

LE TEXTE ÉTRANGER

Poétique de l'étranger # 5

Le texte étranger

Groupe de recherche de l'UPRES/EA 1569
Ecole Doctorale *Pratiques et théories du sens*

Département d'Études Littéraires Anglaises
Université de Paris 8
2, rue de la Liberté
93 526 Saint-Denis Cedex
<http://ipt.univ-paris8.fr/dela>

Contact : Claire Joubert
(joubert.claire@wanadoo.fr)

Le texte étranger est le groupe de recherche du Département d'Études Littéraires Anglaises de Paris 8 – son laboratoire théorique et pédagogique. Posant comme principe la nécessaire articulation entre enseignement et recherche, sa réflexion, d'ordre épistémologique, s'oriente autour des questions suivantes :

- *qu'est-ce qu'enseigner la littérature anglaise ?*
- *qu'est-ce que faire de la recherche en « littérature anglaise » ?*
- *qu'est-ce que la « littérature étrangère » en tant que discipline du savoir ?*

En nous donnant pour problématique la question de l'étranger, nous invitons à une réflexion qui porte sur des enjeux théoriques d'autant plus insistants qu'ils sont aussi ceux qui agitent notre actualité – que ce soit dans les bouleversements contemporains du concept de nationalité ou dans les nouvelles dimensions multiculturelles des mondialisations, avec leurs répercussions concrètes dans les réformes de fond dont l'enseignement des langues fait l'objet en France. En prenant la question depuis le point de vue du poème, c'est la place singulière de la littérature étrangère dans la carte des savoirs que nous cherchons à cultiver, comme poste d'exception à partir duquel repenser non seulement le littéraire, mais aussi, avec lui, le langage et la société.

*

L'année 2003–2004 ouvre un champ d'interrogation sur la « traduction littéraire », orienté vers une poétique de la traduction.

Ce recueil rassemble la majeure partie des interventions présentées lors de la journée d'étude « *A zealous pilgrimage*: traduire les sonnets de Shakespeare », organisée par Patrick Hersant le 20 mars 2004 – interventions publiées en collaboration avec la revue électronique *Études Epistémè* (www.etudes-episteme.com), organe du groupe Epistémè, Séminaire de recherches sur les modalités et les méthodes d'accès à la connaissance (Littérature et civilisation, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles), de l'Université de Paris III.

Il inclut également les travaux du séminaire mensuel du *Texte étranger*, et ceux de la journée d'étude consacrée à la présentation des travaux des doctorants et de l'Atelier de poétique, séminaire de doctorants attaché au groupe de recherche.

SOMMAIRE

1 - Journée d'étude « 'A zealous pilgrimage' : traduire les Sonnets de Shakespeare »

Présentation	5
<i>Patrick Hersant</i>	
La version en vers des <i>Sonnets</i> de Shakespeare par Ernest Lafond (1856) : Défense de la poésie à l'âge de la prose.....	6
<i>Line Cottagnies</i>	
Shakespeare en miroir : Pierre Jean Jouve.....	20
<i>Patrick Hersant</i>	
Ungaretti et Shakespeare, le temps dévorant	30
<i>Isabel Violante</i>	
Bonnefoy traducteur : à quoi bon encore des sonnets ?	45
<i>Bertrand Degott</i>	

*

2 - Travaux en séminaire : 2003-2003

T.S. Eliot ventriloque : l'étrangeté dans la voix.....	62
<i>Daniel Jean</i>	
L'œuvre bilingue de Samuel Beckett : un « entre-deux monstrueux » ?	69
<i>Mireille Bousquet</i>	
Traduction et translation : le texte en voyage	84
<i>Marie-Dominique Garnier</i>	

3 - Journée d'étude : Travaux des doctorants et de l'Atelier de poésie

Aimez-vous les uns les autres :.....	91
<i>Hafida Aferyad</i>	
« faire un petit monde » : le mot et l'innommable dans l'œuvre de S. Beckett.....	101
<i>Mireille Bousquet</i>	
Mallarmé en anglais : « The Impressionists and Edouard Manet ».....	116
<i>Isabella Checcaglino</i>	
« What you see is what you say »	132
<i>Isabelle Davy</i>	
La jeune fille, la mère, la mer latine : Ecrire dans sa langue et dans l'autre à la Renaissance.....	139
<i>Étienne Dobenesque</i>	
Le « sentiment de la langue »	153
<i>Chloé Laplantine</i>	
<i>Index des numéros parus</i>	179

« A ZEALOUS PILGRIMAGE » :
TRADUIRE LES SONNETS DE SHAKESPEARE

Patrick Hersant

Ponctuant de son bâton un chemin mille fois foulé, le traducteur des *Sonnets* est bien cet « ardent pèlerin » que mène la plus partagée des passions solitaires. Peu de textes — la Bible seulement ? — ont donné lieu à tant de traductions, en tant de langues et si souvent reprises du XVII^e siècle à nos jours. Sans doute se posera-t-on, avec Bonnefoy, la question : « Pourquoi les traducteurs, j'entends les grands traducteurs, ceux dont les travaux vont compter, s'attachent-ils à telle œuvre plutôt qu'à telle ou telle autre ? Et pourquoi même le traduire — cette activité, le traduire — en revient-il lui aussi à certains poèmes avec une remarquable insistance, comme si ceux-là étaient davantage des sources que beaucoup d'autres ?¹ » À ces interrogations, notre journée d'étude du 27 mars 2004 apportera peut-être quelques éléments de réponse. Nous avons accueilli ce jour-là, comme c'est la coutume au Texte étranger, traducteurs et chercheurs d'horizons aussi divers que possible ; furent ainsi mises en lumière, et sur la table du débat, les traductions des *Sonnets* publiées par Letourneur, Ernest Lafond, François-Victor Hugo, Paul Celan, Stefan George, Giuseppe Ungaretti, Pierre Jean Jouve, Yves Bonnefoy et Robert Ellrodt — lequel nous fit l'honneur et l'amitié de sa présence et de ses interventions éclairées. Line Cottegnies, qui enseignait encore dans nos murs, a proposé la publication conjointe (sur notre site et sur celui d'etudes-episteme.com) des quatre interventions ci-dessous recueillies ; quel plus beau témoignage de ce qu'un tel sujet — Shakespeare, traduire Shakespeare — recoupe et confronte les préoccupations des dix-septiémistes et celles du Texte étranger ?

¹ Yves Bonnefoy, *La Communauté des traducteurs*, Strasbourg, 2000.

**LA VERSION EN VERS DES *SONNETS* DE SHAKESPEARE
PAR ERNEST LAFOND (1856) :
DÉFENSE DE LA POÉSIE À L'ÂGE DE LA PROSE**

Line Cottagnies
Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle

La période romantique s'intéresse peu à Shakespeare poète, encore moins au « sonneur de sonnets », comme le nommera un de ses traducteurs tardifs, Alfred Copin¹. Les premières traductions de ses œuvres ne comprennent généralement pas les poèmes, et il faut attendre le milieu du XIXe siècle pour que ceux-ci y trouvent leur place. Lorsque Pierre Letourneur fait paraître entre 1776 et 1783 la première traduction des œuvres complètes de Shakespeare — véritable événement littéraire en 20 volumes, chez la Veuve Duchesne —, il en exclut tous les poèmes, sans même s'en justifier. François Guizot et Amédée Pichot dans leur édition révisée de cette même traduction, parue en 1821 (treize volumes, distribués par souscription chez Ladvocat) incluent certes une traduction en prose (œuvre du seul Pichot) de « La Mort de Lucrece » et de « Vénus et Adonis », mais seulement un maigre choix de six sonnets rendus en prose (vol. 1). Les deux autres traductions de la première moitié du XIXe siècle, celle de Francisque Michel (1839) et celle, fort injustement négligée aujourd'hui, de Benjamin Laroche (1839-1840), ne concernent quant à elles que le théâtre. Il faut attendre François-Victor Hugo et son édition en dix-huit volumes publiés entre 1859 et 1866 pour que les poèmes prennent leur place à part entière et dans leur intégralité dans le corpus shakespearien. Les traductions qui suivent entérinent définitivement cette pratique, ainsi celle d'Émile Montégut (1867-73), vouée à une grande diffusion.

C'est donc à François-Victor Hugo que l'on doit la première traduction française intégrale des *Sonnets* de Shakespeare.

¹ *Les Sonnets de Shakespeare traduits en vers français*, par Alfred Copin, Paris : A. Dupret, 1888, p. 21.

Curieusement, c'est par eux qu'il avait inauguré sa carrière de traducteur : avant même de publier les œuvres complètes, il les avait fait paraître séparément, en 1857 — année importante pour l'histoire littéraire française, puisque c'est aussi celle de la parution de *Madame Bovary*, mais surtout des *Fleurs du mal*. À ce titre, il fait figure de précurseur : la version d'Émile Montégut lui est d'ailleurs fortement redevable et son choix de la prose pour traduire le vers shakespearien va faire date. François-Victor Hugo s'insère naturellement dans la tradition déjà bien établie des traductions romantiques qui, par souci de modernité, traduisent la poésie en prose. Ainsi, pendant un siècle, de Letourneur à Montégut, la traduction du théâtre shakespearien se fait intégralement en prose — cette pratique a pour effet pervers de gommer les écarts, souvent signifiants, entre prose et vers, dans les pièces. Les poèmes sont soumis au même traitement. Hugo ne juge pas nécessaire de justifier son choix d'une prose souple qui reprend la division en strophes, ni dans l'édition séparée des *Sonnets*, ni dans l'édition des œuvres complètes : c'est qu'il s'insère dans cette pratique bien ancrée de rejet du vers en traduction à laquelle Chateaubriand, entre autres, avait donné ses fondements théoriques dans les préliminaires à son influente traduction du *Paradis perdu* de Milton (1836)³. Or c'est dans ce contexte qu'un an avant la traduction intégrale des sonnets, en 1856, un certain Ernest Lafond fait paraître une traduction de quarante-huit sonnets, en alexandrins⁴. La seule autre tentative de traduction des sonnets en vers au XIXe siècle aura lieu sera celle d'Alfred Copin en 1888, mais le contexte est alors beaucoup devenu plus favorable à la traduction poétique ; on peut d'ailleurs noter que depuis cette date, la plupart des traductions des sonnets sont en vers. La traduction de Lafond apparaît donc à un moment de plume important dans l'histoire littéraire du siècle et dans l'histoire de la pratique traductive, un an avant la parution des *Fleurs du mal* — on sait quelle place elles font au sonnet —, et de la magistrale traduction de François-Victor Hugo. Quel rôle joue donc la traduction des *Sonnets* de Shakespeare dans cette querelle du vers et de la prose — querelle dont il a été montré qu'elle a joué aussi un rôle déterminant dans l'émergence, par ailleurs, de la prose poétique⁵ ? Or dans ce contexte, la version de Lafond prend des

² *Les Sonnets de William Shakespeare, traduits pour la première fois en entier*, Paris, Michel Lévy, 1857.

³ Sur l'importance de cette traduction, voir entre autres Jean Gillet, *Le Paradis perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, Lille : Publications de l'Université de Lille III, 1980 et Antoine Berman, *La traduction et la lettres ou l'auberge du lointain*, Paris : Le Seuil, 1999, p. 104-114.

⁴ *Poèmes et Sonnets de William Shakespeare*, Paris, Typographie de Ch. Lahure, 1856.

⁵ Ce débat n'est pas sans jouer un rôle non négligeable dans l'émergence contemporaine de la poésie en prose. Cf. Christian Leroy, *La poésie en prose française*

allures de manifeste pour la réhabilitation de la traduction en vers — telle, par exemple, que l'avait célébrée l'Abbé Delille dans son importante préface aux *Géorgiques* du début du siècle —, mais elle peut aussi se lire comme une défense et illustration et de la forme du sonnet.

Les enjeux théoriques qui sous-tendent une traduction des sonnets de Shakespeare en vers sont donc clairs : *pour* le classicisme d'un Delille et *contre* Chateaubriand et la traduction romantique, Lafond offre une « première traduction »⁶ des sonnets résolument personnelle, peu littérale, qui obéit à des choix esthétiques à contre-courant de son époque — et annoncent paradoxalement la réhabilitation du sonnet par Baudelaire et, plus tard, par les symbolistes. Rappelons les termes du débat qui oppose tenants de la traduction en prose et ceux de la traduction en vers. Benjamin Laroche, qui est aussi traducteur de Byron, défend crânement dans sa préface aux œuvres du poète romantique le choix d'une prose qui serait à la poésie « calque fidèle sous le double point de vue de l'exactitude et de l'art » et reproduirait « tout à la fois le fond et la forme, le dessin et les couleurs, la substance et les effets poétiques »⁷. La métaphore picturale semble tout droit tirée de l'avant-propos que Chateaubriand donne à sa traduction de Milton, qu'il voulait « calquée à la vitre », même si c'est une métaphore ancienne⁸. Or comme Laroche, Chateaubriand veut promouvoir un nouveau genre de traduction littérale, qui ne pouvait être servie que par une prose libérée des entraves de la contrainte poétique :

[C]'est une traduction littérale dans toute la force du terme que j'ai entreprise, une traduction qu'un enfant et un poète pourront suivre sur le texte, ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous leurs yeux. Ce qu'il m'a fallu de travail pour arriver à ce résultat, pour dérouler une longue phrase d'une manière lucide sans hacher le style, pour arrêter les périodes sur la même chute, la même mesure, la

du XVIIe siècle à nos jours : Histoire d'un genre, Paris, Champion, 2001 ; Nathalie Vincent-Munnia, *Les premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Champion, 1996 ; et ouvrage collectif sous la direction de Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths et Robert Pickering, *Aux Origines du poème en prose français (1750-1850)*, Paris, Champion, 2003.

⁶ On sait la différence qu'Antoine Berman fait, à juste titre, entre les premières traductions et les re-traductions : ce sont des textes qui occupent des positions différentes dans le polysystème littéraire (*La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 97).

⁷ *Œuvres complètes de Lord Byron*, trad. Benjamin Laroche, 3e édition, Paris, Charpentier, 1838, « Avis du traducteur », n. p.

⁸ Voir *La Traduction des genres non romanesques au XVIIIe siècle*, textes réunis par Annie Cointre et Annie Rivara, Metz, Publications du Centre d'Études de la traduction, 2003 ; p. 386.

même harmonie ; ce qu'il m'a fallu de travail pour tout cela ne peut se dire.⁹

Ce choix l'avait amené à refuser les séductions du beau style pour privilégier une prose rugueuse, voire inélégante (contre, d'ailleurs, la pratique de beaucoup de traducteurs contemporains), mais, du moins l'espérait-il, fidèle ; et l'écrivain sent bien la nouveauté de son entreprise :

Me serait-il permis d'espérer que si mon essai n'est pas trop malheureux, il pourra amener quelque jour une révolution dans la manière de traduire ? Du temps d'Ablancourt les traductions s'appelaient de *belles infidèles* ; depuis ce temps-là on a vu beaucoup d'infidèles qui n'étaient pas toujours belles : on en viendra peut-être à trouver que la fidélité, même quand la beauté lui manque, a son prix.¹⁰

Dans cette démarche, Chateaubriand s'oppose nommément à l'Abbé Delille qui défendait, au début du siècle, la supériorité de la traduction en vers pour des raisons analogues, c'est-à-dire comme étant selon lui la plus à même de répondre au double impératif de fidélité et d'honnêteté traductive à l'égard du modèle,¹¹ impératif que Delille décrit comme intrinsèquement lié à la productivité de la contrainte :

[L]'harmonie de la prose ne sauroit représenter celle des vers. La même pensée, rendue en prose ou en vers, produit sur nous un effet tout différent. [...] Un autre charme de la poésie, comme de tous les autres arts, c'est la difficulté vaincue. Une des choses qui nous frappent le plus dans un tableau, dans une statue, dans un poème, c'est qu'on ait pu donner au marbre la flexibilité ; [...] c'est que des vers, malgré la gêne de la mesure, aient la même liberté que le langage ordinaire ; et c'est encore un avantage dont le traducteur en prose prive son original.¹²

C'est précisément de ce point de vue que semble se faire l'écho Ernest Lafond lorsqu'il justifie le choix de la poésie pour traduire le

⁹ « Remarques », in John Milton, *Le Paradis perdu* [1836], trad. François-René de Chateaubriand, Paris, Belin, 1990, p. 101.

¹⁰ Remarques au *Paradis perdu*, p. 111.

¹¹ Delille écrit encore à propos de la tâche éthique du traducteur : « le devoir le plus essentiel du traducteur, celui qui les renferme tous, est de chercher à produire dans chaque morceau le même effet que son auteur. [...] Quiconque se charge de traduire, contracte une dette ; il faut, pour l'acquitter, qu'il paie, non avec le même monnaie, mais la même somme : quand il ne peut rendre une image, qu'il y supplée par une pensée ; s'il ne peut peindre à l'oreille, qu'il peigne à l'esprit [...] ; en sorte qu'il s'établisse par-tout une juste compensation, mais toujours en s'éloignant le moins qu'il sera possible du caractère de l'ouvrage et de chaque morceau. [...] c'est sur l'ensemble et l'effet total de chaque morceau, qu'il faut juger de son mérite. » (*Œuvres complètes de J. Delille*, Sixième édition, Paris, Chez Firmin Didot, 1870, p. 309).

¹² *Ibid.*, p. 308-09.

sonnet dans un ouvrage de 1848 — un choix de sonnets traduits de Dante, de Pétrarque et de Michel-Ange — il reprend alors à son tour les images habituelles tirées des champs pictural et musical :

Une traduction bien faite doit être comme la gravure d'un tableau ; [...] afin d'en approcher le plus possible, nous avons d'abord traduit en vers, parce que le vers seul peut tenter de reproduire la couleur et l'harmonie du vers.

Mais Lafond ajoute une contrainte supplémentaire : sa traduction adoptera, comme l'original, la forme du sonnet, au motif que la traduction est *comme* la reproduction d'un portrait : « nous avons conservé la forme rigoureuse du sonnet ; car il nous semble que c'est le moins qu'on puisse faire que de conserver à l'auteur qu'on traduit la physionomie qu'il a préférée ».¹³ Cette image du texte original comme un portrait à imiter s'applique tout particulièrement au sonnet, qui est décrit comme un genre intimiste. Elle nous rappelle que les *Sonnets* de Shakespeare sont perçus au XIXe siècle comme un portrait intime de l'auteur et qu'à ce titre, les critiques leur reprochent fréquemment d'être presque *trop* personnels. Ce sont, comme l'écrit Lafond, « comme des pages échappées d'un journal ; on y surprend quelquefois le secret de la vie de l'homme en dehors du théâtre, dont il rougit » (p. 2-3). En 1888, Alfred Copin proposera même de les intituler « les *Confessions de Shakespeare* »¹⁴. Mais la réaction de rejet est aussi esthétique : trop maniérés, ils portent trop la marque d'une esthétique résolument passée de mode. Ainsi, Pichot, en 1821, reproche au sonnet d'être une forme du passé, un fossile, dans le paysage littéraire français :

[N]ous ne sommes plus au temps où Boileau disait :
Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.
Ce genre de poésie, tout-à-fait tombé en France, a repris faveur en Angleterre, depuis Bowles et Wordsworth.¹⁵

Lafond lui-même, malgré son goût revendiqué pour le genre — il avait déjà traduit un recueil de sonnets italiens, paru en 1848 —, prend acte de cette défaveur relative pour le sonnet dans un texte

¹³ *Dante, Pétrarque, Michel-Ange, Tasse : Sonnets choisis*, trad. Ernest et Edmond Lafond, Paris, Comptoir des imprimeurs, 1848, p. viii.

¹⁴ « Ces sonnets pourraient s'appeler : les *Confessions de Shakespeare* [...]. Avec ces sonnets nous assisterons à ses amours, à ses jalousies, à ses joies, à ses peines, à ses espérances, à ses désillusions, à ses amitiés, à sa misanthropie, enfin à son découragement profond, puis tout à coup à sa superbe confiance dans l'immortalité de son génie » (*Les Sonnets de Shakespeare traduits en vers français*, Paris, A. Dupret, 1888, p. 6).

¹⁵ *Œuvres complètes de Shakspeare, op. cit.*, t. I, p. 147.

bien postérieur, daté de 1881¹⁶. Publiant alors ses propres poésies à l'automne de sa vie, il imagine un dialogue qui l'opposerait à un détracteur du genre, dans un sonnet intitulé « Un ennemi du Sonnet » :

Publier vos sonnets ! quelle mouche vous pique ?
C'est un genre ennuyeux, je vous le dis tout net.
— Permettez, permettez, cher monsieur, le sonnet
Est un cadre mignon, une médaille antique,

Un coffret ciselé. — Dites donc un cornet. —
Ils sont courts. — Mais nombreux ; leur race est prolifique,
Et j'aimerais mieux lire un long poème épique.
Quand il est isolé, c'est un fat en corset.

Puis le trait de la fin... Toujours la même chute ;
Dans le même fossé c'est la même culbute ;
Ce que Molière en dit, vous vous en souvenez ?

