

« *Comme la princesse Salomé est belle ce soir* »

Marie-Dominique Garnier

D'abord un mot sur ce titre parachuté sans nom d'auteur et sans origine, qui n'est pas une recherche d'étrangeté voulue mais simplement un oubli : il s'agit des premiers mots de *Salomé* de Wilde. Il s'est trouvé que j'enseignai Wilde au moment de penser à un titre pour le *texte étranger*, et que Wilde me parut être **le** sujet à ce moment-là, le beau cas, l'étranger, le *pharmakos* prélevé aux marges du système, qu'il s'agisse des marges géographiques, de l'homosexualité, ou des espaces nomades et jamais colonisés colportés par son nom, Wilde.

J'entends dans l'expression **texte étranger** toute une palette de sens, qui tous suscitent des envies souvent passionnées de parler de tel ou tel texte, mais lequel privilégier ? Entre l'étrangeté thématique, et l'étrangeté formelle, ou texte expérimental, se glisse, plus intéressant me semble-t-il, un troisième sens du sens étranger : est étranger le texte qui **résiste** à la colonisation théorique, à l'envahisseur conceptuel, à la naturalisation. Sous l'étranger, j'entends la ritournelle enfouie : **l' être rangé**, et je pense à divers textes *sui generis* improductifs et sans filiation, dont *Finnegans Wake* pourrait être un cas-limite, susceptible de ne donner lieu qu'à des exercices philologiques ou des paraphrases. Plus étranger peut-être que le monument joycien est la simple greffe de trois mots au début de *Dubliners*, qui développent l'oreille étrangère, l'œil oblique du lecteur idéal – *simony, paralysis, gnomon*. Les textes expérimentaux deviennent malgré eux des textes en attente de naturalisation, des appels à la renormalisation. J'ai préféré parler d'un vers dénué *a priori* d'étrangeté formelle, prélevé au hasard d'un texte dont la seule étrangeté est qu'il est écrit dans une langue qui est et n'est pas étrangère, le français de Wilde. J'ai voulu regarder une forme d'étrangeté moins visible, qu'on pourrait appeler non pas l'inquiétante mais l'invisible étrangeté, celle qui fait traverser une langue de sous-langues et de sous-textes. Avant de parler plus en détail de mon « sujet », qui est quelque part entre la phrase titre et le sujet Wilde, entre Salomé et l'irlandais-qui-écrit-une-pièce-en-français, j'aimerais ajouter deux mots encore au sujet du « texte étranger », dont l'intérêt est que ce syntagme mi-théorique mi-poétique oblige à des allers-retours entre le désir de théorie et la pratique de la lecture.

### *Le texte étranger ?*

La formule « le texte étranger » importe un entre-deux syntaxique salutaire, un battement entre deux statuts de l'étranger, adjectif ou substantif. Une opération de rangement est possible dans le premier cas – une opération de colonisation et d'étiquetage : j'aurai alors une série identifiable de discours et de corpus enseignables, faciles à intégrer dans un cursus universitaire : le texte anglais, le texte américain, le texte antillais, le roman féminin, bref toute une série ouverte de délocalisations et de migrations, géographiques, sociologiques, génériques. Si j'entends « étranger » au contraire comme un substantif apposé, c'est-à-dire interchangeable avec le « texte », si j'entends plutôt quelque chose comme « le texte, cet étranger », c'est le registre de la résistance qui fonctionne : le texte m'est étranger, aucune cartographie théorique, poétique, linguistique, sociologique, ne le rendra contrôlable ; il est non naturalisé, apatride, lisse, sans aspérités, nomade, sans papier. On ne peut que le traduire dans une autre langue, et non pas le traduire en justice, devant un tribunal, ou devant la loi.

N'est pas nécessairement étranger le texte qui en a l'air, ni les paroles. N'est pas nécessairement étranger le texte tropical, même si on prend ce mot au sens le plus large possible, au sens de périphérique ou de non métropolitain. Il y a les **tropiques**, et les **tropismes** ; j'aurais envie d'emblée d'écarter les premiers comme trop propres à susciter le discours de la fascination, ou son envers, le discours caritatif.

