit en français, la langue seconde de l'écrivain, ce texte sera ensuite traduit vers l'anglais par Lord Alfred Douglas et relu par Wilde, avant d'être illustré par Aubrey Beardsley, adapté pour l'opéra, la danse ou encore le cinéma au cours du vingtième siècle. Au jeu des langues viendra donc s'ajouter celui de la transmédiabilité dans un processus de création qui remet profondément en question la mystique de l'auteur unique – dont l'œuvre se caractériserait par une maîtrise absolue d'une langue d'écriture – et qui préfigure la diversité des échos futurs de cette œuvre en mouvement et ouverte sur son devenir.

Bibliographie

- Anokhina, Olga et Sciarrino, Emilio, « Plurilinguisme littéraire. De la théorie à la genèse », *Genesis*, 46, 2018, p. 11-34.
- Aquien, Pascal, « Préface », dans Oscar Wilde, *Salomé*, Paris, Flammarion, 2006, p. 9-37.
- Ausoni, Alain, « Singulariser l'écriture translingue. Une catégorie littéraire et ses usages », *Interfranco-phonies*, 9, 2018, p. 45-55.
- Bassnett, Susan, *Reflections on Translation*, Bristol, Multilingual Matters, 2011.
- Cabrera, Delfina, « Tisser le texte et cacher les fils. L'écriture multilingue de Manuel Puig », *Genesis*, 46, 2018, p. 51-62.
- Daniel, Anne Margaret, « Lost in Translation : Oscar, Bosie, and Salome », *Princeton University Library Chronicle*, 2007, <http://www.annemargaretdaniel.com/essays-articles>

26. Wilde, *Salomé*, tapuscrit autographe pour Pierre Louÿs, *op. cit.*, p. 5 et 41.

27. *Ibid.*, p. 57.

- Dierkes-Thrun, Petra, *Salome's Modernity, Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2014.
- Dionísio, João, « Remarques sur la création plurilingue chez Fernando Pessoa », *Genesis*, 46, 2018, p. 93-101.
- Dottin-Orsini, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993.
- Donohue, Joseph, « Salome and the Wildean Art of Symbolist Theatre », *Modern Drama*, 37/1, 1994, p. 84-103.
- Donohue, Joseph, « Distance, Death and Desire in *Salome* », dans Peter Raby (dir.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 118-142.
- Donohue, Joseph, « *Salomé* : Introduction », dans Joseph Donohue (éd.), *The Complete Works of Oscar Wilde : Volume V : Plays I : The Duchess of Padua, Salomé : Drame en un Acte, Salomé : Tragedy in One Act*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 325-489.
- Eells, Emily, « Wilde's French *Salomé* », *Cahiers victoriens et édouardiens*, 72, 2010, p. 115-130.
- Emmerich, Karen, *Literary Translation and the Making of Originals*, New York, Bloomsbury, 2017.
- Evangelista, Elin-Maria, « Writing in Translation : A New Self in a Second Language », dans Anthony Cordingley (dir.), *Self-Translation : Brokering Originality in Hybrid Culture*, Londres et New York, Bloomsbury, 2013, p. 177-187.
- Federman, Raymond, « The Writer as Self-Translator », dans Alan Warren Friedman, Charles Rossman et Dina Sherzer (dir.), *Beckett Translating // Translating Beckett*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1987, p. 7-16.
- Guillot de Saix, Léon, *Le Chant du Cygne : Contes parlés d'Oscar Wilde. Les Songes merveilleux du Dormeur éveillé*, Paris, Mercure de France, 1942.
- Grutman, Rainier, « Le moment biculturel de la littérature française », dans Britta Benert (dir.), *Paradoxe du plurilinguisme littéraire 1900. Réflexions théoriques et études de cas*, Bruxelles, Peter Lang, 2015, p. 125-141.
- Hennard Dutheil de la Rochère, Martine, *Reading, Translating, Rewriting : Angela Carter's Translational Poetics*, Détroit, Wayne State University Press, 2013.
- Klimkiewicz, Aurelia, « Self-Translation as Broken Narrativity : Towards an Understanding of the Self's Multilingual Dialogue », dans Anthony Cordingley (dir.), *Self-Translation : Brokering Originality in Hybrid Culture*, Londres et New York, Bloomsbury, 2013, p. 189-201.
- Kohl, Norbert, *Oscar Wilde : The Works of a Conformist Rebel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- Lefevre, André, « Mother Courage's Cucumbers : Text, System and Refraction in a Theory of Literature », *Modern Language Studies*, 12/4, 1982, p. 3-20.
- Loffredo, Eugenia et Perteghella, Manuela, « Introduction », dans Manuela Perteghella et Eugenia Loffredo (dir.), *Translation and Creativity : Perspective on Creative Writing and Translation Studies*, Londres, Continuum, 2006, p. 1-16.
- MacDonald, Ian Andrew, « Oscar Wilde as a French Writer : Considering Wilde's French in *Salomé* », dans Michael Y. Bennett (dir.), *Refiguring Oscar Wilde's Salome*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2011, p. 1-20.
- Merrill, Stuart, « Souvenirs sur le symbolisme », dans *Prose et vers. Œuvres posthumes*, Paris, Albert Messein, 1925, p. 123-166.
- Messerli, Sylviane, « Introduction », dans Oscar Wilde, *Salomé. Premier manuscrit autographe de 1891. Première édition français de 1893. Première édition anglaise de 1894*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 19-48.
- Powell, Kerry, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Retté, Adolphe, *Le symbolisme : Anecdotes et souvenirs*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1903.
- Richmond-Garza, Elizabeth, « The Double Life of *Salomé* » dans Michael Y. Bennett (dir.), *Refiguring Oscar Wilde's Salome*, Amsterdam, Rodopi, 2011, p. 21-36.
- Ryals, Clyde de L., « Oscar Wilde's *Salome* », *Notes and Queries*, 204, 1959, p. 56-57.

Salbayre, Sébastien, « De l'original à la traduction : Analyse stylistique des deux versions de *Salomé* d'Oscar Wilde », *Rue des Beaux-Arts*, 20, 2009, <http://www.oscholars.com/RBA/twenty/20.7/articles.htm>

Shewan, Rodney, *Oscar Wilde's Salomé : A Critical Variorum Edition*, thèse de doctorat, Université de Reading, 1982.

Tydemann, William et Price, Steven, *Wilde : Salomé*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Vogel, Klaus, *L'Interlangue. La langue de l'apprenant*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995.

De Vries, Kees, « Intertextuality and Intermediality in Oscar Wilde's *Salomé* or : How Oscar Wilde became a Postmodernist », dans Michael Y. Bennett (dir.), *Refiguring Oscar Wilde's Salomé*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2011, p. 235-256.

Wilde, Oscar, *Salomé*, manuscrit holographe, Austin, Harry Ransom Center, 1891.

Wilde, Oscar, *Salomé*, manuscrit holographe, Philadelphie, The Rosenbach of the Free Library of Philadelphia, 1891.

Wilde, Oscar, *Salomé*, tapuscrit pour Pierre Louÿs, Philadelphie, Free Library, environ 1894.

Wilde, Oscar, « The Censure and "Salomé" : An Interview with Mr. Oscar Wilde », *The Pall Mall Gazette*, juin 1892.

Wilde, Oscar, *Salomé*, Paris, Flammarion, 2006.

Wilde, Oscar, *Salomé. Premier manuscrit autographe de 1891. Première édition française de 1893. Première édition anglaise de 1894*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.