Il va parler encor... Je vous passe le reste ;
Mais n'allez pas, lecteur, souhaiter, comme Alceste,
Que je fasse une chute à me casser le nez.¹⁷

Monotonie, artificialité, contrainte stérile : ce sont les reproches principaux que l'on fait au sonnet avant 1850, forme jugée académique et galvaudée. En outre, les détracteurs des *Sonnets* de Shakespeare leur reprochent leur obscurité relative, liée à une certaine préciosité (le choix de la pointe), à un goût pour l'équivoque, ainsi qu'à l'influence d'une esthétique « savante », nourrie de références métaphysiques devenues inintelligibles. Pichot, toujours, écrit ainsi des sonnets shakespeariens :

On y trouve une douceur de sentiment qui n'est pas exempte de quelque recherche, mais qui intéresse comme l'expression naturelle des sentiments d'un poète chantant son amour dans un siècle où les amans empruntaient à l'érudition des théologiens et au jargon de la scolastique la forme de leurs plus tendres déclarations. (*op. cit.*, p. 147-48)

Ainsi, on reproche tour à tour aux sonnets de Shakespeare leur caractère trop intime, qui heurte le goût de l'époque, voire les mœurs pour certains sonnets adressés au jeune homme, les problèmes esthétiques qu'ils soulèvent — liés à la forme du sonnet —, mais aussi, plus spécifiquement, leur obscurité et leur appartenance à une esthétique néopétrarquiste, donc historiquement marquée.

¹⁶ Il faut noter qu'à cette date, la défaveur du sonnet est à mettre au passé, grâce à l'influence de Baudelaire, entre autres.

¹⁷ Ernest Lafond, *Sonnets aux Étoiles*, Mâcon, Édition Elzévir, ex typis Protat, 1881, Préfaces, p. xv-xvi.

Ces objections mènent les traducteurs à faire des choix parfois spectaculaires. Ainsi François-Victor Hugo change radicalement l'ordre des sonnets et traite l'ensemble comme une énigme à résoudre ou une image brouillée à reconstituer, probablement gêné par la séparation trop visible entre les deux séquences successives, les sonnets au « fair youth » suivis des sonnets à la « dark lady » :

À force de relire ces poèmes, en apparence décousus, nous finîmes par y retrouver les traces de je ne sais quelle unité perdue. Il nous sembla que les sonnets avaient été jetés pêle-mêle dans l'édition de 1609, comme ces cartes des jeux de patience dont les enfants s'amuse à remettre en ordre les morceaux. Nous fîmes comme les enfants : nous nous mîmes patiemment à rapprocher, dans ces poésies, les morceaux en apparence les plus éloignés, et nous réunîmes ensemble tous ceux que le sens adaptait les uns aux autres.¹⁸

Il n'est pas le seul à ressentir le besoin de réorganiser le recueil : si Émile Montégut respecte quant à lui l'ordre de l'édition de 1609, Alfred Copin en 1888 procède, comme Hugo, à une profonde réorganisation du recueil, en classant les sonnets selon six axes thématiques (Amour, Amitié, Séparation, Misanthropie, Postérité et Immortalité)¹⁹. Dans les deux cas de réorganisation complète, la réorganisation vise à atténuer les effets d'antithèses, morales autant qu'esthétiques, entre les sonnets au jeune homme et ceux adressés à la « dame noire ».

Ernest Lafond, tout admirateur du sonnet qu'il soit, est bien conscient des problèmes éthiques et esthétiques que posent les *Sonnets* shakespeariens, et il y répond par un « projet traductif » (ou un « système de traduction », pour reprendre l'expression de Delille et de Chateaubriand) cohérent, qui trahit des options idéologiques fortes. Lafond a laissé peu de traces de son activité littéraire : outre cette traduction partielle des sonnets de Shakespeare et du choix de sonnets italiens déjà mentionnés, il a également publié quatre volumes d'œuvres choisies traduites de l'anglais, dans une série intitulée *Les Contemporains de Shakespeare* (quatre volumes, consacrés respectivement à Ben Jonson — deux tomes —, Massinger, Beaumont et Fletcher, enfin Webster et

¹⁸ *Les Sonnets de William Shakespeare*, p. 33.

¹⁹ Cette pratique ne disparaît pas avec le XXe siècle, puisque Fernand Baldersperger fera de même encore en 1943 (*Les Sonnets de Shakespeare, traduits en vers français et accompagnés d'un commentaire continu*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1943).

Ford)²⁰. Il publie aussi en 1857 une étude sur la vie et les œuvres de Lope de Vega, puis vingt ans plus tard une anthologie de traductions de poèmes divers dédiés à la Vierge²¹. Dans les mêmes années, il fait paraître sa propre poésie lyrique, les deux volumes paraissant la même année, en 1881, *Sonnets aux étoiles* et *Les dernières pages*²². Les renseignements biographiques dont on dispose sont lacunaires : fils d'un marchand de vin, il naît en 1807 et appartient à une famille qui fait fortune dans la banque : son frère, Antoine-Narcisse Lafond, est député, pair de France et un temps régent de la Banque de France (mort en 1865) ; son neveu, avec qui il traduira des sonnets italiens de la Renaissance, est un riche philanthrope et écrivain religieux, Etienne-Edmond Lafond (1821-1875), qui se fera appeler Comte Lafond (il est annobli par décret pontifical en 1868), auquel on doit une série de récits de souvenirs de voyages et quelques études sur l'histoire du catholicisme ainsi que plusieurs œuvres édifiantes²³. La gravure qui accompagne l'édition de ses poèmes de 1881 nous le montre posant en patriarche à la Hugo. Sa poésie révèle le notable aisé, plutôt conservateur, lié à l'aristocratie et catholique, puisqu'une partie de sa production poétique est religieuse. Ce conservatisme se reflète dans sa traduction des *Sonnets*.

Son choix de sonnets suit l'ordre de l'édition de 1609 et Lafond fait montre d'un certain souci de représentativité, puisque, hormis pour les vingt premiers sonnets (omis), la plupart des grandes « séries » sont représentées (avec une concentration supérieure pour les sonnets 90 à 104). Sont exclus les poèmes les plus amers, notamment les plus accusateurs envers le jeune homme, et le traducteur concentre son attention sur les sonnets qui traitent plus spécifiquement des sentiments amoureux du poète. Enfin, il omet les sonnets 131 à 142, parmi les plus cyniques du recueil. L'image

²⁰ Publiés à Paris, chez J. Hertz, successivement en 1863, 1864 et 1865 (les deux derniers étant publiés la même année).

²¹ *Études sur la vie et les œuvres de Lope de Vega*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857 ; *Notre-Dame des poètes, choix de poésies lyriques composées en l'honneur de la Vierge Marie, traduites en vers, par Ernest Lafond, suivies d'extraits de drames et de poèmes consacrés également à la Vierge et de diverses notices biographiques*, Paris, Victor Palmé 1879.

²² *Sonnets aux étoiles, op. cit.* ; *Les dernières pages*, Mâcon, imprimerie de Protat frères, 1881.

²³ Notamment une pièce hagiographique, *Dorothée, Vierge et martyre*, Paris, Bray et Retaux, 1873, et des récits de voyage dans l'Angleterre et l'Italie catholique (par exemple, *De la Renaissance catholique en Angleterre, Souvenirs de voyage, Barmounty Manor*, Paris, Comon, 1849). Il est président de l'œuvre du denier de Saint-Pierre, et à sa mort, il est propriétaire de l'hôtel de Gallifret, rue de Grenelle, et fait construire un extravagant château Renaissance à Pouilly-Fuissé (encore visible). Ernest Lafond lui est très lié, puisqu'il publie avec lui les traductions de l'italien de 1848.

des sonnets qu'il donne dans cette traduction élégante mais qui ne s'embarrasse pas de littéralité, privilégie donc nettement les poèmes d'amour sans nuage, mais aussi les poèmes d'introspection — notamment ceux qui parlent de la mort. L'aspect néo-platonicien du recueil n'est pas rendu : le traducteur semble avoir eu quelques difficultés avec les sonnets au jeune homme et en particulier la notion de « love », qu'il traduit tantôt par amour, tantôt par amitié. Il n'hésite pas d'ailleurs à féminiser l'instance interlocutrice dans les sonnets où il juge qu'il est question d'amour. Ainsi sur les quarante sonnets tirés de la section dédiée au jeune homme, quatre sont des poèmes d'amitié, adressé à un jeune homme, seize deviennent sous la plume de Lafond des poèmes d'amour dédiés à la dame aimée, et enfin vingt à l'être aimé sans plus de précision. Le traducteur ajoute fréquemment des invocations à la dame aimée ou opère des substitutions de pronoms personnels — voire substitue une expression comme « ma dame » ou « ma maîtresse » à un pronom personnel à la deuxième ou à la troisième personne du singulier, masculin —, au mépris du texte anglais ; ainsi le distique final du sonnet 65 (ici XVII) : « A moins que par miracle, et j'ose le prévoir, / Ma dame dans mes vers ne revive éternelle ! » (p. 19)²⁴, ou dans sa version du sonnet 21, l'expression « mother's child » qui devient « fille d'Ève » ; ou encore le sonnet 32, lorsqu'il se fait l'écho de Ronsard :

Oh ! si tu me survis le jour où le trépas
Aura couvert mes os de sa morne poussière,
Ma douce amie, un soir peut-être tu liras
Ces pauvres vers, enfants de ma muse grossière.²⁵

Cette normalisation, voire banalisation, du recueil correspond à un véritable système de traduction ; elle ne porte pas seulement sur le sexe de l'être aimé, mais concerne plus généralement la dimension idéologique du recueil et sa dimension esthétique. Dans le sonnet 109 (XXXVI chez Lafond, p. 38), on voit ainsi le traducteur faire l'éloge du « doux foyer domestique », alors que Shakespeare ne parlait que de « home of love ». Ailleurs, il peut lui arriver d'ajouter une référence à Dieu, comme dans le sonnet 65 : « Oh ! terribles pensées ! quel Dieu faut-il prier ? / Et pour le dérober à l'avare usurier, / Où cacher ce joyau dont la flamme étincelle ? » (XVII, p. 19). La version shakespearienne était nettement plus sobre : « O fearful meditation ! where, alack, / Shall Time's chest lie hid ? » (p.

²⁴ « O, none, unless this miracle have might, / That in black ink my love my still shine bright. » (*The Poems*, ed. David Bevington (Toronto, New York : Bantam Books, 1988), p. 257). Toutes les citations des *Sonnets* sont tirées de cette édition.

²⁵ Lafond, p. 7. « If thou survive my well-contented day / When that churl Death my bones with dust shall cover, / And shalt by fortune once more re-survey / These poor rude lines of thy deceased lover... » (p. 224)

257) On se souvient que Lafond décrit le sonnet comme un « cadre mignon », un « coffret ciselé » : de fait, ce qui frappe à la lecture est la sentimentalisation accrue des sonnets, qui passe par une certaine banalisation résultant de l'emploi d'images clichés ou d'expressions convenues. Le tout obéit à une stratégie d'annoblissement poétique délibérée, qui correspond à la transposition dans un idiome poétique contemporain et s'accompagne du refus du trivial et de la dissonance ou de l'écart pour tirer les *Sonnets* vers l'harmonie et le familier.

À la forme du sonnet shakespearien (trois quatrains, rimant ababdcdefef, et un distique final), Lafond substitue le sonnet français et son schéma classique tel qu'il est déjà présent chez Du Bellay ou chez Ronsard (deux quatrains, deux tercets, avec un schéma de rimes plus classique : abab — variante : abba— / abab — variante : abba / ccd eed). Cette recherche l'amène à diluer le distique anglais dans le dernier tercet, quitte à abrégier le deuxième ou le troisième quatrain originel — c'est d'ailleurs une caractéristique de sa traduction que de résister constamment à la *copia* shakespearienne, en particulier là où Shakespeare utilise plusieurs images successives pour illustrer la même idée. Le sonnet 29 constitue un exemple caractéristique de cette tendance (Lafond, IV, p. 6) :

Lorsque disgrâcié du ciel et de la terre,
Je me vois ici-bas comme un lépreux jeté,
Je maudis le destin ; et ma voix solitaire
Pousse un cri de douleur qui n'est pas écouté.

Mécontent de la part dont le ciel m'a doté,
Au ciel ainsi j'irai porter mon chant sonore ;
Car ta tendre amitié rend mon destin plus doux,
Et de celui des rois je ne suis plus jaloux.

Mais, quand je pense à toi, mon cœur redevient pur,
Et comme l'alouette, au lever de l'aurore,
Quitte l'humble sillon pour se baigner d'azur...

Au ciel ainsi j'irai porter mon chant sonore ;
Car ta tendre amitié rend mon destin plus doux,
Et de celui des rois je ne suis plus jaloux.

When, in disgrace with fortune and men's eyes,
I all alone beweepe my outcast state,
And trouble deaf heaven with my bootless cries
And look upon myself, and curse my fate,
Wishing me like to one more rich in hope,
Featured like him, like him with friends possess'd
Desiring this man's art and that man's scope,
With what I most enjoy contented least ;
Yet in these thoughts myself almost despising,
Haply I think on thee, and then my state,

Like to the lark at break of day arising
From sullen earth, sings hymns at heaven's gate ;
For thy sweet love remember'd such wealth brings
That then I scorn to change my state with kings.²⁶

Cette confrontation appelle plusieurs remarques. D'une part, le gauchissement de la référence religieuse : à « deaf heaven », qui évoque un Dieu caché, sourd à toute prière, Lafond substitue plus platement « un cri de douleur qui n'est pas écouté » — la référence aux cieus sourds à la plainte est omise, ce qui peut se lire comme une tentative d'atténuer l'expression du doute religieux. En revanche, le traducteur introduit deux clichés sentimentaux : « Je sens au fond du cœur l'envie involontaire » (quasi-pléonasme), puis « mon cœur devient pur » (ajout pur et simple), tandis que « sings hymns at heaven't gate » est dédoublé en « quitte l'humble sillon pour se baigner d'azur... » — par un étoffement réminiscent, semble-t-il, de Victor Hugo — et « Au ciel j'irai porter mon chant sonore » (nouveau pléonasme). Enfin, il gomme la métaphore économique qui sature le texte shakespearien — autre constante chez le traducteur —, en l'omettant tout à fait : « such wealth brings » est « sentimentalisé » en « rend mon destin plus doux ».

Nivellement des métaphores par la modulation, voire la transposition des métaphores économiques, substitutions lexicales esthétisantes (ex : « azur » pour « ciel », « mes pensers » pour « thoughts », plus rare, « insectes » pour « worms », pour éviter l'image trop choquante, sans doute, dans un souci de bon goût) : Lafond cède aussi souvent à la tentation d'ajouter des expressions lexicalisées et autres images – clichés, sans doute parce qu'il les juge plus poétiques dans le goût du XIXe siècle. Ces traits se retrouvent dans la traduction du sonnet 27, dont voici les deux derniers tercets :

Heureux ! quand j'aperçois, par les yeux de mon âme,
Votre forme apparaître aux plis de mon rideau,
Et dans l'obscurité briller comme un joyau !

La nuit est belle alors ; mais vous voyez, madame,
Qu'il n'est point de repos, au dedans, au dehors,
Ni la nuit ni le jour, pour mon âme ou mon corps.²⁷

Lafond ajoute la mention du rideau, absent de l'original, qui rend concret, voire banal, la scène de la rêverie, par l'invocation de cet élément domestique. En outre, il fait disparaître du passage les

²⁶ Lafond, p. 6, Shakespeare, p. 221.

²⁷ Lafond, sonnet III, p. 5. « Save that my soul's imaginary sight / Presents thy shadow to my sightless view, / Which, like a jewel hung in ghastly night, / Makes black night beauteous and her old face new. / Lo, thus by day my limbs, by night my mind, / For thee and for myself no quiet find » (Shakespeare, p. 219).

formulations oxymoriques qui lui étaient spécifiques : « makes black night beauteous » devient simplement « la nuit est belle alors » (avec la même tendance dans le précédent tercet, avec l'omission de « ghastly night »). C'est d'ailleurs une constante de Lafond que d'éviter ce qui pourtant faisait l'une des caractéristiques essentielles des sonnets shakespeariens, les antithèses. Le sonnet XXXIV (sonnet 102 chez Shakespeare) est particulièrement représentatif de cette tendance, puisqu'il omet totalement les effets de balancements antithétiques, ainsi dans le premier vers, « Mon amour est plus grand qu'il n'a jamais été » (p. 36), pour le vers anglais : « My love is strengthen'd, though more weak in seeming ». Or on sait l'importance de l'oxymore et de l'antithèse dans la poétique néopétrarquiste, qui se trouve de ce fait quelque peu dénaturée dans la version de Lafond. La traduction du sonnet 130 (XLIII) est représentative de ces constants gauchissements imposés à une poétique maniériste, puisque le traducteur y gomme en effet les effets d'antithèse et de balancement :

Je ne compare pas les yeux de ma maîtresse
Au soleil, ni sa lèvre au corail, ni son teint
À la neige qui brille aux rayons du matin,
Ni ses cheveux aux flots que la brise caresse.²⁸

Les parallélismes et effets d'antithèses sont gommés par le recours à la prétérition simple.

La banalisation qui résulte de cette entreprise de normalisation est particulièrement visible dans le sonnet 57, où l'amplification de l'image originelle de l'esclavage est poussée jusqu'à un point extrême. Le sonnet shakespearien est à cet égard assez sobre :

Being your slave, what should I do but tend
Upon the hours and times of your desire ?
I have no precious time at all to spend,
Nor services to do, till you require. (p. 249)

Lafond s'empare de la métaphore de l'esclave et la file de manière excessive :

Je suis votre esclave, eh bien ! l'esclave attend
L'heure de vos désirs, ô maîtresse chérie !
Pour penser à lui-même, il n'a pas un instant :
Ses heures sont à vous, commandez à sa vie. (p. 16)

²⁸ Lafond, p. 45. Shakespeare insistait quant à lui aux oppositions termes à termes : « My mistress' eyes are nothing like the sun ; / Coral is far more red than her lips' red : / If snow be white, why then her breasts are dun ; / If hairs be wires, black wires grow on her head ». (p. 322).

Il faut noter ici la sentimentalisation, le pathos ajouté au texte shakespearien, autre constante, on l'a vu. Cette inflation sentimentale se traduit par la prédilection pour l'exclamation (points d'exclamation, interjections comme « oh » ou « hélas », voire l'interjection plus poétique « ô »), l'ajout de termes affectifs, par exemple « maîtresse chérie » (comme dans l'exemple ci-dessus) ou « cher ange que j'adore » (pour un simple « sweet love », sonnet XXIII / sonnet 76). On la trouve aussi au sonnet XVIII, où le locuteur des sonnets de Lafond semble presque larmoyer :

Oui, j'appelle la mort ! tant je suis las de voir
La luxure impudente et d'oripeaux parés...
... Oui ! de ce lieu maudit, demeure mal famée,
Je fuirai, en m'offrant moi-même au coup fatal,
Si je n'y devais pas laisser ma bien-aimée. (p. 20)

Dans cet exemple, on note que Lafond procède à l'amplification du tercet final pour ménager sa chute. Un autre exemple particulièrement probant de sentimentalisation concerne le sonnet 110, avec la double image ajoutée par le traducteur du paradis perdu et de l'enfant prodigue — images pathétiques absentes de l'original :

Au paradis perdu mon âme est revenue,
De toi, l'enfant prodigue attend la bienvenue,
Reçois-moi dans tes bras, et je suis pardonné.²⁹

Lafond plaque ainsi sur l'original deux lieux communs particulièrement représentatif de la littérature sentimentale.

Le projet traductif de Lafond peut laisser le lecteur scrupuleux sceptique. Du point de vue de l'exactitude, sa traduction présente des ratés magnifiques. Sa version du sonnet 116, par exemple, paraît un peu pathétique dans sa tentative de rendre les diallitérations en « s » et en « c » de l'original :

L'amour se rit du Temps, bien que lis, œillets, roses,
Frais visages, front purs, fleurs au matin écloses,
Tout soit, comme un foin mûr, par sa faux moissonné.³⁰

²⁹ Lafond, p. 39. « Then give me welcome, next my heaven the best, / Even to thy pure and most most loving breast. » (Shakespeare, p. 302) Pour un autre ajout d'image pseudo-poétique qui banalise l'expression, on peut aussi voir le sonnet 33, où Shakespeare décrit le matin « Gilding pale streams with heavenly alchemy » (v. 4) ; sous la plume de Lafond, le soleil mêle « ses flots d'or à l'argent des ruisseaux » (v. 4, sonnet VI, p. 8).

³⁰ Sonnet XXXIX, p. 41. « Love's not Time's fook, though rosy lips and cheeks / Within his bending sickle's compass come » (p. 308).