Il me semble à ce stade plus urgent de déplacer l'étrangeté du côté du (faussement) familier, sur le bord du connu, du *heimlich*, au seuil du banal, à Paris et à Dublin plutôt qu'aux portes de l'Orient. Paris, ville nomade. Vous avez sans doute déjà perçu au moins intérieurement l'ironie de la situation : ma citation prétendue banale et passe-muraille fait entrer Salomé, la belle étrangère, et à sa suite la littérature comme belle étrangère, deux fois étrangère puisqu'elle est juive et femme. De même chacun se souvient que la grisaille dublinoise au début de *Dubliners* fait entrer la Perse, met le texte en perse, dès les premiers paragraphes consacrés aux rêves du narrateur. Il me reste à essayer de montrer que l'étrangeté est ailleurs, qu'il ne s'agit pas d'**orient** ni de déplacement géographique, même si tout l'occident est fasciné à la fin du siècle par l'orient. Il ne s'agit pas d'orient mais d'orientation différente, ou de réorientation, afin d'entendre l'étrangeté du français de Wilde, ses tropes, ses notations intermédiaire entre la note et la lettre.

### *Tropismes wildiens*

C'est dans le nom ou les noms de Wilde que s'enregistre sous divers aspects l'étrangeté ou l'étrangèreté, ou pour reprendre le mot de Christine Buci-Glucksmann, l'être-ange [*La Raison baroque*, Galilée, 20]. Les noms de Wilde, Oscar Fingall O'Flaherty Wilde, forment à eux seuls un micro-texte étranger, une tribu celte qui dans *Salomé* rencontre son double oriental et biblique. Il y a dans ce nom, par delà les aspects adventices du signifiant renvoyant à la barbarie, à « the wilderness », l'inscription d'une **a-territorialité** qui cessera d'être simplement programmatique pour s'actualiser tragiquement dans les séjours en prison de Wilde.

Wilde l'anglophone et anglophobe est à Paris en novembre et décembre 1891 lorsqu'il écrit *Salomé*. La pièce est écrite dans un français composite bricolé à partir d'une bible, d'un dictionnaire, des *Trois contes* de Flaubert, d'un manuel de grammaire élémentaire et de *French Verbs At A Glance*. Le lexique est restreint, la structure de

phrase essentiellement paratactique, accrétive. C'est une langue à moitié morte et à moitié vive, à mi-chemin entre le français et l'anglais, entre la parole et l'écriture. Ce texte est à peine un texte : il a dès sa conception (à plusieurs voix) été parlé, oralisé, échangé verbalement et mémorisé, essentiellement éprouvé comme sujet de conversation avec trois amis dans un restaurant, avant d'être écrit, très vite, à l'hôtel. Ce n'est pas l'exotisme ni l'orientalisme qui font l'étrangeté de ce texte, c'est d'abord sa langue, entre l'écrit et l'oral, entre la prose et le vers, entre le vers et la ligne. C'est un texte écrit-traduit, texte d'interprète, traduit et retouché à plusieurs mains, dont celles de Lord Alfred Douglas, le traducteur, et celles aussi de Pierre Louÿs, l'ami correcteur. Texte étranger non pas au titre d'« *alien* » mais plutôt comme alliage, bricolage. Il est sans aspérités, sans difficultés particulières. Texte passe-muraille, où on pourrait voir et entendre le degré zéro du vers. Il est écrit en « FLE », en français langue étrangère.

### *Salomé*

En écoutant de plus près ce « texte » qui n'en est pas un, il semble que son étrangeté se situe dans un intervalle infime entre deux métriques, entre la française et l'anglaise, de même qu'à un autre niveau il y a une tension entre l'oralité et l'écrit, entre le vers et la ligne – j'emprunte la nuance au *Traité du Rythme* [Gérard Dessons et Henri Meschonnic, Dunod, 1998], où la ligne est un principe rythmique du vers libre.