Cependant, cette tentative, aussi imparfaite soit-elle, témoigne de la sensibilité de Lafond aux effets rhétoriques et littéraires de son original. Lafond n'hésite pas, de fait, à déplacer les éléments discursifs, à manipuler sa matière textuelle, voire à déplier une pensée jugée trop resserrée, mais c'est presque toujours pour prendre en compte la spécificité de l'original en en transposant les effets poétiques. Certaines tentatives sont très réussies, mais elles opèrent généralement à l'échelle du vers ou même d'un fragment de vers. Ainsi, la traduction des derniers vers du sonnet XXIII (sonnet 76 chez Shakespeare), par exemple, convainc par sa limpidité :

So all my best is dressing old words new,
Spending again what is already spent :
For as the sun is daily new and old,
So is my love still telling what is told. (p. 268)

J'habille de vieux mots, que pourrais-je de mieux ?
Avec le même argent je paye encor ma dette ;
Le soleil n'est-il pas à la fois jeune et vieux ?
Ce que d'autres ont dit, mon amour le répète... (p. 23)

En tant que projet traductif, la version de Lafond, qui est nourrie d'échos à la poésie française qui lui est contemporaine (Hugo et Lamartine, notamment), est marquée par une poétisation délibérée, ainsi que par son conservatisme idéologique. Mais elle témoigne d'une tentative de réhabiliter le sonnet comme genre de l'intime, dans un contexte immédiat pourtant peu favorable à la traduction en vers de la poésie. Malgré tout l'intérêt qu'elle peut présenter, son influence fut cependant très limitée : dès l'année suivante paraissait celle de François-Victor Hugo, qui allait durablement orienter la tradition traductive dans une autre direction, celle de la traduction en prose romantique.

Professeur à l'université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, Line Cottagnies a publié un ouvrage sur les poètes cavaliers, L'Éclipse du regard : la poésie anglaise du baroque au classicisme (1625-1660) (Genève : Droz, 1997) et un recueil d'articles, en co-édition, avec Nancy S. Weitz, Authorial Conquests : Essays on Genre in the Writings of Margaret Cavendish (Madison, Teaneck : Fairleigh Dickinson University Press ; Londres : Associated University Presses, 2003). En préparation : l'édition et la traduction de Henry VI de Shakespeare pour la Pléiade.

SHAKESPEARE EN MIROIR : PIERRE JEAN JOUVE

Patrick Hersant
Université de Paris-VIII

Voilà cinquante ans que le Shakespeare de Jouve suscite l'adhésion la plus enthousiaste en même temps que la critique la plus sévère. Henri Meschonnic voit dans le travail du poète « une traduction poudre-aux-yeux¹ », Antoine Berman y déplore le plaquage d'une « poétique sur celle de l'original »². Meschonnic relève cette apparente contradiction au début de sa *Poétique du traduire* : « Les sonnets de Shakespeare passent encore pour les mieux traduits dans la version en prose de Pierre Jean Jouve, de 1955. Qui est seulement moins pire que les autres »³. L'excellence supposée de cette traduction a pour effet — ou peut-être pour cause — qu'elle est sans cesse rééditée depuis sa première parution. Publiée d'abord aux éditions du Sagittaire, en 1955, elle est passée successivement au Club Français du Livre, qui en proposait dès l'année suivante une édition de luxe illustrée, puis au Mercure de France qui l'a en 1969 ajoutée à son catalogue, bientôt récupéré par Gallimard qui, depuis 1975, publie régulièrement la version de Jouve dans sa collection de poche « Poésie ». Des quatre ou cinq éditions françaises des *Sonnets* en livre de poche, c'est assurément la plus facile à trouver, probablement la plus souvent achetée, et donc, sans doute, celle qu'on lit le plus aujourd'hui en France. Ces considérations ne sont pas aussi vaines qu'il y paraît : tout lecteur d'Antoine Berman sait bien que les conditions de publication et de réception d'un texte traduit contribuent à tracer cette « architectonique d'une analyse des traductions »⁴ mise en place dans l'étude qu'il a consacrée à quelques traductions de John Donne.

¹ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 281.

² Antoine Berman, *Pour une Critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 48.

³ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, *op. cit.*, p. 51.

⁴ A. Berman, *Pour une Critique des traductions*, *op. cit.*, p. 64-97.

Lectures

Première étape suggérée par Berman : la lecture de la traduction seule, sans l'original. Lecture suivie d'une relecture — toujours sans l'original. Cette relecture, faut-il le dire, est plus qu'une seconde lecture. C'est là, en effet, entre la première lecture et la relecture, que s'opère ce que Berman appelle une « conversion du regard » : d'abord lecteur d'une « œuvre étrangère en français », me voici devenu « lecteur d'une traduction ». Je lis cette fois le texte de Jouve *en tant que traduction*. Mais alors, pourquoi laisser de côté l'original ? D'abord parce qu'il convient de résister à toute « compulsion de comparaison » intempestive, qui viendrait brouiller des intuitions précieuses en focalisant mon attention sur des détails — aussi importants soient-ils. Ensuite, parce que cette lecture/relecture me permet d'évaluer, hors de toute confrontation avec Shakespeare, la consistance de la traduction de Jouve, de juger si elle « tient » comme texte, de repérer ses bonheurs et ses points problématiques, les endroits où se manifestent, par exemple, un éclat inoubliable, ou au contraire une impression de contamination linguistique. Me voici donc à l'écoute de mes impressions, qui vont guider le travail analytique à venir. Je suis d'abord frappé par l'omniprésence de l'alexandrin dans cette prose poétique ; par l'obscurité de certains vers, voire de certaines strophes ; par les archaïsmes dans la syntaxe et la terminologie ; par une ponctuation parfois aberrante ; par la cohérence du style à l'échelle du recueil. À l'évidence cette traduction « tient », pour reprendre un terme simple cher à Berman comme à Meschonnic ; elle tient la route, et jusqu'au bout. D'où vient alors ce sentiment de malaise, d'insatisfaction, qui se dégage à sa lecture ? Si je veux jouer le jeu de la critique bermanienne, répondre à cette question serait prématuré puisque je ne dispose pas encore de tous les éléments nécessaires à mon jugement critique.

Il est grand temps, du reste, d'aborder la deuxième étape du parcours : la lecture de l'original, lecture qui laisse encore de côté la traduction, au profit d'une lecture « pré-analytique » qui consiste en un repérage des traits stylistiques, des mots récurrents, enfin de tout ce qui, dans l'œuvre, lie l'écriture à la langue, et notamment les « rythmicités port[a]nt le texte dans sa totalité ». Vaste programme, qu'il ne s'agit pas ici de mener à son terme mais simplement d'esquisser, de débroussailler. Ma lecture relèvera ainsi, par exemple, que le décasyllabe des sonnets de Shakespeare, dont l'alignement rigoureux n'exclut jamais la souplesse — grâce à un jeu d'éliions et de variations de coupe —, que ce décasyllabe, donc, semble le plus souvent se suffire à lui-même et constituer une

phrase ; cette grande « autonomie syntaxique »⁵ rend les enjambements très rares. Je repère également, en vrac et sans chercher encore à constituer de catalogue, la rareté des rimes féminines, totalement absentes de certains sonnets ; la fréquence et l'importance des allitérations et des assonances ; les nombreuses ambiguïtés sémantiques ; les antanaclases ; les anaphores prolongées ; les renversements dramatiques en vertu de quoi tout ce qui semble admis se retourne en son contraire ; le cynisme du distique final qui, dans maint sonnet, vient contrecarrer l'émotion qui commençait à poindre, etc. À partir de ce relevé, très incomplet, mais que chaque lecteur-critique peut prolonger et affiner à sa guise, il s'agit désormais d'effectuer « un patient travail de sélection d'exemples stylistiques [...] pertinents et significatifs », c'est-à-dire de repérer les zones où l'œuvre semble atteindre son centre de gravité et manifester un haut degré de nécessité. Ces zones textuelles sont naturellement celles que je confronterai, plus tard, à leur traduction par Jouve. Je choisis pour commencer le sonnet 73. Je choisis également le premier vers du premier sonnet, en me demandant déjà comment Jouve — dont j'ai soigneusement mis de côté la traduction — s'y est pris pour le travailler : quels choix peut faire un traducteur devant un vers semblable, alliant la perfection du modèle décasyllabique (cinq segments dissyllabiques accentués sur la seconde syllabe) à une autosuffisance du sens qui en fait presque un proverbe, porté par le jeu sonore prodigieux de la triple allitération en [f], [r] et [s] et de l'effet prosodique *creatures/increase* ? Je peux également choisir des difficultés ponctuelles manifestes, comme le jeu sur l'homonymie du verbe *will* et du prénom *Will* que je trouve dans le distique final du sonnet 37 et à chaque vers du sonnet 135 ; ou encore les innombrables paronomases : *tomb* et *womb* (86), *first* et *worst* (90), *past cure* et *past care* (147), parmi tant d'autres. Ce faisant, je constate que cet exercice induit une lecture particulière de Shakespeare ; il faudrait, ici aussi, parler d'une « conversion du regard » : ce n'est plus une œuvre que je découvre, c'est l'original d'une traduction dont je m'apprête à faire la critique. Cette lecture du texte *en tant qu'original* est précieuse, parce qu'elle me met dans la position traductrice de Jouve lui-même, qui est nécessairement passé par cette étape, et parce qu'elle m'autorise une approche nouvelle, aiguillée, inquiète pourrait-on dire ; et je constate, une fois encore, que ce regard de critique des traductions m'offre décidément un poste d'observation privilégié.

J'ai donc, tout d'abord, lu les *Sonnets* comme œuvre étrangère en français ; puis je l'ai relue comme traduction, j'ai pressenti ses zones

⁵ Jean Fuzier, *Les Sonnets de Shakespeare*, Paris, Armand Colin, 1970, p. 122.

de force ou de faiblesse ; puis j'ai lu les *Sonnets*, d'abord comme œuvre, puis comme original, j'en ai relevé les traits représentatifs, j'ai établi une typologie du discours poétique de leur auteur. Alors, le moment est-il enfin venu de confronter l'original et la traduction ? « Absolument pas », écrit Berman. « Si nous connaissons le « système » stylistique de l'original, nous ignorons tout de celui du texte traduit. Nous avons certes « senti » que la traduction avait un système [...] mais nous ignorons tout du comment, du pourquoi et de la logique de ce système ». Chercher à comprendre l'idiosyncrasie de la traduction, c'est observer le travail traductif, lequel renvoie au traducteur lui-même. Cela, bien entendu, hors de toute subjectivité excessive. Certes, il importe de savoir qui est l'auteur du texte traduit — dans le cas qui nous occupe, Pierre Jean Jouve, poète, romancier et critique français, né à Arras en 1887, mort à Paris en 1976, dont l'œuvre est profondément marquée par l'unanimisme, par la psychanalyse, etc. Mais il importe surtout de déterminer ce que Berman appelle sa « position traductive », son « projet de traduction » et son « horizon traductif ».

Position traductive et projet de traduction

La position traductive du traducteur, c'est le rapport spécifique qu'il entretient avec son activité ; c'est, pour reprendre la terminologie de Berman, le « se-poser du traducteur vis-à-vis de la traduction ». C'est le contrat qu'il passe avec sa propre traduction. Le traducteur est-il français ou étranger, exerce-t-il d'autres activités, traduit-il d'autres langues, a-t-il une œuvre propre, a-t-il écrit sur sa pratique de la traduction ? Telles sont les questions que soulève ce point particulier, et auxquelles on peut ici répondre rapidement. Jouve a traduit Rabintranath Tagore, Rudyard Kipling, Shakespeare — les *Sonnets*, *Le Phénix et la Colombe*, *Hamlet*, *Roméo et Juliette* — mais aussi Gongora, Eugenio Montale et Giuseppe Ungaretti. Pourtant, ce traducteur de quatre langues a peu écrit sur l'acte de traduire. On ne trouve rien à ce sujet dans son journal, ce beau « journal sans date » intitulé *En Miroir*, pourtant publié la même année que la traduction des *Sonnets*. Quant à la courte préface des *Sonnets*, elle est presque entièrement consacrée à des considérations générales sur les dédicataires de l'œuvre, sur sa composition, ses thèmes, son style. Mais l'examen de la position traductive de Jouve excède largement le cas particulier des sonnets de Shakespeare. Il entraîne bien d'autres questions : quelle est sa conception de la langue et de l'acte de traduire ? Quel est son rapport à l'écriture et aux œuvres ? Quel est son rapport à la langue et à la littérature anglaises ?

Le « projet de traduction » s'élabore à partir de cette position traductive et des exigences spécifiques de l'œuvre, qui inspirent des

choix concernant par exemple l'établissement ou non d'un paratexte, la publication ou non en édition bilingue, les principes de traduction etc. On admettra sans difficulté l'importance de ces points de détail : il n'est pas indifférent, ni pour Jouve, ni pour les lecteurs de sa traduction, que celle-ci soit proposée depuis la première édition sans le texte anglais en regard. On pourrait gloser, ici comme ailleurs, sur les quelques mots qui précèdent le nom du traducteur : « version française de Pierre Jean Jouve » n'est pas tout à fait la même chose que « traduits de l'anglais par Letourneur », ni « traduits pour la première fois en entier par François-Victor Hugo », ni « essai d'interprétation de poésie française par André Prudhommeaux » — sans même parler de l'approche d'Yves Bonnefoy qui, pour Shakespeare comme pour Yeats, inclut le nom de l'œuvre et de l'auteur dans le titre d'un livre dont il est donc l'auteur : Yves Bonnefoy, *XXIV Sonnets de Shakespeare*. Concernant le paratexte, je repère aussitôt que la version de Jouve est précédée d'une courte préface et n'est pas annotée — contrairement à celle de Robert Ellrodt, en édition bilingue, longuement préfacée et richement annotée.

Que dit la préface de Jouve de son projet de traduction⁶ ? D'abord, qu'il accorde au recueil une dimension autobiographique primordiale, que la critique contemporaine s'accorde à juger peu importante, voire peu vraisemblable, mais qui colle aux sonnets depuis que Wordsworth a décrété qu'avec cette clé Shakespeare nous ouvrait son cœur⁷. Nous voilà bien embarrassés avec ces 154 petites clefs qui n'ouvrent pas grand chose. Notons que deux traducteurs plus récents des sonnets, Daniel et Geneviève Bournet, continuent d'estimer que c'est « la vérité du sentiment, et sa profondeur, qui font l'intérêt des Sonnets »⁸. Du coup, comme le note plaisamment Dominique Goy-Blanquet, « l'obsession d'un chercheur marginal comme David Honeymann devient rafraîchissante : Shakespeare n'aurait pas écrit mais traduit ces sonnets, dus en fait à la plume d'Agrippa d'Aubigné inspiré par son bel ami Henri de Navarre, sa brune maîtresse Marguerite et son poète rival Guillaume de Bartas »⁹.

La préface de Jouve nous informe ainsi sur sa lecture des sonnets, mais aussi sur son projet de traduction. « Une traduction de poésie

⁶ Pierre Jean Jouve, « Sur les Sonnets de W. S. », in Shakespeare, *Sonnets*, Paris, Gallimard, 1969, p. 17.

⁷ William Wordsworth : « Scorn not the Sonnet ; Critic, you have frowned, / Mindless of its just honours ; with this key / Shakespeare unlocked his heart [...] ».

⁸ Daniel et Geneviève Bournet, cités par Dominique Goy-Blanquet, « Sonnet, c'est un sonnet, l'espoir, c'est une dame », *In'Hui*, Bruxelles, 2001, p. 48.

⁹ *Ibid.*

doit revendiquer le droit à une certaine infidélité ; mais alors [...] le pire de l'infidélité peut devenir le meilleur de la fidélité. En s'éloignant comme il faut de la lettre, elle approche l'esprit : elle doit établir d'abord un poème français ». Autres extraits : « Il faut faire le contraire de « franciser » ; il faut porter la poésie française jusqu'aux modes poétiques d'une autre langue, et qu'elle rivalise avec l'étrangère ». Et : « Par maintes tournures (suppression d'articles et pronoms, usage de l'inversion), et par l'emploi de plusieurs termes de vieux français, j'ai désiré établir des repères, permettant de sentir la relative distance entre nous et Shakespeare ». Et encore : « Il n'était pas question de traduire en vers, de faire correspondre un vers syllabique français au mètre anglais ». À ce stade, c'est-à-dire avant même la confrontation entre l'original et sa traduction, me voici donc déjà, semble-t-il, en position de juger. Je peux estimer d'emblée, par exemple, que le renoncement au vers est infondé, ou que les tournures anciennes et les archaïsmes sont un moyen discutable et maniéré d'historiciser les sonnets, etc. En réalité, il est encore trop tôt pour la critique, le projet étant indissociable de la traduction elle-même : « Ici apparaît pour le critique un cercle absolu, mais non vicieux : il doit lire la traduction à partir de son projet, mais la vérité de ce projet ne nous est finalement accessible qu'à partir de la traduction [...]. Car tout ce qu'un traducteur peut dire et écrire à propos de son projet n'a de réalité que dans la traduction. [...] Ainsi on ne peut pas du tout dire : tel projet paraît bon, mais voyons les résultats ! Car lesdits résultats ne sont que la résultante du projet ».

C'est ici le moment de rappeler que le projet de traduction n'a nul besoin d'être explicité dans une préface ou théorisé dans un texte critique. La préface est un exercice formel obéissant à certaines règles, s'adressant à un certain public, et elle ne constitue peut-être pas le lieu idéal pour exprimer un projet de traduction. Celui-ci apparaît aussi et surtout à la lecture des traductions mêmes : au fond, je n'ai pas besoin que Jouve évoque ses choix rythmiques pour les constater moi-même. J'irai plus loin : dans sa préface, il affirme qu'il entend éviter « l'erreur des alexandrins noyés » ; c'est pourtant bien ce qui s'entend, de façon parfois assourdissante, dans sa traduction. Le projet est donc moins dans l'annonce d'un programme que dans les sonnets eux-mêmes : l'un des aspects du projet de traduction de Jouve consiste donc bien, malgré ce qu'il en dit, à substituer l'alexandrin français au décasyllabe anglais.

L'horizon du traducteur

Nous voici parvenus à la dernière des étapes du parcours bermanien — étapes non linéaires, rappelons-le, puisque le projet de traduction se repère à la fois dans le discours du traducteur (préface, entretiens, etc.) et dans la confrontation entre original et traduction, qui reste encore à effectuer. Cette dernière étape consiste à tracer l'horizon du traducteur, c'est-à-dire « l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui « déterminent » le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur ». Dans le cas qui nous occupe, il s'agit de déterminer *ce à partir de quoi* Jouve retraduit Shakespeare : l'état de la poésie française d'après-guerre, la réception de Shakespeare en France au XXe siècle, qui n'est pas la même qu'au XIXe siècle par exemple, le rapport que le sonnet français entretient avec le sonnet anglais, la totalité des traductions existantes de Shakespeare en France, enfin l'état du débat contemporain sur la traduction en général et sur la traduction de poésie en particulier.

À partir de là, une fois accompli ce parcours préparatoire, l'analyse proprement dite de la traduction de Jouve peut commencer. Loin de prétendre aller jusqu'au bout d'un travail à peine amorcé, je voudrais ici ouvrir un chemin de traverse, une piste de lecture et de réflexion, et peut-être ajouter une étape supplémentaire à la méthode esquissée par Berman. Cette étape consisterait, durant la confrontation ou après elle, à rapporter systématiquement à la poétique propre de Jouve les points jugés problématiques dans sa traduction. Mon hypothèse étant que Jouve, dont le projet annonce pourtant une approche décentrée plutôt qu'annexionniste (qu'on se rappelle son refus de « franciser » et son désir de voir sa langue « rivaliser[r] avec l'étrangère ») que Jouve, donc, se laisse à certains moments contaminer par sa propre poétique. Il s'agirait moins d'une annexion au français qu'une annexion à la langue de Jouve. Cette hypothèse a surgi en réalité dès le début, c'est-à-dire dès ma première lecture de la traduction. Et le malaise signalé plus haut tient sans doute à cela : en lisant la traduction des sonnets par Jouve, je n'ai pu réprimer l'impression diffuse que j'avais de lire du Pierre Jean Jouve. Certaines obscurités, certaines indécidabilités m'ont frappé à la première lecture, et plus encore lors de la confrontation de la traduction avec l'original, confrontation qui a fait apparaître un texte anglais curieusement moins opaque que le français.

Dans la logique du parcours bermanien, une analyse stylistique supplémentaire semble donc s'imposer : après celle de la traduction, après celle de l'original, j'ajoute donc celle de l'œuvre propre du traducteur, avant de la comparer à celle de Shakespeare dans les

Sonnets. Et le résultat semble confirmer mon hypothèse. Je constate d'abord des points communs entre mes deux recensements stylistiques, le recensement de Shakespeare et le recensement de Jouve-poète. Dans l'œuvre poétique de Jouve, je relève notamment les caractéristiques suivantes : antanaclase (« gloire à la douce chair éperdue dans la gloire ») ; homonymie (« celui qui sombre se regarde sombre ») ; hypallage (« jouissance de ses yeux / Le cerne de son cœur ») ; altération des catégories grammaticales, avec notamment l'emploi du nom comme adjectif (« nos deux grandes bouches Enfances ») ; oxymore (« la sombre eau claire ») ; indécidabilité des fonctions syntaxiques (« Chères filles du temps du soleil et du sang »). Il ne s'agit pas là de figures relevées au hasard, mais bien de phénomènes marquants et récurrents du discours poétique de Jouve, lequel appelle naturellement une interprétation. Stefano Agosti écrit à ce sujet que Jouve semble « engagé dans la restitution d'une sorte de « système » d'énergie non liée, placé en deçà du discours et que les mots sont appelés à manifester à l'aide de recoupements et de relations non canoniques — avec tout ce que cela comporte « d'imperfection et de trouble » à l'égard [...] des formes du discours poétique »¹⁰. C'est en somme un procédé « confusif » (ce terme de psychanalyse est utilisé par Agosti) qui est à l'œuvre, puisque le même mot change de sens en cours de phrase, puisque la même phrase a plusieurs sens possibles autorisés par la syntaxe. Ainsi les différentes figures du monde se dissolvent-elles dans le discours au lieu de s'y préciser, tandis que la confusivité des éléments verbaux restitue la confusion du monde.

Il me semble que cet aspect-là de la poétique de Jouve, non seulement s'accorde par miracle à certains sonnets de Shakespeare, mais leur est, parfois, imposé. Quand je rapporte la traduction à l'original, je me rends compte par exemple que l'indécidable caractérise le français, non l'anglais : « celui qui en appelle à toi, fais-lui produire à vivre dans les temps des nombres éternels » (Sonnet 38) — s'agit-il de vivre à l'époque des nombres éternels, ou de produire de quoi vivre, ou de produire des nombres éternels ? Pas d'ambiguïté en anglais : « And he that calls on thee, let him bring forth / Eternal numbers to outlive long date ». Autre exemple : « Je ne puis dire la fortune aux minutes brèves » (Sonnet 14) — s'agit-il de dire aux minutes leur fortune, ou d'évoquer la fortune-aux-minutes-brèves, si l'on voit là une épithète homérique ? Autre exemple : « Ma muse à la langue liée reste silencieuse ». (Sonnet 85) — indicatif ou vocatif ? Je relève également, dans la traduction de Jouve mais non dans l'original de Shakespeare, des phénomènes

¹⁰ Stefano Agosti, « Le bruit et les mots », in Odile Bombarde (dir.), *Jouve poète, romancier, critique*, Paris, Lachenal et Ritter, 1995.

d'incorrection linguistique ou d'approximations dans la grammaire ou la conjugaison : « Bien que, le ciel le sait, il n'est que le tombeau » (17) ; « Combien lourdement je voyage à ma route » (50) ; « jusqu'à que » (57) ; « Mais quand sur toi les sillons du temps je les observe » (22) ; « Que je paie à nouveau comme si non payé » (30) ; « Je fais mon amour greffé sur ces trésors » (37) ; « Ni ta honte peut donner » (34). Rien dans le vers anglais ne semble justifier, dans les quelques exemples cités, l'étrange obscurité de la traduction. Étrange parce que, tout comme dans la poésie de Jouve, il s'agit là d'une obscurité sans énigme. Il n'y a rien ici à deviner ou à dévoiler, comme chez Mallarmé ; c'est plutôt, comme l'indique Agosti, « un travail de *reconstruction* qui s'imposera, afin de rendre lisible un discours qui a été détruit ou presque détruit et, en tout cas, profondément défiguré »¹¹.

Chez Jouve poète, l'abolition rigoureuse de toute ponctuation participe à l'évidence du même souci de délitement de la langue — il favorise notamment l'indécidabilité des fonctions syntaxiques. Chez Jouve traducteur de Shakespeare, la ponctuation ne disparaît pas totalement mais elle se fait parfois aberrante, comme chez Jouve prosateur. Quelques exemples : « Nul ne sait comment faire, pour éviter le ciel menant à cet enfer » (Sonnet 129) ; « Reconnaît que le désir menant à cet enfer, est la mort » (147) ; « Tant que par une parcelle de ta gloire, je vis » (37). Le caractère aberrant ou incorrect de la ponctuation, non moins que son absence, contribue à la confusivité du texte et à la nécessité d'un travail de reconstruction du syntagme, de la phrase, du poème. Pour finir, je voudrais signaler que certaines « jouvisations » de Shakespeare semblent dictées, ou du moins inspirées, par la langue anglaise : ainsi l'anglicisme « familier avec » (20) ; le calque « Que je paie à nouveau comme si non payé » (pour « Which I new pay as if not paid before », 30) ; « Ni ta honte peut donner » (pour « Nor can thy shame give physic to my grief », 34) ; « l'esprit dispersé [...] est extrême, rude, cruel, aucune souffrance » (pour « Th'expense of spirit in a waste of shame is [...] savage, extreme, rude, cruel, not to trust », 129) ; et enfin : « Ah ! de l'orient quand la royale lumière lève sa tête ardente [...] Mais quand du sommet haut, par le char fatigué » (pour « Lo, in the orient when the gracious light [...] having climbed the steep-up heavenly hill », 7). *Weary* en anglais signifie fatigué *et* fatigant ; ce n'est pas ici le char qui est fatigué, mais bien la lumière ; fidèle à sa poétique de poète, Jouve a pourtant fait le choix de l'hypallage.

Nous sommes donc bien en présence d'une coïncidence stylistique entre deux œuvres, celle de Shakespeare et celle de Jouve —

¹¹ *Ibid.*

coïncidence ou correspondance qui justifie le choix fait par Jouve de traduire Shakespeare. Il serait vain de prétendre distinguer entre Jouve poète et Jouve traducteur, mais il apparaît indispensable de connaître la poésie Jouve pour se lancer dans la critique approfondie de ses traductions.

Patrick Hersant est maître de conférences à l'université de Paris 8, où il enseigne notamment la poésie britannique contemporaine. Auteur d'une thèse sur la poésie de Geoffrey Hill, il a établi, traduit et préfacé avec Jean-Yves Masson une Anthologie de la poésie irlandaise du XXe siècle (Verdier), traduit Philip Sidney (Éloge de la poésie, Belles Lettres), R. L. Stevenson (Le Dynamiteur et Le Grand Bluff, Gallimard) et Seamus Heaney (L'étrange et le connu et La Lucarne, Gallimard).

UNGARETTI ET SHAKESPEARE, LE TEMPS DÉVORANT

Isabel Violante
Université de Paris I

Un poète qui traduit de la poésie le faisant dans une langue donnée, éprouvée, la sienne (sa culture, son idiolecte, ce qu'on finit par appeler son style), étudier ses stratégies et finalement son œuvre de traducteur revient à évaluer si, par rapport à cette langue, la traduction prend valeur de vérification, de confirmation, de dépassement. Autrement dit, si dans l'acte de traduire le poète traducteur réutilise cette langue poétique, la met à l'épreuve, ou en explore une nouvelle. Il faudrait s'entendre sur la notion de « langue poétique », qu'on peut cerner dans des termes spitzeriens : une langue composée des *déclics* que produit la lecture du texte poétique.

Il s'agit ici d'Ungaretti et de Shakespeare : il s'agit de ce qu'un poète italien, un des fondateurs du canon de la poésie du XXe siècle en Italie, traducteur par ailleurs de Racine et de Mallarmé, apporte à Shakespeare, de ce qu'il trouve chez lui, de ce qu'il tire de lui. D'évaluer comment, dans sa traduction de quarante des cent cinquante sonnets de Shakespeare, publiée à la fin de la Seconde Guerre mondiale, c'est la langue poétique même d'Ungaretti qui se donne à lire, ou bien une quête, ou un tâtonnement.

Le temps de la traduction

Giuseppe Ungaretti, né en 1888 à Alexandrie, étudia à Paris et vécut à Rome, avec un long passage par le Brésil ; poète « entre les langues », selon la formule de Jean-Charles Vegliante¹, parce qu'élevé en italien et français. Il disait savoir l'arabe ; divers témoignages attestent qu'il ne parlait pas l'anglais, ni l'espagnol, et très mal le portugais, qu'il a cependant traduits : qu'il traduisait en réalité avec un relais, très souvent le français². Son premier recueil

¹ Jean-Charles Vegliante, *Ungaretti entre les langues*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1988.

² Je me permets de renvoyer à mon étude : Isabel Violante Picon, « Une œuvre originale de poésie ». *Giuseppe Ungaretti traducteur*, Paris, PUPS, 1998.

paraît pendant la Grande Guerre, en 1916. Il revient à Paris en 1919, puis s'installe en Italie. Il part avec sa famille au Brésil en 1936, enseigne à Sao Paulo ; en 1939 son fils Antonietto, âgé de neuf ans, meurt brusquement : cet enfant mort sera une ombre constante dans sa vie et son œuvre. À la déclaration de guerre Ungaretti revient en Italie, et il vivra à Rome, avec de brefs mais fréquents séjours parisiens, jusqu'à sa mort en 1970.

Ungaretti n'est pas un poète prolixe. En nombre de pages, son œuvre de traducteur représente quatre fois son œuvre de poète. Il laisse essentiellement cinq grands recueils (sa première traduction complète en français portait un titre aux résonances bibliques, *Les cinq livres*³) : *Il porto sepolto*, paru en 1916, inclus ensuite dans *Allegria di Naufragi* en 1919, devenu *L'Allegria* en 1931 ; *Sentimento del tempo* (1933) ; *Il dolore* (1947) ; *La Terra promessa* (1950) ; *Un grido e paesaggi* (1952) ; *Il taccuino del vecchio* (1961). En 1946 Ungaretti invente pour son œuvre poétique un titre unitaire, *Vita d'un uomo, Vie d'un homme* : une œuvre unitaire donc scandée en trois périodes nettement lisibles : l'hermétisme de *L'Allegria*, le classicisme de *Sentimento del Tempo*, la crise de *Il Dolore*, l'exploration des formes et des genres anciens — épopée, madrigal, fragment — ou non poétiques — prose — dans les recueils suivants.

Ungaretti relisait, reprenait constamment ses poèmes, le détail du texte, l'agencement des pièces dans le recueil, dont il remaniait la configuration. Ce travail de variantes, reprises, rééditions, fait que son œuvre est, à chaque instant, la somme de ce que le poète veut bien conserver de ce qu'il fut. Aussi ses poèmes de guerre, ou ses poèmes en français, sont-ils tour à tour présents et absents dans ce qu'il considère comme son œuvre complète : selon les dates d'édition, donc selon le moment du regard rétrospectif que suppose la révision d'une édition d'œuvres complètes, Ungaretti les incluait ou les passait sous silence. Un travail de variantes qu'il étendait tout naturellement à ses traductions, envisagées à tous effets comme faisant partie intégrante de son œuvre poétique. Car si, à partir de 1946, toute la création en vers d'Ungaretti est regroupée sous le

³ Giuseppe Ungaretti, *Les cinq livres*, texte français établi par l'auteur et Jean Lescure, Paris, Éditions de Minuit, 1954. Les différentes traductions d'Ungaretti par Jean Lescure, Jean Chuzeville et Philippe Jaccottet sont disponibles en français dans l'édition de poche Giuseppe Ungaretti, *Vie d'un homme. Poésie 1914-1970*, Paris, Éditions de Minuit-Gallimard, 1981, puis 1998. En italien, son œuvre occupe trois imposants volumes : *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milan, Mondadori, 1970 (dorénavant *TP*), qui comprend son œuvre de poète ; *Vita d'un uomo, Saggi e interventi*, Milan, Mondadori, 1974 (dorénavant *SI*), qui présente un large choix de ses travaux de journaliste et critique ; *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, Milan, Mondadori, 2000, où sont rassemblés ses cours universitaires et proses de voyage.

titre *Vita d'un uomo*, ses traductions aussi appartiennent à cet ensemble, si bien que le titre complet de sa traduction de Shakespeare est *Vita d'un uomo. 40 sonetti di Shakespeare* : que la part de biographie poétique comprise dans la formule « Vita d'un uomo » préside également à cette traduction tourmentée.

Le premier volume qu'Ungaretti consacre au poète anglais, *XXII sonetti di Shakespeare ; scelti e tradotti da Giuseppe Ungaretti*, tiré à 498 exemplaires, paraît au milieu de mille difficultés pendant l'occupation allemande ; un an plus tard, en janvier 1945, le premier numéro de la revue *Poesia* publie six poèmes de Shakespeare dans la traduction d'Ungaretti. Les anthologies quasiment définitives des deux poètes baroques auxquels Ungaretti a travaillé pendant la guerre paraissent en 1946 (*40 sonetti di Shakespeare*) et en 1948 (*Da Góngora e da Mallarmé*). La version définitive de la traduction shakespearienne sera éditée en 1964 avec d'autres variantes encore, l'aboutissement d'une aventure éditoriale assez complexe, où les aléas de la guerre croisent les hésitations du traducteur et les relectures incessantes du créateur.

La poésie d'Ungaretti se place constamment sous le signe du temps : le temps historique de l'inspiration et de la création, si bien que dans ses poèmes est très souvent incluse la date de création, qui figure en haut ou en bas du texte ; et très souvent cette inscription temporelle participe d'une fiction poétique. Et puis l'obsession du temps qui préside à la création comme à la vie, que le titre *Sentimento del Tempo*, le sentiment du temps, célèbre avec éloquence.

« Une œuvre originale de poésie »

Mais pourquoi traduire ? Si l'on peut évoquer, à ses débuts du moins, des raisons d'opportunité ou de stratégie éditoriale, par exemple pour la traduction d'*Anabase* de Saint-John Perse en 1936, il est clair qu'elles ne suffisent pas à justifier que l'œuvre du traducteur soit tellement plus imposante que celle du poète. Ungaretti a traduit du français, beaucoup (Saint-John-Perse, donc, et deux récits de Jean Paulhan, pour les vivants ; puis *L'Après-midi d'un Faune* de Mallarmé, *Phèdre* de Racine, la poésie de Rimbaud, restée largement inédite), mais aussi de l'espagnol (Góngora), du portugais du Brésil (fables populaires, poèmes du XVIIIe et poètes contemporains), et de l'anglais : Shakespeare, puis Blake⁴. Et

⁴ Les volumes de traductions publiés par Ungaretti sont les suivants : *Traduzioni*, Roma, Novissima, 1936 (avec notamment *Anabasi* de Saint-John Perse et des poèmes de Blake et de Góngora) ; *Vita d'un uomo : 40 sonetti di Shakespeare*, Milano, Mondadori, 1946 ; *Vita d'un uomo : da Góngora e da Mallarmé*, Milano, Mondadori,

pourtant, interrogé à ce sujet en 1946, Ungaretti exprimait une position qui est tout à la fois une condamnation et une illustration de la traduction :

La poésie est tellement individuelle et inimitable, qu'elle est intraduisible. La traduction est l'épreuve du feu de combien elle est individuelle et inimitable. Son rythme ne peut être traduit, chaque langue faisant dériver ses regroupements rythmiques de sa nature et de la longueur de ses mots, de la manière la plus propre et sans possibilité de transfert. La qualité syllabique ne peut être traduite, la première différence sensible entre deux langues résidant justement dans les valeurs phoniques. Le contenu ne peut être traduit, parce que chaque contenu est animé et entraîné dans le secret d'une personnalité. Autrement, elle ne serait pas une personnalité unique, comme l'est fatalement chaque personnalité humaine. Le contenu sera donc lui aussi soumis à l'interprétation. Enfin, on ne peut traduire sa forme ni son style, dans lesquels tout se retrouve, se confond et vit, et devient émouvant, puisque tout le reste ne devait ni ne pouvait être traduit. Pourquoi traduit-on alors, me demanderez-vous ? Pourquoi est-ce que moi-même je traduis ? Simplement pour faire une œuvre originale de poésie⁵.

Traduire fut pour Ungaretti une activité constante, avec des pics, des rémissions et un moment crucial, l'avènement du baroque dans sa vie et dans sa poésie, entre 1932 et 1948, dont la découverte coïncide avec l'arrivée à Rome, la contemplation de Michel-Ange, architecte et sculpteur, mais aussi poète. Il n'y a auparavant que velléités de traduction. Après, il y a aboutissement, prolongement, aventure certes, avec Rimbaud et Blake, jusqu'à la juxtaposition au sein d'un même ouvrage de la création poétique et de la traduction poétique, avec le volume tardif *Apocalissi e sedici traduzioni*⁶.

1948 ; *Vita d'un uomo : Fedra di Jean Racine*, Milano, Mondadori, 1950 ; Murilo Mendes, *Finestra del caos*, Milano, Scheiwiller, 1961 ; *Páu Brasil*, in *Il Deserto e dopo*, Milano, Mondadori, 1961 ; *Vita d'un uomo : Visioni di William Blake*, Milano, Mondadori, 1965. On ne signale ici ni les innombrables traductions parues en revue, non complètement recensées à ce jour ; ni les versions intermédiaires, dans lesquelles s'articule par exemple le travail sur Shakespeare.

⁵ *SI*, p. 739.

⁶ *Vita d'un uomo. Apocalissi e sedici traduzioni* (Ancône, Bucciarelli, 1965) est un volume exclusivement de poésie, écrite ou traduite par Ungaretti. Après une section de poèmes fragmentés, déchirés, une série de traductions : un passage de Lucrèce ; de Shakespeare, « Quando quaranta inverni faranno assedio alla tua fronte », « O famelico tempo, la zampa del lone corrodì », « La sua guancia mappa delinea dei giorni d'una volta », « Un dispendio di spirito in immane squallore d'onta » ; de Góngora, « Finché dei tuoi capelli emulo vano », « Entro plebee urne, entro regali tombe », « Rapini il mio sembiante, e al tuo pennello », « Freccia impaziente non richiede tanto » ; de Blake, « Il bimbetto nero », « Udii cantare un angelo », « Ebbi timore », « In un'ombra di mirto » ; de Mallarmé, « Cantico di San Giovanni » ; de Rimbaud, « Vergogna », « A una ragione ».

Les premières traductions de Góngora par Ungaretti datent de 1931, et quelques fragments paraissent dès 1932, repris dans *Traduzioni* en 1936. Le passage de Góngora à Shakespeare est médié par Pétrarque : l'un et l'autre incarnent deux voix baroques de ce pétrarquisme européen qui pour Ungaretti est comme une *koiné*⁷ : « Le Pétrarquisme [...] ne pouvait dessiner toute l'immensité de ses intérêts à travers la seule traduction de quelques sonnets de Góngora, et j'avais, en 1931, songé à une interprétation des poèmes de Shakespeare »⁸. Cependant, en travaillant les sonnets de Shakespeare, Ungaretti met en italien des textes considérés jusque-là comme mineurs, dont les traductions étaient comptées : la toute première, celle d'Angelo Olivieri, de 1890, est en prose, la première traduction en vers, celle d'Ettore Sanfelice, date de 1898. Curieusement, Ungaretti n'est pas le seul traducteur italien de Shakespeare pendant la guerre : la traduction de Pietro Rebora paraît en 1941, en 1948 Eugenio Montale inclut trois sonnets dans *Quaderno di Traduzioni*. À la même époque, Celan le relit et le traduit.

La « grande aventure »⁹ que fut la traduction de Shakespeare va donc de 1931 à 1948. Une période de tâtonnements poétiques et de tourments personnels, de travail universitaire au Brésil puis de guerre en Italie. Entre *Sentimento del Tempo* et *Il Dolore*, onze ans. Ungaretti n'écrit pas, n'écrit plus. Les deuils récents du poète, la mort de son frère Costantino en 1937, et surtout celle de son fils Antonietto en 1939, expliquent peut-être ce silence. Cette époque, Ungaretti la présente toujours comme la plus stérile pour sa poésie :

⁷ L'intérêt d'Ungaretti pour Shakespeare apparaît dès 1918, mais n'acquiert un relief et une singularité poétique que dans les années 1930. La première occurrence du nom de Shakespeare dans les textes critiques d'Ungaretti remonte à 1918, dans l'article « Il ritorno di Baudelaire », où le poète italien commente l'opposition entre Hugo et Baudelaire, et glose : « ... une série de juxtapositions de situations opposées qui s'épuisent tour à tour, sans lien. Tel est l'unique fruit que le poète volumineux de l'idéal bourgeois a tiré de sa bruyante fréquentation de Shakespeare. Important, certes, et définitif. Baudelaire, par contre, porte à son achèvement complet l'idéal romantique ». (*SI*, p. 10-11). Shakespeare revient sous la plume d'Ungaretti de manière assez superficielle, dans « Stato della prosa francese », en 1927 : « Ceux qui touchent le nerf de la langue (un Montaigne, un Shakespeare, un Cervantès, un Goethe, un Dante), croyez-vous vraiment qu'ils ont du temps à perdre avec les marchands ? » (*SI*, p. 142). Ici encore Shakespeare n'est qu'un nom dans une liste de noms. En 1928, Shakespeare est un auteur de théâtre brandi en exemple dans un contexte polémique : « L'aberration est telle, que ceux qui vous parlent de théâtre déclarent avec sincérité que le déclin du spectacle ne dépend pas de l'absence d'un Shakespeare ou d'un Goldoni, dont on peut se passer, n'est-ce pas ? mais du fait que nous n'avons même pas un metteur en scène ». (*SI*, p. 179).

⁸ *SI*, p. 551.

⁹ *SI*, p. 551.