La phrase fait jouer deux stratégies de lecture contradictoires : elle est à la fois lever de rideau, *incipit*, et censure, nulle description n'étant donnée. La vision inscrite au centre du lieu théâtral est en même temps suscitée et empêchée ; le visible est renvoyé à la musique des vers, mais cette musique s'appuie sur d'infimes jeux graphiques. La couleur locale induite par la greffe du nom, Salomé, est dans le même temps évacuée par la grisaille syntaxique et sémantique du reste de la phrase. Là où Flaubert se lance dans une description chargée du même personnage dans *Hérodias*, à grand renfort de calcédoines, de mandragores et de plumes de colibri, Wilde passe par ce pauvre adjectif, belle, et par cette simple tournure exclamative.

La phrase une fois soumise à une analyse métrique donne deux types de réponse, quantitative ou accentuelle, selon qu'on y entend les douze syllabes de l'alexandrin, avec une césure improbable à la septième syllabe, ou les cinq battements d'un pentamètre accentuel, en anglais sous le français. Ce n'est pas un alexandrin, à moins d'y faire entendre de force un des trois e caducs du vers, mais lequel choisir ? Il faut forcer ce vers pour y entendre un alexandrin, et le résultat donne une scansion contraire au découpage syntagmatique des groupes rythmiques. Si on veut faire un décompte syllabique à tout prix, c'est un hendécasyllabe, chiffre suspendu et aberrant entre les deux formes signifiantes du 10 et du 12. Il y a rythme, au sens où Jacques Roubaud dit qu'« il y a rythme quand il y a deux choses contradictoires » [Robert Davreu, *Jacques Roubaud*, Seghers, 146], par quoi il entend deux découpages qui fonctionnent par leurs rapports.

La juxtaposition des voyelles *é/est* crée une cacophonie médiane, mais en termes graphiques et visuels l'accent, saillie étrangère dans le texte pour un locuteur anglais, est une aubaine : à l'accent tonique, qui fait de la troisième syllabe de Salomé le support du temps frappé, s'ajoute un accent visuel : le e, muet, caduc, et féminin partout ailleurs, devient à cet endroit érectile. Au niveau des chaînes de consonnes, deux séries se mettent en place : **c p s l**, inversé en **b l c s**. C'est là que sont le plus visiblement imbriqués le phonique et le graphique, puisque le b est l'image inversée du p en termes visuels. Ce texte donne à entendre-voir. A une première série qui en gros est une

succession de s, de sifflantes produites à intervalles de plus en plus rapprochés, on opposera une seconde série productrice de symétrie, dont l'axe est le retournement du p en b. Du point de vue sémantique se superposent ici deux lectures, qui font de Salomé une figure ophidienne, mais aussi un miroir, un appel au passage, à la traversée, et à la lecture traversante.

Ce type de fonctionnement est assez comparable à ce qui a été décrit comme la célèbre « Salomé tatouée » de Gustave Moreau (1876). Il y a dans ce tableau une rencontre ou une superposition de deux programmes, la couleur et le gravé. Je cite le commentaire de Didier Coste sur ce tableau : le graphisme est un programme parasite, un graffiti sur la monumentalité de la toile, qui rend impossible l'espace de la représentation, mais surtout qui « pointe une énonciation pure, non mimétique, non dérivée, décorative et tendant à l'abstraction ». Le paradoxe est que « il reste impossible de la voir simultanément » et qu'il y a une « double énonciation, mimétique et réflexive » (77).

Salomé cesse d'être perçue comme la belle étrangère, pour devenir médiatrice formelle – une « bonne forme de l'ambiguïté », un « carrefour de styles et d'idéologies » (89). Elle devient zone franche entre les territoires du géographique et du genre.

*Marie-Dominique Garnier est professeur de littérature anglaise au Département d'Etudes Littéraires Anglaises de Paris 8. Elle est l'auteur d'un ouvrage sur George Herbert (Didier) et co-auteur de Jardins d'Hiver, littérature et photographie (Presses de l'ENS). Elle prépare actuellement un livre sur Joyce et Deleuze, et une traduction d'extraits de l'Anatomie de la mélancolie de Burton (ouvrage collectif).*