Au Brésil je fais le professeur, j'enseigne, et je m'occupe surtout d'étudier des écrivains italiens. J'étudie Dante, j'étudie Manzoni, d'autres écrivains italiens, Boccace, presque tout mon temps est consacré à ces études, ce sont des essais qui probablement verront le jour, quelques-uns ont déjà été publiés, et je n'arrive pas à faire de la poésie. Je m'y suis mis tant de fois, au Brésil, je n'ai pas pu écrire un vers. Je ne sais pas pourquoi. J'ai beaucoup travaillé, j'ai travaillé avec bonheur, mes écrits de critique de cette époque, ce sont des études qui sont bien venues, mais la poésie, je ne pouvais pas en faire. J'avais commencé en Italie *La Terra Promessa*, j'ai griffonné, j'ai griffonné, je n'ai rien pu en faire. Alors, pour voir, je me suis mis à la traduction (quand je n'arrive pas à faire de la poésie, en somme, pour en faire quand même, je traduis, et j'apprends, et je me renouvelle), mais je n'arrivais pas à traduire. J'ai pris des sonnets de Shakespeare, ils sont difficiles, c'est entendu, mais en somme un sonnet... j'y ai peiné des semaines et des mois et je n'en suis pas venu à bout¹⁰.

Ainsi la traduction de Shakespeare se substitue explicitement à la poésie : « À Rome, une nuit de l'année dernière, j'étais en quête d'un dérivatif quelconque à ces soucis qui m'accablaient, et je me suis de nouveau mis à taquiner quelques phrases, et soudain je me suis aperçu que, s'il n'était pas présomptueux de s'obstiner à transférer un contenu poétique d'une langue à une autre avec quelque précision, il était absurde de ne pas laisser chacune de ces deux langues, si dissemblables, suivre chacune son vers »¹¹. — un « dérivatif », un *ersatz*.

Je ne traiterai pas ici du choix du poète, des 40 sonnets qu'il retient. La liste des *incipit*, donnée en annexe, suffit à produire une impression de la manière du traducteur. On le voit conserver quelques regroupements, comme les 50-51 où le poète chevauche une monture fatiguée, et refuser les choix les plus prévisibles : ainsi il n'a pas retenu le sonnet 49, « Against the time », qui pourrait si bien s'enter sur sa propre poétique. Je ne traiterai pas non plus des erreurs. Ungaretti est bien conscient des périls de son entreprise, dont les enjeux sont stylistiques et métriques : « Il y avait plusieurs sortes d'erreurs à éviter : de langage ; ou des erreurs d'interprétation : la manière emphatique des Romantiques, la manière léchée des contemporains, la manière pudibonde de tant d'autres »¹². Comme la poésie, la traduction a ses inspirations. L'édition des *XXII sonetti di Shakespeare* porte en introduction une indication biographique et historique : « Cette traduction était annoncée et devait paraître il y a huit mois, si un prélèvement de papier et d'autres entraves de ces semaines horribles n'étaient

¹⁰ Ungaretti-Amrouche, *Propos improvisés*, Paris, Gallimard, 1970, p. 119-120.

¹¹ Ungaretti, « Appunti sull'arte poetica di Shakespeare », *Poesia*, I, janvier 1945, p.132. La note parue dans la revue *Poesia* reproduit la « Nota » des *XXII sonetti di Shakespeare*.

¹² *Ibid.*, p.133.

intervenues pour en retarder la parution »¹³. Ces lignes ont été écrites en décembre 1944, et les dates en bas de page sont « décembre 1943–septembre 1944 ». De ces « semaines horribles » Ungaretti s’entretiendra avec Jean Amrouche, où la seule évidence est la facilité inattendue de cette traduction si laborieuse auparavant :

Les sonnets de Shakespeare ont été traduits pendant l’occupation allemande, publiés à Rome à ce moment-là aussi, et dans cette période j’ai pu traduire avec une facilité et une rapidité inattendues, extraordinaires¹⁴.

La création du traducteur

Il est explicite qu’Ungaretti traduit Shakespeare en lieu et place d’écrire de la poésie. Que, pendant la guerre, il traduit Shakespeare comme il écrit sa poésie. Mêmes élans, illuminations, rapidité, et même cette miraculeuse « facilité », un mot qu’un traducteur n’emploie jamais.

C’est que dans Shakespeare Ungaretti résume son parcours poétique. Il remonte à la source pétrarquiesque. Il retrouve l’hermétisme de ses débuts. Cela, le traducteur le révèle dans un étonnant exemple d’auto-critique appliquée à sa traduction du sonnet LXVIII, qu’il considère comme « le mieux traduit »¹⁵ :

La sua guancia mappa delinea dei giorni d’una volta
Quando bellezza aveva l’alba e morte, uso dei fiori,
Quando non nati ancora, segni bastardi d’attrazione
Non ardivano farsi seggio su una fronte vivente,
Quando le trecce d’oro della morte,
Diritto dei sepolcri, non erano recise né asportate
Perché un’altra vita godessero su una seconda testa,
Quando il letto della bellezza, morto non rallegravi :
In lui vedrete ancora quelle ore antiche e sante
Prive d’ogni ornamento, quando bellezza era se stessa e vera
E non ne seguiva d’estate togliendo il verde altrui,
E non rubava per rifarsi nuova, il decaduto :
Va conservando lui Natura come opportuna mappa
Per segnalare alla falsa Arte, la bellezza d’un tempo¹⁶.

¹³ *Ibid.*, p.132.

¹⁴ Ungaretti–Amrouche, *Propos improvisés*, *op. cit.*, p. 120.

¹⁵ *SI*, p. 575.

¹⁶ « Thus is his cheek the map of days outworn, / When beauty liv’d and died as flowers do now, / Before these bastards signs of fair were born, / Our durst inhabit on a living brown . / Before the golden tresses of the dead, / The right of sepulchres, were shorn away, / To live a second life on a second head ; / Ere Beauty’s dead fleece made another gay : / In him those holy antique hours are seen, / Without all ornament, itself and true, / Making no summer of another’s green, / Robbing no old

Le traducteur commente longuement ses choix lexicaux :

Pourquoi serait-il laid de rapprocher « joue » de « carte », comme l'a fait Shakespeare ? Ce sonnet déborde de choses, et pourquoi ne devrait-il pas se remplir encore, pourquoi sa poésie ne serait-elle pas enrichie de cette odeur d'eau saumâtre, de mer, d'océan même, qui est si bien évoqué par « carte » ? Les modes de la poésie sont infinis, comme ceux de la peinture, et dans le monde il y a de la place pour Raphaël et pour Picasso. C'est un sonnet plein de théâtre, avec des tresses blondes arrachées à la mort dans les tombeaux ; avec la foule des courtisans en perruque blonde — les cheveux des morts — pour aduler la Reine aux tresses blondes ; avec des mots tels que « store », qui porte l'odeur du trafic fébrile des ports, de sueur, de goudron, de l'alignement des magasins, des épices. Et si d'une joue, de cette joue du vertueux jeune Seigneur, que l'on suit de l'enfance à la vieillesse, on affirme qu'au cours de son existence elle dessinera comme la route d'une navigation, qu'elle sera comme une « carte » précieuse pour qui a besoin d'une guide sûr dans les tourmentes de la beauté — pourquoi s'en étonner ? Parmi les scènes évoquées, — dans ce tableau, — quelle autre image aurait été plus réussie ? Laquelle aurait été mieux adaptée¹⁷ ?

La valorisation des « paroles », du simple « sens des choses », est particulièrement sensible dans ce poème où les substantifs s'accrochent et s'aimantent, « la sua guancia mappa », « l'alba e morte », « uso dei fiori », pour composer une prosodie binaire, « recise né asportate », « antiche e sante », « se stessa e vera », qui sature de sens chaque vers. Ungaretti défend la possibilité d'une poésie paratactique, où les mots sont juxtaposés et, soulignons le terme, trouvés : « ho *trovato* le parole », « j'ai trouvé les mots ». La poésie précisément qu'il avait *trouvée* dans son *trobar clus*, sa phase hermétique, dans un poème comme « Lago luna alba notte », « Lac lune aurore nuit », qui mérite ici d'être cité intégralement dans la traduction de Philippe Jaccottet : « Arbustes grêles, cils/ De murmure caché.// Lividité plus pâle, ruineuse...// Un homme, solitaire, passe/ Dans sa muette stupeur...// Conque brillante, tu jettes/ Aux bouches du soleil !// Tu reviens, âme, comble de reflets/ Et retrouves riant/ L'obscur...// Temps, fugace frisson... »¹⁸

Pétrarquismes

Si Ungaretti traduit Shakespeare pour réactiver son propre mouvement poétique, il y cherche également, c'est palpable, un

to dress his beauty new ; / And him as for a map doth Nature store, / To show false Art what beauty was of yore ».

¹⁷ *SI*, p. 575-576.

¹⁸ G. Ungaretti, *Vie d'un homme, Poésie 1914-1970*, Paris, Poésie nrf - Éditions de Minuit, p. 129.

fond pétraquesque qui le rattache à ses recherches comme historien de la littérature, comme professeur à Sao Paulo puis à Rome (qui est une autre ersatz de la création poétique). Il commence par disséquer le sonnet. Lorsqu'il déclare : « J'ai pris des sonnets de Shakespeare, ils sont difficiles, c'est entendu, mais en somme un sonnet... j'y ai peiné des semaines et des mois et je n'en suis pas venu à bout »¹⁹, s'il se permet une concession telle que « En somme, un sonnet », c'est qu'il connaît bien le mécanisme du sonnet, et qu'il l'ouvre, comme une horloge.

En italien, le poème anglais garde ainsi sa forme de sonnet, enserrée en quatorze vers, mais la versification est inhabituelle, le vers long, très long parfois, étonne chez celui qui fut le poète des versicules : un seul vers de onze pieds, le cinquième, qui pourrait être de Pétrarque, est enchâssé dans une alternance et une combinaison de vers de cinq, sept, neuf et onze pieds. Ce qu'Ungaretti annonce en introduction : « Si l'on note que dans un même groupe de vocables, la quantité des syllabes italiennes est supérieure à celle des anglais dans un rapport d'environ seize pour dix ou onze, la difficulté est résolue »²⁰ : ses vers sont donc une combinaison métrique. Mais cette première introduction n'a pas paré à toutes les critiques qu'ont suscité les traductions des sonnets de Shakespeare²¹, si bien qu'Ungaretti a été amené à défendre la traduction de ce poème précisément, donc à expliciter encore sa position de traducteur : « Les vers de neuf, sept, onze ou cinq syllabes n'ayant jamais été des schémas pour moi, il ne naissent jamais chez moi après que j'ai trouvé les paroles ; mais ils naissent avec les paroles, dont ils animent naturellement le sens »²².

Ungaretti répète non seulement des structures de sa poésie, mais des lexèmes aussi : il puise dans sa langue. Il semble difficile de contester que dans le sonnet LXVI le poète italien ait été attiré par ce « And captive good attending captain ill » qui devient l'écho d'un héros de *Sentimento del Tempo*, le capitaine qu'il avait connu pendant la Grande Guerre ; partant, que lorsqu'il traduit le vers de Shakespeare par « E al male capitano, subordinato il bene in servitù », il ne songe pas à ses vers des années 1930, « Fui pronto a

¹⁹ Ungaretti-Amrouche, *Propos improvisés*, op. cit., p. 120.

²⁰ G. Ungaretti, « Appunti sull'arte poetica ... », art.cité., p. 133.

²¹ Les traductions de Shakespeare sont celles qui ont valu à Ungaretti le plus de critiques, attentives, tatillonnes et parfois acerbes. Dans sa « Nota » en introduction à *40 sonetti di Shakespeare*, de 1946, Ungaretti répond nommément aux attaques de Napoleone Orsini et de Salvatore Rosati.

²² *SI*, p. 573.

tutte le partenze. // Quando hai segreti, notte hai pietà./ [...] Il capitano era sereno. // (Venne in cielo la luna) [...] »²³

Le Shakespeare que choisit le traducteur Ungaretti est tragiquement conscient de l'absence, de l'oubli et du temps, qu'il réitère dans un lexique déjà investi par le poète Ungaretti. Ainsi le sonnet XXXIII, avec son stupéfiant « universo orbato » :

Ho veduto più d'un mattino in gloria
Con lo sguardo sovrano le vette lusingare,
Baciare d'aureo viso i verdi prati,
Con alchimia di paradiso tingere i rivi pallidi ;
E poi a vili nuvole permettere
Di fluttuargli sul celeste volto
Con osceni fumi sottraendolo all'universo orbato
Mentre verso ponente non visto scompariva, con la sua disgrazia :
Uguale l'astro mio brillò di primo giorno
Trionfando splendido sulla mia fronte ;
Ma, ah ! non fu mio che per un'ora sola,
Il nuvolo della regione già lo maschera a me.
Non l'ha in disdegno tuttavia il mio amore
Astri terreni possono macchiarsi se il sole del cielo non si macchia²⁴.

Et aussi ce vers du sonnet CXIX, « Come i miei occhi furono dall'orbita propria stravolti », qui traduit l'anglais « How have mine eyes out of their spheres have fitted ». Ces termes réitérés d'« orbita », « universo orbato » dans la poésie d'Ungaretti expriment la Rome baroque et torturée qui traverse le sujet lyrique et dramatique depuis *Sentimento del Tempo* à *Il Dolore*, celle du vers de « D'agosto », « Sino ad orbite ombrate spolpi selci »²⁵, qui est l'épure de plusieurs passages de la prose au vers, et de plusieurs vers à un seul. L'absence d'un seul être transforme l'univers « orbato », — privé, aveuglé — en *orbita*, paronomase explorée en poésie, où tout est allégorique d'un squelette.

Autre exemple de réemploi presque archéologique d'un terme poétique dans la traduction, l'itinéraire d'un adjectif singulier, le

²³ « J'étais prêt à tous les départs. // Quand tu as des secrets, nuit, tu as pitié.// [...] *Le capitaine était serein.* // (La lune parut dans le ciel) // [...] ». Ungaretti, *Vie d'un homme*, trad. fr. Philippe Jaccottet, *op. cit.*, p. 165-166.

²⁴ « Full many a glorious morning have I seen / Flatter the mountain-tops with sovereign eye, / Kissing with golden face the meadows green, / Gilding pale streams with heavenly alchymy ; / Anon permit the basest clouds to ride / With ugly rack on this celestial face, / And from the forlorn world his visage hide, / Stealing unseen to west with this disgrace : / Even so my sun one early morn did shine, / With all-triumphant splendour on my brown ; / But, out ! alack ! he was not but one hour mine, / The region cloud hath mask'd him from me now. / Yet him for this my love no with disdaineth ; / Suns of the word may stain when heaven's sun staineth ».

²⁵ « Tu décharnes les pierres jusqu'aux orbites d'ombre » (Ungaretti, *Vie d'un homme*, *op. cit.*, p. 138, trad. Ph. Jaccottet).

« famelico » de « Sicura avanzi e canti/ sopra un mare famelico »²⁶, dans *L'Allegrìa*, qui figure en *incipit* d'un sonnet shakespearien :

O famelico tempo, la zampa del leone corrodi
E fa' che la terra divori la propria genitura²⁷.

L'adjectif fatal reviendra, avec un sens et une position identiques, dans un poème tardif : « È ora famelica »²⁸. Est-ce hasardeux que d'imaginer que cette deuxième occurrence de l'adjectif « famelico » dans la poésie d'Ungaretti est informée par sa présence lancinante, sa connotation temporelle, à travers la traduction shakespearienne ? Ainsi non seulement la traduction serait une reprise et mise à l'épreuve de la langue poétique, mais elle figurerait également une consolidation et une vérification de cette langue, dont le terrain de définition n'est plus l'œuvre poétique du traducteur, mais aussi l'œuvre de traducteur du poète.

Enfin la traduction permet au poète de dire ce qu'il ne peut encore dire. Lorsqu'Ungaretti écrit « Una seconda gravidanza d'un anteriore figlio »²⁹, son fils Antonietto est déjà mort. Lorsque l'angoissant *sentiment du temps* de Shakespeare semble pouvoir être contré par l'enfantement allégorique de la création littéraire, cet enfantement même est mis en doute et compromis. L'enfant est mort. Dans le premier des *Quaranta sonetti*, présent dès 1944, les ravages du temps se conjuguent au futur, et la paternité, qui est une possibilité de survie (de la beauté de l'être aimé, et métaphoriquement de l'être lui-même), au conditionnel :

Ma quale lode ispirerebbe la tua bellezza logora
Se tu potessi replicare : « questo mio ragazzino
Assolverà il mio debito, scusabile farà ch'io invecchi »,
La sua bellezza dimostrandosi, per successione, tua !
Sarebbe il tuo rinnovamento quando sarai già vecchio,
Vedresti il tuo sangue ardere quando ne sentirai già il gelo³⁰.

Dans *Il Dolore*, qui paraît en 1946, dont la rédaction est préparée, comme accouchée par la traduction de Shakespeare, l'absence d'un

²⁶ « Tranquille tu t'avances et chantes / sur une mer famélique » (Ungaretti, *Vie d'un homme*, *op. cit.*, p. 32, trad. J. Lescure).

²⁷ « Devouring Time, blunt thou the lion's paws, / And make the earth devour her own sweet brood », sonnet XIX.

²⁸ « È ora famelica, l'ora tua, matto », « Famélique est ton heure, fou » (Ungaretti, *Vie d'un homme*, *op. cit.*, p. 303, trad. Ph. Jaccottet).

²⁹ « The second burden of a former child », sonnet LIX.

³⁰ « How much more praise deserv'd thy beauty's use, / If thou couldst answer, 'This fair child of mine / Shall sum my count, and make my old excuse', / Proving his beauty by succession thine ! / This were to be new made when thou are old, / And see thy blood warm when thou feel'st it cold », sonnet II.

enfant se conjugue dans une variation analogue des temps verbaux : « Mi porteranno gli anni/ Chissà quali altri orrori,/ Ma ti sentivo accanto,/ M'avresti consolato »³¹... Le futur assure que le temps vient tout détruire, l'imparfait convoque le souvenir, le conditionnel, passé ici, présent chez Shakespeare, vient tout compromettre : c'est la situation temporelle que Carlo Ossola définit comme une « réversibilité du futur dans le passé, 'agglutinée' dans un même 'inconstant stay' »³². Un enfant, un fils, est « le modèle éternel de la beauté [...] représenté comme le passage de la forme qui se découpe contre la destruction de la mort. En résulte une sorte de manichéisme dans lequel l'indestructibilité de la jeunesse est compromise par sa dissolution dans l'individuel »³³.

Le poète hermétique s'autorise en traduction des tentations prosaïques : il guette dans le texte anglais des juxtapositions qui l'autorisent à ce que la poésie italienne, et sa propre poésie jusque là, n'exploraient pas. Dans le distique final du sonnet XXVIII, « Ma il giorno deve tutti i giorni prolungarmi gli affanni/ E notte farmene apparire più aspro ogni notte il male »³⁴, la répétition conserve du caractère obsédant de cette « notte », nuit fatale, « night doth nightly ». Dans le sonnet CXXVIII, l'identité entre le sujet et le complément d'objet direct, « Quante volte quando, mia musica, musica tu eseguisca »³⁵ est le ressort du poème, et un piège grammatical que seule résout une virgule ajoutée au texte anglais. Ces répétitions qui s'apparentent à la nonchalance de la prose et aux explorations poétiques qui viendront avec *Monologhetto* (« Il cielo è un cielo di zaffiro/ E ha quel colore lucido/ Che di questo mese gli spetta/ Colore di Febbraio/ Colore di speranza »³⁶ sont également des vertiges hermétiques : la syntaxe tourmentée prélude à des anacoluthes, des ellipses qui ont constitué la poésie d'Ungaretti avant la traduction de Shakespeare, qui y affleurent après, comme

³¹ « Les années m'apporteront/ Qui sait quelles autres horreurs/ Mais tu étais près de moi/ Tu m'aurais consolé... » — c'est moi qui traduis.

³² Carlo Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Milan, Mursia, 1975, p. 372. Carlo Ossola a également organisé et préfacé une récente publication des sonnets de Shakespeare traduits par Ungaretti et par Bonnefoy, version au demeurant inédite en France : *Quaranta sonetti di William Shakespeare, nella traduzione di Yves Bonnefoy, versione italiana di Giuseppe Ungaretti*, Milan, Einaudi, 1999.

³³ F. J. Jones, *Giuseppe Ungaretti Poet and Critic*, Edimbourg University Press, 1977, p. 49.

³⁴ « But day doth daily draw my sorrows longer,/ And night doth nightly make greif's length seem stronger ».

³⁵ « How oft, when thou my music music play'st ».

³⁶ « Et le ciel est de saphir,/ Il a la couleur limpide/ Qui lui sied en ce mois/ Couleur de Février/ Couleur d'espoir » (Ungaretti, *Vie d'un homme*, op. cit., p. 261, trad. Ph. Jaccottet). Notons que Jaccottet évite de transposer en français la répétition de « cielo » dans le vers italien.

dans un poème du *Taccuino del Vecchio*, qui à certains égards s'apparente au sonnet XXVIII :

L'evocato miracolo mi fonde
La notte allora nella notte dove
Per smarrirti e riprenderti inseguivi
Da libertà di più
In più fatti roventi,
L'abbaglio e l'addentare³⁷.

Douleur et poésie

Le recueil *Il Dolore* tire son titre de la confrontation entre la douleur personnelle, individuelle (la mort de son fils Antonietto) et la douleur collective (la tragédie de la Seconde Guerre mondiale). On parlait de silence : le poète est muet, il réapprend à écrire par le biais de la traduction. Dans cette traduction, il module un cri. Obsessionnel dans ses choix, tâtonnant parfois dans ses solutions, Ungaretti tisse à travers Shakespeare le passage de *Sentimento del tempo* à *Il Dolore*. *Sentimento del Tempo* s'achevait par l'interrogation et la répétition « quale grido ridesti », qui dans la première version, de 1934, était le lancinant :

Nelle sere d'estate
Quale dolore grida ?
Quale dolore grida³⁸ ?

Le cycle funèbre de « *Giorno per giorno* », dans *Il Dolore*, relève de la lamentation poétique sur les enfants morts, presque un genre littéraire sinon une raison de la littérature. Le poète implore : « non gridate più ». On retrouve cette lamentation chez des auteurs qu'Ungaretti fréquentait et allait chérir de plus en plus, du *Tombeau d'Anatole*³⁹ que Mallarmé ne fit qu'esquisser à la complainte de Virgile sur Marcellus⁴⁰. On a lu la complainte de la jeunesse menacée chez Shakespeare : cette traduction a accompagné le deuil. La publication de *Il Dolore* s'enchâsse entre *40 sonetti da Shakespeare*

³⁷ « Le miracle évoqué mélange/ La nuit en moi à cette nuit/ Où, pour te perdre et reprendre, j'ai traqué, / Plus ardents à mesure/ Que plus libres/ Éblouissement et morsure ». (Ungaretti, *Vie d'un homme*, op. cit., p. 284, trad. Ph. Jaccottet).

³⁸ « Dans les soirs d'été / Quelle douleur crie/ Quelle, la douleur qui crie ? » — c'est moi qui traduis.

³⁹ Stéphane Mallarmé, *Pour un tombeau d'Anatole*, éd. J.-P. Richard, Paris, Seuil, 1961.

⁴⁰ « Dans le projet d'origine [de la *Terra Promessa*] le héros grec aurait dû en quelque sorte racheter aussi la destinée de Marcellus, le fils d'Auguste, mort tout enfant, à l'image du petit Antonietto, offrant enfin à la nouvelle patrie une vision légendaire et virgilienne, apaisée » (M. Forti, *Ungaretti classico e girovago*, Milan, All'Insegna del Pesce d'Oro-Scheiwiller, 1991, p. 122).

et *Da Góngora e da Mallarmé*. Ungaretti a traduit Góngora, Shakespeare et Racine au moment où il écrit *Il Dolore*, pour que les voix des autres soutiennent la sienne affaiblie : Shakespeare, Góngora et Racine forment le chœur qui accompagne le protagoniste tenté par le cri extérieur au *logos*, négation de la parole poétique. En traduisant Shakespeare Ungaretti a su répéter sa poésie d'avant, essayer une voie poétique autre, qui le conduit moins à ses fragments animés par une ambition théâtrale et épique, qu'à des textes à la lisière de la prose, ceux qui admettent et accueillent la lenteur et la répétition, tel l'autobiographique *Monologhetto*.

C'est un moment d'articulation de la voix, qui paraît lorsque le poète campe son œuvre complet : *Vita d'un uomo*. Justement, *Vita d'un uomo. 40 sonetti di Shakespeare* est le premier volume de cette série, qui inaugure le rapport définitif du poète avec l'éditeur Mondadori, mais surtout revendique l'unité entre l'homme et l'œuvre, entre le poète et le traducteur. Et pourquoi ne pas songer que le titre « *Quaranta sonetti di Shakespeare* », plutôt qu'un plus simple « *Da Shakespeare* » qui eût entretenu le parallèle avec *Da Góngora e da Mallarmé*, fait résonner, sur la couverture, l'écho du vers « *Quando quaranta inverni* », l'écho de l'empire et de la menace du Temps, auquel le poète et l'homme se résignent en le traduisant, en le redisant.

Isabel Violante, née en 1969, ancienne élève de l'Ecole Normale Supérieure, est maître de conférences d'italien à l'Université de Paris-1. Elle a publié une étude sur Ungaretti traducteur (UneOeuvre originale de poésie, PUPS, 1998) et diverses traductions de poésie italienne et portugaise, dont un choix de poèmes de Michel-Ange (Michel-Ange, Textuel, 1999).

Annexe : Liste des incipit des sonnets de Shakespeare traduits par Ungaretti.

Giuseppe Ungaretti (1888–1970)

Vita d'un uomo. 40 sonetti di Shakespeare, Milan, Mondadori, 1948

2 Quando quaranta inverni faranno assedio alla tua fronte
6 Non lasciare la scarna mano invernale che, prima
15 Nessuna cosa se ne osservo il terreno sviluppo
19 O famelico Tempo, la zampa del leone corrodi
27 Stremato da stanchezza, verso il letto in fretta m'avvio
28 Come potrei dunque tornare a uno stato felice
29 Quando in disgrazia alla fortuna e agli occhi degli uomini
30 Quando nelle sessioni del dolce silente pensiero
33 Ho veduto più d'un mattino in gloria
35 Non esser più preso da pena per quello che hai fatto :
 Come la tua virtù potrei cantare a modo
 Le galanti mancanze che libertà va commettendo
50 Oh, a che punto m'accascia percorrere questa mia strada
51 Così il mio affetto può trovare scusa alla lenta offesa
53 Quale è mai la vostra sostanza, di cosa siete fatto
55 Non il marmo, né gli aurei monumenti
59 Se quaggiù nulla è nuovo, ma tutto quanto ciò che è
62 L'amore della mia persona mi possiede lo sguardo
66 Stanco di tutto, imploro la pace della morte,
68 La sua guancia mappa delinei dei giorni d'una volta
71 Il vostro pianto quando sarò morto non si prolunghi
73 Quel tempo in me puoi vedere dell'anno
98 Da voi fui assente nella primavera
99 Sgridai così la primaticcia viola :
107 Non i timori miei, né l'anima profetica
112 Il vostro amore e la pietà ricoprono l'impronta
119 Quali bevvi pozioni delle lacrime di Sirena
120 Oggi gli sgarbi vostri d'un tempo mi sono cordiali
123 No, Tempo, tu non ti potrai vantare che anch'io muti :
128 Quante volte quando, mia musica, musica tu eseguisci
129 Un dispendio di spirito in immane squallore d'onta
130 Non sono il nulla uguali al sole gli occhi della mia bella ;
131 Quale tu sia, per me tirannica e l'uguale sei
132 I tuoi occhi amo ed essi movendosi a pietà di me
133 Maledico quel cuore che tanto fa il mio cuore gemere :
140 Quanto sei crudele sii saggia e non spremere più
144 Ho per disperazione e per conforto due amori,
146 Povera anima, centro d'una terra peccaminosa,
150 Oh ! da quale potere hai tu quella forte potenza
151 Per intendersi di coscienza amore è troppo bimbo

**BONNEFOY TRADUCTEUR :
À QUOI BON ENCORE DES SONNETS ?**

Bertrand Degott
IUFM de Besançon – Poétique des genres et spiritualité

Qu'on l'aborde en pratique ou en théorie, la traduction des sonnets de Shakespeare fait problème, inquiète, agite. Mais comme la théorie volontiers bavarde, on ne compte plus les préfaces, postfaces et essais où le traducteur insiste sur la difficulté de l'entreprise et sur la manière dont il l'a — malgré tout — menée à bien. Lorsque en 1994 Yves Bonnefoy publie sa traduction des vingt-quatre premiers sonnets, pour une édition d'art à tirage limité¹, il la fait précéder d'un essai intitulé « Traduire les sonnets de Shakespeare ». Il republie ces n^{os} 1 à 24 en 1995², avec en guise de postface le même essai où, s'excusant de tromper nos attentes de lecture, il fonde en théorie ce qu'un œil non averti pourrait regarder comme un échec :

Je dois quelques explications à mon lecteur, qui s'étonnera que mes traductions aient jusqu'à dix-sept ou dix-huit vers quand un sonnet, par définition, n'en a que quatorze : nombre que tous ceux qui veulent traduire Shakespeare semblent d'ailleurs avoir à cœur de préserver, quand ils ne se résignent pas à la prose. (24S, p. 57)

La question est reprise et développée dans « La traduction des sonnets de Shakespeare »³, texte d'une communication donnée sous le titre « Shakespeare en français » dans le cadre d'un congrès de la Société Française Shakespeare (les 3, 4 et 5 mai 2000). Même si Bonnefoy n'a pas poursuivi sa traduction linéaire du recueil — ce qui peut paraître cohérent avec son rapport à la forme sonnet comme au Shakespeare des *Sonnets* —, on peut en trouver une soixantaine

¹ William Shakespeare, *Vingt-quatre sonnets*, avec des eaux-fortes de Zao Wou-Ki, tirage limité à 195 exemplaires, Paris, Les Bibliophiles de France, 1994.

² William Shakespeare, *Vingt-quatre sonnets*, traduction et postface de Yves Bonnefoy, Thierry Boucharde, Yves Prié, 1995 [désormais désigné 24S].

³ Jean-Marie Maguin (dir.), *Shakespeare et la France*, Actes de colloque 2000 de la Société Française Shakespeare, éd. Patricia Dorval, Montpellier, Université Paul Valéry, 2000, p. 47-62.

de lui publiés, suivant l'occasion et les besoins de la théorie⁴. Je m'efforcerai de présenter la traduction du poète et l'argumentaire du poéticien, puis de les resituer dans le cadre de son œuvre, avant de montrer tous les problèmes qu'ils me posent l'une et l'autre, à la fois comme lecteur, comme traducteur occasionnel et comme poète.

Shakespeare à l'épreuve du hasard

L'argumentaire de l'essai de 1994 est assez simple et tient en deux propositions : 1°) la forme fixe du sonnet entrave ce qu'Yves Bonnefoy appelle ailleurs⁵ le dire du poète, de sorte que celui-ci ne peut dire qu'en partie « ce qu'il pensait vouloir dire » (cela vaut pour Shakespeare autant que pour son traducteur) ; 2°) traduire le sonnet comme sonnet empêche « de voir se dialectiser dans [l']écriture invention formelle et invention de parole » (24S, p. 58). Se dessine alors en creux une image de « la poésie véritable » qui rime avec libre et variable, et qui conduit Bonnefoy à définir ce qu'on pourrait appeler un sonnet aléatoire :

Par fidélité à l'esprit de cette dernière [la poésie véritable] je me sens donc en droit de revendiquer pour la traduction des mètres les plus réguliers une forme a priori sans aucune règle, ce qui ne veut pas dire sans loi : variable quant au nombre des syllabes au sein des vers, variable quant au nombre de ces derniers dans la strophe, ce que nous appelons le vers libre. Et du sonnet j'estime licite de ne retenir que ce que cette structure a de facilement préservable, et qui d'ailleurs peut suffire à l'évoquer : sa découpe en toujours et seulement quatre strophes, l'une, la dernière, plus brève quand il s'agit de Shakespeare. (24S, p. 58-9)

Ce qui revient à substituer aux contraintes extérieures (le pentamètre iambique et le cadre du sonnet shakespearien en trois quatrains et un distique) une nécessité intérieure : la liberté indispensable au surgissement d'un rythme personnel. Mais aussi, du

⁴ Les n^{os} 55, 71, 73, 129, 144 sont joints en appendice à son article dans *Shakespeare et la France*, les n^{os} 31 et 73 disponibles sur le site internet <http://www.brindin.com>. À ces trente sonnets (24 + 6), il faut ajouter les n^{os} 27, 28, 29, 30, 33, 35, 39, 41, 50, 51, 53, 59, 62, 66, 68, 98, 99, 107, 112, 119, 120, 123, 128, 130, 131, 132, 133, 140, 146, 150 et 151 qu'on trouve dans la réédition des *Quaranti sonetti di Shakespeare* de Giuseppe Ungaretti (*40 Sonetti di Shakespeare*, traduction française inédite de Yves Bonnefoy, introduction de C. Ossola, Torino, Einaudi, 1999 [désormais abrégé 40S]). Ce qui porte à 61 le nombre des sonnets publiés à l'heure où nous écrivons ces lignes.

⁵ « Cet autre emploi de la signification, à la fois simple et second, caractéristique des grands poèmes, je l'appellerai le « dire » de ceux-ci », *La Communauté des traducteurs*, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 31.

même coup, à remplacer une forme traditionnelle et fixe par une forme nouvelle et imprévisible : des strophes allant de 4 à 6 vers pour une coda de 2 ou 3 vers. Sur les 30 « sonnets » que j'ai étudiés⁶, 8 ont quinze vers, 8 seize, 8 dix-sept et 5 dix-huit, 1 seul quatorze vers. Les vers sont regroupés selon 17 formules différentes, dont les plus fréquemment utilisées sont 5/4/4/2 (n° 7, 22, 31, 129), 4/5/4/3 (n° 5, 24, 144) et 5/5/5/2 (n° 2, 3, 11). Notons alors que le modèle défini — même s'il n'est pas utilisé au tiers de ses possibilités puisqu'il permet 54 arrangements différents — continue cependant de présenter une relative fixité, une même contrainte pouvant susciter plusieurs textes⁷.

Mais laissons cette étude un peu oulipienne pour observer comment un quatrain — en l'occurrence la troisième strophe du n° 18 — devient une séquence de six vers (24S, p. 42-43) :

But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st,
Nor shall death brag thou wand'rest in his
shade,
When in eternal lines to time thou grow'st...

Tandis que toi, ton éternel été
Ne se fanera pas. Il n'abdiquera pas
Sa beauté, ta richesse. Dans ses ténèbres
La mort ne pourra pas se vanter que tu erres :
Tant il est vrai qu'en ces rets éternels,
Mes vers, tu ne feras que croître, avec le
temps.

On soulignera pour commencer la tendance à l'expansion chez un traducteur qui souhaite « dégager des virtualités un peu étouffées dans l'original par la forme fixe » (24S, p. 59) : les monosyllabes *but* et *when* rendus respectivement par *tandis que* et *tant il est vrai qu'*, *lines* à la fois par *ces rets* et par *mes vers*. L'explicitation révèle en fait deux partis pris complémentaires quant à la rhétorique des *Sonnets* : ne pas chercher à rendre le *wit* (pourquoi ne pas traduire *lignes*, en l'occurrence ?) et, point que Bonnefoy ne développera que plus tard, « donner à l'idée en eux un surcroît de présence », sensible qu'il est à « leur aspect rhétorique, autrement dit [à] la présence en eux, la plupart des fois, d'une argumentation, comme si c'était un avocat qui parlait, qui y plaidait une cause, démontrant au passage la véracité d'une proposition, d'un précepte »⁸. Ce qui revient peu ou prou à faire passer la raison avant la résonance.

⁶ Les 24 de 24S plus les n°s 31, 55, 71, 73, 129 et 144 (voir *supra*, note 4).

⁷ Si l'on tient compte des 40S, ces remarques appellent deux corrections. 1°) La formule la plus productive est 5/5/5/3, laquelle consiste à augmenter chaque strophe d'un vers. 2°) Certains sonnets excèdent les 18 vers : le n° 68 par exemple en compte 19 (5/5/6/3) et le n° 99 — qui en a déjà 15 chez Shakespeare — 20 (nous reviendrons sur ce sonnet hors norme).

⁸ « La traduction des sonnets de Shakespeare », in *Shakespeare et la France*, *op. cit.*, p. 59.

On se demandera ensuite ce qui commande le passage à la ligne, puisque ce n'est ni le vers de Shakespeare ni le vers français. Un métronome intérieur sans doute, mais réglé sur quoi ? Cette posture un peu oraculaire du vers libre qui par une simple astuce de typographie installe deux alexandrins à cheval, mesure pour mesure, sur trois vers, au lieu de les proposer en face des deux pentamètres qu'ils traduisent :

[Tandis que toi,] ton éternel été
Ne se fanera pas. / Il n'abdiquera pas
Sa beauté, ta richesse...

On pourrait justifier le refus de l'alexandrin par un souci de préserver une phrase plus proche de l'usage courant. En fait, il n'en est rien puisqu'il s'accompagne d'écart syntaxiques : ellipse du déterminant dans la coda du n° 18 (« Aussi longtemps qu'hommes respireront », 24S, p. 43), du deuxième élément de négation dans l'attaque du n° 16 (« Mais pourquoi n'emploies-tu de plus grands moyens », 24S, p. 39), et c'est chaque fois pour installer sur deux ou trois vers un rythme différent de l'alexandrin : le décasyllabe coupé 4/6, l'hendécasyllabe coupé 6/5. Le vers varie en effet neuf fois sur dix entre 10 et 12 syllabes⁹. C'est entre ces deux mètres que se joue le rythme de Bonnefoy. La première strophe du n° 20, par exemple (24S, p. 47), débute par un alexandrin césuré 6/6, enchaîne sur un 10-syllabes coupé 6/4 puis un 11-syllabes coupé 6/5, pour finir sur un 12-syllabes en trois mesures (4/3/5) :

Nature a peint sur toi un visage de femme,	12
Maître de ma passion, ou sa maîtresse ?	10
Et de la femme aussi tu as le cœur tendre	11
Sans l'inconstance de celles qui sont perfides.	12

En cela, elle me paraît exemplaire du travail de rythme qui se fait ici contre le rythme. Pourtant, n'est-ce pas dans les moments où Bonnefoy cède au vers régulier, et traduit vers à vers, qu'il rend à Shakespeare son plus bel hommage ? Dans l'attaque des n°s 2 et 21, par exemple :

Lorsque quarante hivers assiègeront ta face Et creuseront profond le champ de ta beauté... (24S, p. 11)	When forty winters shall besiege thy brow And dig deep trenches in thy beauty's field...
---	---

Il n'en va pas de moi comme de cet auteur Enflammé à ses vers par une beauté peinte... (24S, p. 49)	So is it not with me as with that muse, Stirred by a painted beauty to his verse...
---	--

⁹ Sur les trente pièces étudiées, on relève 189 10-syllabes, 141 11-syllabes et 117 12-syllabes, soit 437 vers sur 484.

Je n'insisterai pas sur le fait que les deux séquences d'alexandrins respectent de surcroît l'alternance. Et c'est bien une seule et même chose que cette poésie, qui refuse de chanter simplement, joue les oracles et que d'une position d'autorité que je ne songe pas à contester il soit ainsi décrété que « la poésie véritable » est affranchie de la forme traditionnelle...

Pour finir cette présentation, déjà partisane il est vrai, je voudrais m'attacher à deux exemples extrêmes : au n° 23 d'une part, parce qu'il est le seul à conserver la structure d'origine en trois quatrains et un couplet ; au n° 99 d'autre part, parce que — ses quinze vers en faisant une exception dans les *Sonnets* — Bonnefoy le traduit en 20 vers. Voyons pour commencer le n° 23 (24S, p. 52-53) :

Comme sur scène un acteur maladroit
Dont la frayeur fait qu'il oublie son rôle,
Comme une passion qui a tant de rage
Que son excès de force la paralyse,

Ainsi, moi, faute de confiance, j'oublie les mots
Qui sont la liturgie du rite d'amour,
Et sous le trop grand poids de mon amour
Semble donc me faire défaut l'amour lui-même.

Ah, que mes yeux soient alors l'éloquence,
Les ardents messagers d'un souffle sans voix,
Eux qui te crient qu'ils t'aiment, et veulent
récompense
Plus que ces lèvres qui ont souvent dit plus.

Apprends à déchiffrer le silence d'amour.
Écouter par les yeux, c'est l'intelligence du
cœur.

As an unperfect actor on the stage,
Who with his fear is put beside his part,
Or some fierce thing replete with too much
rage,
Whose strength's abundance weakens his own
heart ;
So I for fear of trust forget to say
The perfect ceremony of love's rite,
And in mine own love's strength seem to
decay,
O'ercharged with burthen of mine own love's
might.
O let my [looks] be then the eloquence
And dumb presagers of my speaking breast,
Who plead for love and look for recompense
More than that tongue that more hath more
expressed.
O learn to read what silent love hath writ ;
To hear with eyes belongs to love's fine wit.

Le respect de la forme d'origine entraînerait-il une déperdition d'information ? Condensation aux vers 3 et 4 : « some fierce thing » et « his own heart » sont ramassés prosaïquement en « une passion ». Permutation des vers 7 et 8. De tels phénomènes nuisent si peu à la compréhension qu'on est en droit de se demander pourquoi — moyennant de telles concessions, qui semblent aller de soi — le vers à vers s'est fait ici et n'a pu se faire ailleurs. Quant au lexique pourtant, la traduction ne rend ni les antithèses *unperfect/perfect* (v. 1 et 6) et *dumb/speaking* (v. 10), ni les reprises — de *more* trois fois sous l'accent au vers 12, de *love* à la même position dans les deux vers du couplet (en contrepartie, *amour* est trois fois « à la rime »). Le dernier mot du sonnet est *wit* et, comme il s'agit au vers précédent de lire et d'écrire (*read, hath writ*), la réflexivité est plus manifeste dans le couplet shakespearien que dans sa traduction. Si Bonnefoy affaiblit ou édulcore ces différents aspects, c'est conscient qu'à refuser la forme régulière il s'interdit d'en exploiter les symétries :

Comment préserver, par exemple, ce que permet de jeu sur les mots — sons lancés, rattrapés au vol dans l'espace des significations — un parti prosodique si serré, si tendu, si prompt à renvoyer la balle vers le joueur pour des rebonds imprévus, qu'il est assez légitime que ce dernier ait pris goût à ces occasions de prouesse, au bonheur presque poétique qu'est l'agilité de l'esprit ? C'est évidemment cet exercice du « wit » qui va souffrir de ma traduction.

Mais j'ai la faiblesse de croire que le jeu de paume verbal n'est tout de même que l'enveloppe brillante qu'il faut ouvrir pour que la missive apparaisse, qui seule compte. Je me dis — ai-je tort ? — que l'on peut donc perdre beaucoup de la rhétorique, si reste par ailleurs un peu de la poésie. (24S, p. 60-61)

Voilà en somme le parti pris : débusquer les stéréotypes par l'entremise du vers libre, dépouiller le poème des séductions de la parole, laisser la rhétorique et le poétique consacré par la tradition, pour mettre en relief le dire du poète, pour mieux faire sentir la présence. Mais à distinguer l'enveloppe et la missive, n'en revient-on pas à séparer la forme du sens, le contenant du contenu, ce qui est tout de même problématique dès qu'il s'agit de poésie ? La traduction du sonnet 99 (40S, p. 48-9) me permettra de préciser encore mon propos.

La précoce violette, je l'ai grondée :
« Dis-moi, tendre voleuse, où as-tu pris
Ce parfum qui embaume
Si ce n'est pas au souffle de mon amour ?
Et cette carnation empourprée, ton orgueil

Ne s'est-elle pas teinte, cyniquement,
Du sang de ses artères ? » Mon amour,
J'ai condamné le lis, il dérobait ta main,
Et les boutons de la marjolaine, ils avaient
Ta chevelure. Les roses, craintivement,

S'étaient drapées de leurs épines : l'une
Rougissante de honte, une autre blanche
De désespoir. Et ni rouge ni blanche, une troisième
Leur avait pris à chaque, et au larcin
Ajoutait celui de ton souffle ; mais un ver
La dévorait pour te venger, faisant
De sa fière croissance déjà la mort.

J'ai remarqué d'autres fleurs encore. Mais d'aucune
Je ne pouvais rien voir
Que la couleur ou le parfum qu'elles t'avaient pris.
The forward violet thus did I chide :
Sweet thief, whence didst thou steal thy sweet that
[smells
If not from my love's breath ? The purple pride
Which on thy soft cheek for complexion dwells,
In my love's veins thou hast too grossly dyed.
The lily I condemn'd for thy hand,
And buds of marjoram had stol'n thy hair ;
The roses fearfully on thorns did stand,

One blushing shame, another white despair ;
A third, nor red nor white, had stol'n of both,
And to his robb'ry had annexed thy breath ;
But for his theft, in pride of all his growth
A vengeful canker ate him up to death.
More flow'rs I noted, yet I none could see,
But sweet or colour it had stol'n from thee.

Le sonnet 99 de Shakespeare — comme s'il revendiquait l'imperfection avant la centaine — compte 15 vers, dont la rime (plus qu'une ponctuation restituée) montre la composition en 5/4/4/2. La charnière entre le quintil et le premier quatrain correspond à un changement énonciatif : la réprimande à la violette faisant l'unité du quintil, celui qui y était deux fois délocuté (« my love's breath/veins ») devient allocutaire au vers 6, ce qui correspond également au changement de fleur. La seconde charnière, entre le premier et le deuxième quatrain, conduit au vers 10 où une troisième rose dialectise les précédentes (« A third, nor red, nor white ») et amorce la synthèse (« More flow'rs I noted, yet... »). Cette remarquable concordance de la forme sonnet avec la syntaxe et le sens se trouve entièrement ruinée par la traduction française, qui multiplie les effets de discordance par rapport à son modèle.

À la discordance vers/vers — conséquence comme on l'a vu de l'impossibilité relative d'une traduction juxtalinéaire — s'ajoute la discordance strophe/strophe. Concernant la première charnière d'abord, Bonnefoy troque le second génitif (« my love's veins ») contre une apostrophe en fin de vers (« Mon amour, »), au mépris de l'ambiguïté provisoire voulue par le poète, et comme si les guillemets ne disaient pas assez clairement le changement d'interlocuteur. La seconde charnière n'est pas davantage respectée : les blancs entre séquences de vers n'étant justifiés ni par la strophe ni par le sens apparaissent donc aussi arbitraires que le passage de vers à vers. Il n'y a finalement que le distique dont l'unité soit préservée spatialement : pour quelle raison ? N'est-ce pas également le signe que cette traduction tire la poésie du côté de la pensée, ou qu'elle mentalise le sensible ? Il est remarquable qu'un parti pris aussi facile à respecter que l'allongement d'une strophe soit remis en cause par Bonnefoy, dont c'est la troisième séquence et non la première qui tranche par sa longueur sur les deux autres. Tous ces partis pris ne montrent-ils pas à quel point sa traduction se fait contre le sonnet ?

Détour par l'œuvre d'Yves Bonnefoy

Dans son essai, de six ans postérieur aux *245*, Bonnefoy explique sa traduction par deux raisons. La seconde — nous la devinons déjà — est son insatisfaction relative aux traductions existantes. Quant à la première, elle revient au souci de vérifier l'hypothèse selon quoi l'auteur des *Sonnets* ne serait pas le Shakespeare homme de théâtre — ni celui des poèmes de jeunesse traduits en 1993¹⁰ — mais « quelqu'un d'autre, et même socialement tout autre, quelque noble amateur désireux de dissimuler ses poèmes »¹¹. Or, ce Shakespeare-là, Bonnefoy n'aime pas trop ce qu'il dit dans les *Sonnets*, sa misogynie conventionnelle, sa hantise du péché. Ce n'est donc pas vraiment le recueil lui-même qui l'a requis :

Je n'ai pas [...] entrepris de traduire les sonnets comme, par exemple, je l'ai fait pour les poèmes de Yeats, c'est-à-dire motivé simplement par mon souci poétique : lequel, en présence d'une grande œuvre, se serait vu questionné par une intuition, une vision, une écriture également admirables, dont j'aurais à prendre mesure dans le seul champ où ce soit possible, à savoir mon propre rapport d'écriture à la poésie¹².

Si Bonnefoy fait état de ses traductions d'autres œuvres de Shakespeare, ou de Yeats, c'est donc plutôt pour montrer en quoi à la fois la forme et le dire des *Sonnets* lui paraissent justement inférieurs. Il est vrai qu'en 1993 il discerne dans les poésies — *Sonnets* compris — une unité :

Dans *Vénus et Adonis*, par exemple, Shakespeare a peut-être moins cédé à l'attrait de la belle peinture qu'il n'en a voulu apprécier le lieu dans l'esprit, le danger pour la poésie, commençant cette réflexion qui lui fera condamner explicitement les séductions de l'image peinte dans le prochain *Viol de Lucrèce*, et plus encore dans les *Sonnets* où un trop beau jeune homme est supplié de se souvenir qu'il est en réalité vieillesse en puissance, mort, — et de comprendre la chance qui lui demeure : donner naissance à une autre vie¹³.

Mais, au-delà des dix-sept premiers dont l'argument est ici rappelé, il y a suffisamment de platonisme dans les *Sonnets* pour indisposer Bonnefoy — et cette idée d'acquérir l'immortalité par la poésie ! La réfutation des séductions de l'image, qui est une exigence permanente chez lui, ne suffit donc plus aujourd'hui à défendre l'unité de l'œuvre, ce qui n'empêche qu'il revient constamment sur

¹⁰ William Shakespeare, *Les Poèmes (Vénus et Adonis. Le Viol de Lucrèce. Phénix et Colombe)*, traduction et préface Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 1993.

¹¹ « La traduction des sonnets de Shakespeare », art. cité, p. 54.

¹² *Ibid.*, p. 52.

¹³ *Les Poèmes*, op. cit., p. XIII.

le propos des dix-sept premiers sonnets. Sans doute l'exhortation réitérée à prendre femme et à faire souche a-t-elle du sens pour ce poète dont l'œuvre est marquée par l'incarnation. C'est du moins ce que semblent dire certains vers que leur brièveté met en valeur :

Combien plus de louanges mériterait
L'emploi de ta beauté si tu pouvais dire :
Ce bel enfant, le mien,
Éteint mes dettes, excuse ma dépense
(n° 2, 245, p. 11)

Et pareils sont le père et l'heureuse mère
Et leur enfant
Qui ne sont qu'une seule note, qui enchante.
(n° 8, 245, p. 23)

How much more praise deserved thy beauty's use ;
If thou couldst answer 'This fair child of mine
Shall sum my count, and make my old excuse'

Resembling sire, and child, and happy mother,
Who all in one, one pleasing note do sing...

Si nous nous reportons aux traductions citées plus haut, ce sera pour constater qu'elles s'accompagnent chaque fois d'une déperdition de la forme, et que chaque fois le traducteur y trouve d'excellentes raisons : Yeats en 1989 y laisse la plupart de ses rimes et nombre de ses schémas strophiques ; *Vénus et Adonis* et *Le Viol de Lucrece* mis en prose en 1993 y perdent respectivement un sizain et un septain qui ne sont pas sans rapport avec la forme des *Sonnets*. En somme, qu'il s'agisse de contester les pouvoirs de l'image peinte ou d'aller jusqu'au bout de l'incarnation, c'est donc davantage du côté du dire que Bonnefoy situe « le matériau du traducteur », cette expérience du sens ne pouvant que prendre la forme d'une question qu'il se pose, sur la valeur, sur le bien-fondé de l'original, avec sinon une approbation, de sa part, du moins une compréhension assez ouverte, assez sympathique pour qu'il puisse lui prêter voix un instant, dans ce jeu d'hypothèses qui constitue notre devenir. Si cette sorte d'accord n'était pas possible, mieux vaudrait que le traducteur renonce à la traduction, car on ne traduit bien que son proche. (245, p. 59-60)

On peut alors imaginer Bonnefoy partagé entre séduction et répulsion. Désolé de trouver aux *Sonnets* tant de mesquinerie, une pensée si convenue dans une forme aussi rebattue... Tout à la fois aimanté par Shakespeare dont le théâtre le fascine et déçu par ce qu'il produit comme poète. Désespérant de trouver du sens à une œuvre dont, en tant que poéticien, il ne peut que désapprouver la forme. On a vu déjà comment la postface des 245 s'attache à

déprécier les contraintes et la rhétorique des *Sonnets*, au nom de la poésie véritable. D'autres déclarations sont venues, depuis, la nuancer. À propos du haïku par exemple : « Ah, bien sûr, l'expérience véritablement poétique est possible dans un sonnet autant que partout ailleurs »¹⁴. Dans son article de 2000 il utilise beaucoup plus souvent la concession et ne refuse plus « cette grande et belle et signifiante structure »¹⁵ qu'au nom des dangers de la traduction juxtalinéaire, dont l'« acrobatisme » guette notamment les traductions en vers réguliers. Inutile d'ajouter ce qu'il pense d'une traduction qui ferait à la fois le choix du sonnet et du vers rimé...

Que l'on se tourne à présent vers l'œuvre poétique, et l'on verra que Bonnefoy a lui-même sacrifié au sonnet — à ma connaissance, à quatre reprises¹⁶. Néanmoins, ces poèmes — contrairement aux sonnets de Philippe Jaccottet dans *L'Effraie* par exemple — n'ont rien de régulier : la rime leur fait à tous quatre défaut, et seul « Le bel été » est isométrique. C'est sur ce poème qu'André Gendre achève son bel ouvrage, avec la remarque suivante qu'il attribue à Bonnefoy : « De la Renaissance au milieu de notre siècle, on composait délibérément des sonnets. De nos jours, un auteur écrit un poème, puis découvre, l'ayant achevé, que c'est un sonnet, tant cette forme impose à l'esprit sa perfection »¹⁷. « Le bel été » devrait-il sa forme à l'inadvertance du poète de Douve ? N'est-ce pas plutôt que, quarante ans plus tard, sa poétique a changé ? Certes, le sonnet français (4/4/3/3) n'est pas le sonnet shakespearien (4/4/4/2), mais sa désaffection de la forme française en tant que poète peut expliquer l'évolution d'un traducteur qui n'a pas toujours refusé le sonnet.

Dans *Roméo et Juliette*, en guise de prologue des actes I et II, le chœur dit un sonnet : appelons dramatiques ces deux sonnets-prologues. Dans la même pièce un dialogue entre *Roméo et Juliette* forme lui aussi un sonnet (acte I, scène 5, v. 91-104), que nous appellerons anamorphique¹⁸. Dans la traduction que Bonnefoy donne

¹⁴ « Le haïku, la forme brève et les poètes français », texte d'une conférence reproduit sur un site hongrois consulté le 13 mars 2004 : <http://terebess.hu/english/haiku/bonnefoy.html>

¹⁵ « La traduction des sonnets de Shakespeare », art. cité, p. 57.

¹⁶ Trois fois dans *Hier régnerait désert* (1958) : « Rive d'une autre mort, II », « Le bel été », « La voix de ce qui détruit... » (*Poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1982, p. 124, 127 et 173) ; une seule dans *Pierre écrite* (1965) : « La parole du soir » (*ibid.*, p. 237).

¹⁷ *Évolution du sonnet français*, Paris, PUF, « Écritures », 1996, p. 258.

¹⁸ Sur cette distinction entre *dramatique* (isolé par la dramaturgie) et *anamorphique* (réparti sur plusieurs répliques), voir Raymond Gardette, « Un usage parodique du sonnet : le théâtre de William Shakespeare », in Yvonne Bellenger (dir.), *Le Sonnet à la Renaissance*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1988, p. 287.

au *Mercur* de France en 1968, les deux sonnets dramatiques gardent la forme shakespearienne et adoptent l'alexandrin ; dans les deux cas, le traducteur va même jusqu'à rimer le couplet de manière tout à fait convaincante¹⁹ :

Et si vous consentez à un peu de patience,
Nos efforts suppléeront à notre insuffisance.
Il sort.

Mais l'amour les soutient, le temps est leur complice,
Ils modèrent leurs maux d'immodérés délices.
Il sort.

The which if you with patient ears attend,
What here shall miss, our toil shall strive to mend.
Exit.

But passion lends them power, time means, to meet,
Temp'ring extremities with extreme sweet
Exit

Tel est le beau destin des sonnets dramatiques. De son côté, le sonnet anamorphique n'étant pas rendu par une traduction qui ignore la rime et le mètre régulier, une note du traducteur après avoir expliqué « le jeu de mots sur *palm*, qui est à la fois la paume de la main et la palme » ajoute :

Il faut remarquer [...] que Roméo a commencé à parler à Juliette dans ce qui, de par sa réponse et toute la suite de leur échange, devient un sonnet. La métaphore du pèlerin d'amour est la dominante de ce poème, ce qui lui assure son être propre, lequel isole les deux jeunes gens de la société qui les environne²⁰.

On peut lire cette note à la lumière des conceptions futures de Bonnefoy, et en tirer trois remarques. D'abord, le sonnet comme le *wit* sont rejetés en note : est-ce parce qu'ils sont tenus pour inessentiels — pour parodiques — ou parce qu'ils tiennent le traducteur en échec ? Ensuite, le sonnet « isole », et c'est justement ce repli sur un amour que Bonnefoy reproche au Shakespeare des *Sonnets*. Enfin, si Bonnefoy traduit comme sonnets les sonnets du cœur, c'est qu'ils lui apparaissent comme des poèmes ; et si, à l'inverse, les 245 comme le sonnet anamorphique ont besoin du paratexte (en l'occurrence traductif) pour être identifiés comme tels, c'est peut-être qu'il les situe davantage du côté du discours. Il n'empêche qu'on peut rêver à la traduction que

¹⁹ *Roméo et Juliette*, Paris, Gallimard, « Folio classique », p. 21 et 67.

²⁰ *Roméo et Juliette*, *op. cit.*, p. 63.

nous aurions des *Sonnets* si Bonnefoy l'avait entreprise dans ces années-là.

Mes réserves

Martine Hennard Dutheil de la Rochère est assez dissuasive lorsqu'elle demande aux traducteurs de Shakespeare « une bonne dose de culot, de passion et si possible de talent, doublé d'une bonne maîtrise de l'anglais élisabéthain et d'une solide connaissance de l'œuvre shakespearienne — y compris des énigmes qu'elle pose encore aujourd'hui »²¹. Sans doute Bonnefoy réunit-il ces qualités et sans doute, si je fais état de mes réserves ici, me concédera-t-on tout au plus le mérite du culot : parodiant Woody Allen j'aurais pu intituler cet exposé « Bonnefoy, Shakespeare et moi ». Mais Bonnefoy est trop fin dialecticien pour ignorer que beaucoup des arguments qu'il donne à l'appui de ses choix pourraient être retournés. Un premier argument contre la forme du sonnet est qu'il conduit à remettre en cause ce que le poète « pens[e] vouloir dire ».

Or, c'est bien cette remise en question qu'il m'est difficile de faire, dès lors que je ne suis que le traducteur. Et si je veux tout de même préserver la forme sonnet, je ne pourrai plus voir se dialectiser dans mon écriture invention formelle et invention de parole, je n'aurai plus que le triste devoir d'ajuster l'une à l'autre la signification intangible et une forme qui aura cessé, au moins partiellement, d'être active. (245, p. 58)

La modalisation concernant l'inactivité de la forme (« au moins partiellement ») s'explique : Bonnefoy sait que cette forme, en fait peu contraignante, nous vaut entre autres²² l'un des plus extraordinaires sonnets de l'angliciste Mallarmé, « La chevelure, vol d'une flamme... »²³ Quant à « la signification intangible » qui serait celle du poème à traduire, c'est une formule provisoire que Bonnefoy reconsidère heureusement par la suite. Il reste que toute sa rhétorique — restriction comprise — s'attache à déconsidérer le travail du traducteur sur la forme, « triste devoir d'ajuster », qui inciterait

²¹ « Le sonnet 18 de Shakespeare en français : autour de quatre traductions », *Translating/Traduire/Tradurre Shakespeare*, Lausanne, CTL n° 40, 2001, p. 75.

²² Il s'agit, pour l'édition Deman, de « Éventail » (47), « Feuillet d'album » (49), Chansons bas, I et II » (51–52), du « Billet » à Whistler (53), de « Petit air I » (54), « Petit air II » (55), « Au seul souci de voyager » (65), et en outre de « Petit air (guerrier) » (163) et de « Toute l'âme résumée » (164). Toutes nos références renvoyant à l'édition par Bertrand Marchal des *Poésies*, préfacée par Y. Bonnefoy, Paris, Gallimard, « Poésie ».

²³ *Poésies*, *op. cit.*, p. 40.

bien plutôt à chercher les façons dont la matière du texte pourrait se prêter — par des glissements de sens, par des additions ou des abandons supposés véniels, voire même par des chevilles — à ce carcan des quatorze vers, des huit rimes, du nombre fixe des pieds. De quoi oublier vite la sorte d'opérations et la sorte de découvertes qui ont lieu dans la poésie véritable. (245, p. 58)

Les compromis que Bonnefoy passe ici en revue, quiconque contraindra sa parole à une forme extérieure s'y affrontera, puisqu'en cela consiste le travail de la versification. Pourquoi n'accepterais-je pas — je parle en tant que poète — que la forme, non pas remette en question ce que je veux dire, mais me permette de découvrir ce que j'ai à dire, voire — avec cette fois l'humilité du traducteur — ce qui est à dire ? Pour pouvoir se prononcer sur l'efficace du sonnet shakespearien, ne faudrait-il pas *hic et nunc* en faire l'expérience ? Cela mènerait au moins à constater qu'il n'a que sept rimes au lieu des huit que Bonnefoy lui prête — par inadvertance ou simplement parce qu'il ne l'aime pas.

Un second argument est justement que « l'absence d'unité morale ou métaphysique de notre époque nous a déshabitués de reconnaître dans le vers régulier le reflet d'un consensus à plus haut niveau que simplement une convention littéraire, et de l'aimer pour ce pouvoir de rassemblement, évidemment essentiel »²⁴ :

Il n'y a pas de raison [...] de s'imposer la régularité prosodique, quand notre siècle nous refuse de trouver sens à ces formes fixes de naguère, métaphoriques d'un consensus que la modernité ne sait ni n'accepte plus. Plutôt attendre de notre vers libre qu'il s'ouvre, avec ses moyens à lui, au souvenir et à la méditation de la régularité désormais hors d'atteinte, sinon par de vaines acrobaties²⁵.

L'absence de consensus doit-elle déterminer mon choix de traducteur ? L'inconvénient, avec le vers libre, c'est qu'il permet moins encore le consensus : le vers régulier a du moins l'avantage, avec ses lois connues de tous, de rester un outil de précision, une mesure susceptible d'être partagée. La modernité et le recours au sonnet sont-ils vraiment incompatibles ? Cela reviendrait à rejeter dans les rangs de l'académisme aussi bien Jacques Réda avec ses *Sonnets dublinois*²⁶ et William Cliff — auteur d'une *Autobiographie en cent sonnets*²⁷ — que l'italien Giovanni Raboni par exemple, que

²⁴ « La traduction des sonnets de Shakespeare », art. cité, p. 56.

²⁵ Y. Bonnefoy, « Traduire la poésie (I) », *La Communauté des traducteurs*, op. cit., p. 51 et 52.

²⁶ Jacques Réda, *Sonnets dublinois* suivi de *Cinq impressions d'Athènes*, Paris, Fata Morgana, 1990, repris dans *L'Incorrigible*, Paris, Gallimard, 1995.

²⁷ William Cliff, *Autobiographie*, Paris, La Différence, 1993.

Philippe Jaccottet a traduit récemment²⁸. Quant à la régularité prosodique qui serait désormais hors d'atteinte, on peut se demander si elle a jamais été autre chose que le mirage d'une lecture mal informée... Dans le cinquième vers du sonnet 86, *spirit* est monosyllabique alors que *spirits* est dissyllabique, les syncopes et apocopes sont fréquentes autant que variées dans l'ensemble du recueil : qui dira qu'il n'y a pas, dans les *Sonnets* autant qu'ailleurs — même s'ils y sont, dissimulés plus brillamment, l'occasion de maintes réussites formelles — des à-peu-près, des licences et des chevilles ?

Nous avons vu plus haut la manière dont Bonnefoy traduit le n° 99 : le n° 126 qui est en douze rimes suivies et le n° 145 en tétramètres connaîtront (ont connu, s'ils sont traduits déjà) sans doute un sort comparable. Je ne vois pourtant que le vers régulier qui puisse rendre compte efficacement de pareilles spécificités. Inessentiels ? Voire... Si j'insiste sur ce point c'est qu'il me semble que cette relation à la langue et au vers, non pas manquant à Bonnefoy, mais sont tenues par lui pour négligeables aujourd'hui, caractéristiques d'une poésie désuète : aussi, lorsqu'il s'attarde sur le e muet en hiatus chez Baudelaire ou chez Mallarmé²⁹, c'est pour constater que ces traces de suprême inquiétude sont contemporaines de ce qu'il veut bien tenir pour le déclin sans retour du vers, et c'est aussi sans concevoir que par fidélité au vers lyrique on puisse aujourd'hui se demander si lui-même lirait /gaspity/ ou /gaspijɔty/ :

Ô grâce trop prodigue, pourquoi gaspilles-tu
Sans partage cette beauté, ton héritage ? (n° 4, 245, p. 15)

Quant à la rhétorique du sonnet, chassée par la porte en 1994 sous les espèces du *wit*, elle revient par la fenêtre en 2000 sous sa dimension argumentative — nous en avons déjà parlé plus haut. Dans le souci qu'il a de tout dialectiser, Bonnefoy réintègre ainsi ce qu'il a exclu. Et c'est même là-dessus qu'il fonde ses choix formels :

En somme, la méthode de traduction que j'ai essayée, ce qui me paraît la justifier, c'est qu'il y a dans les sonnets de Shakespeare un rapport aussi spécifique que primordial entre le poétique, comme nous l'entendons aujourd'hui, et le rhétorique, si ce n'est pas l'oratoire³⁰.

²⁸ Giovanni Raboni, *Au livre de l'esprit [Nel libro della mente, 1997]*, trad. de Ph. Jaccottet et texte italien, Genève, La Dogana, 2001.

²⁹ Dans sa préface aux *Vers de circonstance*, éd. B. Marchal, Gallimard, « Poésie », 1996.

³⁰ « La traduction des sonnets de Shakespeare », art. cité, p. 60.

On peut alors se demander si la dimension argumentative qu'il observe dans Shakespeare n'est pas une constante du sonnet. Ce qu'il écrit ailleurs du sonnet français, à savoir qu'« il y a même en lui de quoi ressembler au syllogisme, avec ses prémisses suivies de ses conclusions »³¹, peut s'appliquer mutatis mutandis au sonnet shakespearien. Là où Aragon voyait une « machine à penser », Bonnefoy détruit la mécanique de précision et la reconstruit à la façon de Tinguely en hypertrophiant les rouages : son « sonnet » nous surprend, mais le plus souvent il tourne à vide.

La question du sonnet inclut celle de sa mise en recueil. Je finirai ma contre-argumentation sur ce point. Le traducteur qui ne conserve pas la forme — et partant porte atteinte à l'économie du recueil — a pour premier devoir « de substituer à l'unité de l'original un autre ensemble intégré conventionnel, à travers lequel le lecteur pourra discerner l'original, deviner le sonnet dans sa langue de départ »³². On sait gré à Yves Bonnefoy de fonder ses propres conventions sur autant de raisons. Ce qui n'empêche qu'on peut se demander si, inventant un sonnet aléatoire, il résout une véritable question de traduction ou s'il ne justifie pas plutôt le puritanisme ambiant en matière de forme, ce qu'on peut appeler le « poétiquement correct ». Comme si la répétition d'une même forme n'était pas liée en profondeur avec les tissages et les piétinements du sens, comme si l'unité du recueil en l'occurrence ne tenait pas autant sinon davantage au sonnet qu'à son dédicataire. Les premiers vers du recueil — où le poète ne fait apparemment que tendre un miroir au jeune homme — n'ont-ils pas une valeur assez générale pour englober aussi le sonnet ?

From fairest creatures we desire increase,
That thereby beauty's rose might never die,
But as the ripener should by time decease,
His tender heir might bear his memory :

Le premier sonnet s'achevant en appelle un second, qui en porte la mémoire parce qu'il lui ressemble. Quant à la beauté — restée hors de portée malgré la métaphore — sa quête ne tient-elle pas aussi à la reproduction de cette forme ? Si les dix-sept premiers sonnets tentent en effet de convaincre le beau jeune homme de faire un fils à son image (et l'on a vu Bonnefoy sensible à cette idée), cela peut s'appliquer également à chaque sonnet où le couplet n'est pour la parole qu'un repos provisoire, avant de reprendre sa quête dans le

³¹ « Le haïku, la forme brève et les poètes français », art. cité.

³² Efim Etkind, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'âge d'homme, 1982, p. 211.

sonnet suivant. Dans la traduction de Bonnefoy, le premier vers du moins ne laisse pas cette latitude d'interprétation :

Aux êtres les plus beaux nous voulons descendance
Afin que cette rose, la beauté, jamais ne fane
Et, comme avec le temps ce qui a fleuri
Doit déflourir, qu'au moins vie leur demeure
Dans l'affection de leur postérité. (n°1, 245, p. 9)

Comme il s'agit explicitement « de procréer, de rebâtir au profit du monde la beauté qui va se défaire »³³, qu'un sonnet en appelle un autre dans le même recueil et même sollicite une traduction qui lui ressemble ne paraît pas toucher le traducteur. Qu'il me permette néanmoins de traduire, quitte à compter — glissement de sens ? abandon vénial ? — sur le soleil pour dire le temps qui passe :

On voudrait voir grandir ce qui nous émerveille
que rose la beauté n'eût jamais à mourir
mais si le plus mûr doit décéder au soleil
que son tendre héritier en portât souvenir

Pour traduire les *Sonnets*, ne faut-il pas aimer le sonnet et ses contraintes ? « Ma seule règle consiste à m'en inventer de nouvelles à partir de/contre les règles disponibles » répondait Jean-Michel Espitalier à la question « quelle poésie écrivez-vous »³⁴ ? Il s'en faudrait de peu que les choix de traducteur d'Yves Bonnefoy ne témoignent eux aussi du souci moderne d'éviter les chemins battus... Et que, dirigée contre le sonnet, sa traduction n'aille également contre Shakespeare. Sans doute existe-t-il pour bien des poètes aujourd'hui une incompatibilité entre la langue telle qu'ils l'entendent et un poème régulier légué par la tradition. Pour moi, quitte à passer pour académique et archaïsant, je ne reconnais pas cette incompatibilité. Le vers et la rime que j'utilise en 2004 ne sont pas ceux dont disposait Shakespeare, mais ils leur restent comparables, ils en procèdent et en poursuivent la tradition. Et si je le traduis, c'est avec des instruments qui ne m'appartiennent pas plus — mais pas moins non plus — que ne lui appartenaient le pentamètre iambique et toute la prosodie de l'époque. De là découleront tous mes choix qui n'ont rien d'original puisqu'ils s'imposent à ceux qui, optant pour le vers et pour les contraintes qu'il impose, s'appliquent à préserver l'effet-poésie — séductions peut-être faciles, et peut-être trompeuses, que Bonnefoy s'efforce de débusquer — et je situerai mes inquiétudes davantage dans la langue elle-même, du côté des images et des lieux communs.

³³ « La traduction des sonnets de Shakespeare », *art. cité*, p. 59.

³⁴ *Le Matricule des anges*, n° 51, mars 2004, p. 21.

Persuadé qu'à trop jouer la carte de l'écart la traduction autant que la poésie triche avec son lecteur (quand ce n'est pas avec son modèle), je suis comme Bonnefoy convaincu qu' »on ne traduit bien que son proche » et du coup, il m'est impossible de souscrire à la proposition qui voudrait que « traduire Shakespeare, ce n'est pas seulement se frotter à une œuvre, mais bel et bien à un mythe »³⁵. Or si les commentaires des *Sonnets* tendent à accréditer le mythe, ils mettent aussi Shakespeare à ma portée. Le traduisant, je vais à la rencontre de quelqu'un qui me ressemble suffisamment pour me rester accessible : à l'évidence, ce que nous avons de voisin c'est notre expérience du monde en tant qu'homme, du vers et de la forme en tant que poète. Entretenir ce voisinage — qui n'est pas une communauté mais du bois pour en faire — est ma manière à moi de mener à bien cette tâche que Bonnefoy assigne à la poésie, ma façon de maintenir la « mémoire de l'un ». Le reste — si reste il y a — relève de part ou d'autre de l'ineffable et, je veux bien alors en convenir, du mythe.

Bertrand Degott est maître de conférences à l'IUFM de Franche-Comté et membre de l'équipe de recherche « Poétique des genres et spiritualité ». Il est l'auteur de deux recueils de poésie aux éditions Gallimard (Éboulements et taillis, 1996 ; Le Vent dans la brèche, 1998) et d'un essai sur la ballade après 1850 (« Ballade n'est pas morte », Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1996). Il traduit les Sonnets de Shakespeare.

³⁵ Martine Hennard Dutheil de la Rochère, art. cité, p. 75.

T. S. ELIOT VENTRILOQUE : L'ÉTRANGETÉ DANS LA VOIX

Daniel Jean

*It was not from the vast ventriloquism
Of sleep's faded papier-mâché...
The sun was coming from outside.*
« Not Ideas About the Thing but the Thing Itself »
Wallace Stevens

La voix, en ce qu'elle singularise une personne, et en constitue la signature sonore, est le point de rencontre de ce qui est le plus intime et le plus dépossessif. Elle est le passage de l'intime à l'espace public, le moment où le sujet devient objet. En ce sens la voix est une métaphore privilégiée pour désigner la spontanéité de l'expression poétique, dans ces différentes déclinaisons de l'inspiration au souffle lyrique. Plus encore, en posant la poésie comme stratégie d'événement verbal, où la forme de l'expression prime sur le contenu, on peut, comme le propose Henri Meschonnic, faire de la voix un élément de la « signifiante » :

La voix est un sens. Pourquoi ne pas le dire ? Le sens de l'affect le plus grand qui soit, dans toutes ses variations, l'affect de dire le vivre. Elle en porte et elle en transmet toute l'animalité, toute l'historicité.¹

Nous proposons d'examiner autour de la première période poétique de T. S. Eliot, l'image du ventriloque, comme symbole de la crise du sujet du poème. Le sens de la voix est le sens qui échappe au contrôle du sujet conscient. C'est un sens qui déborde, qui embarrasse le sujet. Précisément en ce qu'il lui révèle et le met face à l'animalité et l'historicité, le programme d'Eliot dès l'origine est de contrôler cette émission, de bâtir des digues contre le sens qui pourrait advenir, à son insu. La stratégie de la ventriloquie permet d'inclure textuellement, tout en refusant d'assumer, un sens proliférant. L'aversion de Eliot contre le mythe d'une spontanéité expressive, tel qu'il existe dans le romantisme anglais ou chez

¹ Meschonnic, Henri, in « Le théâtre dans la voix », in *Penser la Voix*, éditions la Licorne, Poitiers 1997, p. 256.

Whitman, ne peut s'expliquer autrement que par la peur de l'effusion. La condamnation théorique qu'il passe sa vie à élaborer, est d'abord d'ordre moral (le romantique est celui qui ne reconnaît pas le péché originel, a-t-il appris de T. E. Hulme) – bien avant d'être esthétique. La revendication classiciste, sans grande portée dans le contexte anglais, est le pendant de cette position et elle se résume, faute de modèles probants², à la nécessité d'un ordre, d'un cadre, d'une structure – instruments de répression du sujet. L'émission vocale devient ainsi un travail – au sens d'une activité volontaire, mais aussi, d'une douleur venant condamner la « première désobéissance ». Le ventriloque est celui qui, par le travail, peut réprimer le mouvement des lèvres, feindre la condamnation de l'orifice buccal.

La violence de l'arrachement qui se produit entre le confort de la méditation intérieure et l'objectivation douloureuse qui se produit dans l'écriture, ou dans la vocalisation, donne naissance à un objet qui paraît irrémédiablement étranger. La voix, au propre ou au figuré, lorsqu'elle est perçue par son émetteur paraît dans une situation à mi-chemin entre la familiarité et l'étrangeté. On la reconnaît comme sienne tout en se disant que ce n'est pas son timbre véritable, que quelque chose s'est perdu. T. S. Eliot, dans l'évocation du processus de formation de l'identité poétique, reproduit cette dialectique (nous soulignons) :

How do men become poets, or to adopt an older phrasing, how is the poetic character incarnated ? When a potential poet first discovers (or is discovered by) the dialectic of influence, *discovers poetry as being both external and internal to himself*, he begins a process that will end only when he has no more poetry within him, long after he has the power (or desire) to discover it *outside himself again*. Though all such discovery is a self-recognition, indeed a second birth, and ought, in the pure good of theory, to be accomplished in a perfect solipsism, it is an act never complete in itself.³

Autour de 1910, l'écriture poétique apparaît comme à T. S. Eliot la seule forme permise, tout en constituant la menace d'une double aliénation : celle de l'effusion lyrique bannie par son éducation unitarienne, et celle du cliché poétique, l'emprise de la « poetic diction » – la polysémie de « diction » mimant l'analogie que nous traçons – stéréotypée de la fin du siècle. Le résultat ironique de cette démarche, visant à éviter à la fois l'écueil d'une originalité

² La monographie que Eliot consacre à Dryden est l'illustration de cette entreprise quasi désespérée de se bâtir une ascendance « classique », où faute de pouvoir s'identifier à l'œuvre, il salue, de façon alambiquée, l'importance que peuvent avoir des œuvres ratées dans l'histoire littéraire.

³ « The Three Voices of Poetry », in *On Poetry and Poets*, London, Faber & Faber, 1957, p. 25.

tendant au solipsisme, et celui de la banalité ou du plagiat, est une poésie qui fera de l'inconfort de l'aliénation inhérente à son expression, autant une thématique qu'un cadre formel :

For these poems were successful precisely because they seemed to many readers expressive not only of a recognizable set of feelings, but of a personality that is distinctively Eliot's. Eliot's failure (there is a struggle, to be sure, but it seems to be conducted with only half a heart) to keep his feelings from becoming literary clichés amounts in other words, to a literary technique.⁴

Dans sa forme la plus connue, cette vision de la création littéraire donnera l'essai « Tradition and the Individual Talent », avec son insistance sur la nécessité d'assainir l'émotion brute en la transformant par le biais de la « tradition » littéraire en émotion littérairement acceptable. Une telle insistance sur l'aspect contraignant du cadre de l'histoire littéraire, avec le corrélat de l'imposition de normes inflexibles sur la créativité, garantes de l'impersonnalité promue au rang d'éthique de l'écriture, masque, à partir du moment où l'on applique les imprécations du critique sur l'œuvre du poète, le caractère éminemment confessionnel de la poésie de T. S. Eliot :

For a poet who had such success, in his heyday, in importing the yardstick of impersonality into criticism, Eliot's poetry is astonishingly personal, not to say autobiographical.⁵

L'omniprésence des motifs issus de l'univers du théâtre dans les premiers poèmes de T.S. Eliot annonce la stratégie de mise à distance de la personnalité par allocation de la voix à des intermédiaires fictifs, caractéristique à partir de « The Love Song of J. Alfred Prufrock » de sa méthode. La publication de ces poèmes en 1996⁶, a donné accès à un corpus renouvelé. On découvre un T. S. Eliot sans contrôle, laissant exprimer une sensibilité hors cadre, hors canon eliotien. En lisant le poème qui inaugure l'ouvrage, « Convictions (Curtain Raiser) », on peut lire, à travers la figure du narrateur marionnettiste, une conception problématique du statut du poète.⁷

⁴ Menard, Louis, *Discovering Modernism, T.S. Eliot and his Context*, New York, Oxford University Press, 1987, p.18.

⁵ Coetzee, J.M., « What is a Classic ? », in *Stranger Shores, Literary Essays*, New York and London, Penguin, 2002, p. 3.

⁶ Eliot, T.S., *The Inventions of the March Hare Poems 1909-1917*, Ricks, C. (ed.), London, Faber & Faber, 1996.

⁷ Ce n'est pas le poème liminaire du carnet originel, il était en effet précédé par « Conversation Galante », mais le plus ancien des poèmes inédits que comporte l'ouvrage. C'est à ce titre qu'il est intéressant de l'étudier comme point de départ d'une écriture. C'est-à-dire de voir en quoi il contient les enjeux d'une poétique à venir, de même que les obstacles qui entravent la réalisation de ce projet poétique.

Le titre « Convictions » interpelle le lecteur par son étrangeté et sa polysémie. Il s'agit, et c'est là le sens le moins courant, du nom d'une pièce donnée spécifiquement en lever de rideau. C'est ce que confirme le sous-titre, « Curtain Raiser », qui place l'œuvre dans un double éclairage. D'abord « lever le rideau », puisque la formulation du titre pose le texte comme accomplissant cette action, évoque le franchissement d'un espace intime, caché, un dévoilement. Mais c'est aussi dans l'économie du théâtre, un terme qui pose un jugement de valeur sur une œuvre, en marquant son aspect secondaire et léger.⁸ Mais « Convictions » contient sa propre polysémie, et peut être lu comme la marque d'une profession de foi, les vers qui suivent sont mes « convictions », ou encore la liste des condamnations, des fautes, auquel cas on se retrouve dans la logique confessionnelle au sens proprement religieux du terme. Le poème ouvre sur une mise en situation percutante :

Among my marionettes I find
The enthusiasm is intense !
They see the outlines of their stage
Conceived upon a scale immense (v. 1-4)

Le « among » initial est caractéristique du recueil, le « je », narrateur du poème, est toujours situé au milieu d'une collectivité ou d'un espace, qui est rassurant par son unité, mais qui est aussi le signe d'une individualité incomplète sans référence au groupe. L'enthousiasme, être habité par le divin, renvoie au rôle démiurgique du marionnettiste⁹, qui est dit et nié à la fois, dans la mesure où le narrateur semble assister plutôt que de donner naissance à cette possession divine. Ce qui se joue semble donc être la paternité, la puissance créatrice, être celui qui est capable de faire franchir aux pantins le seuil entre objet et sujet.

Les fleurs en papier de la deuxième strophe, « tissue paper roses » (v. 9), qui peuvent faire penser à Laforgue, ainsi que la substantivation de l'adjectif « monotone », très verlainien, renvoient à l'esthétique des Symbolistes français. C'est aussi un indice de la remise en question de la tentation panthéiste de communion avec la nature qui est associé à l'esthétique des Romantiques anglais. Virginia Woolf rapporte, dans son journal, à la suite de l'une des premières visites de Eliot :

⁸ Laforgue dans *Moralités légendaires* fait dire à son Hamlet, « Un héros ! Et que tout le reste fût des levers de rideau ! »

⁹ Paul-Louis Mignon insiste sur le contrôle exercé par le montreur de marionnettes : « C'est d'ailleurs sa vocation d'être l'auteur total du spectacle ». Mignon, P-L., article « Marionnettes », in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Albin-Michel/Universalis, p. 509.

He told me he was more interested in people than in anything. He can't read Wordsworth when Wordsworth deals with nature. His turn is for caricature.¹⁰

Ce goût de la caricature apparaît dans l'échange de propos philosophiques, dans la strophe suivante :

And over there my Paladins
Are talking of effect and cause,
With « learn to live by nature's laws ! »
And « strive for social happiness
And contact with your fellow-men
In reason : nothing to excess ! »
As one leaves off the next begins. (v. 14-20)

Ces déclarations peuvent être lues comme un reflet ironique de celles faites dans les séminaires que fréquente Eliot à Harvard. Des considérations existentielles sont placées dans la bouche de marionnettes qui figurent des personnages chevaleresques ; comme pour souligner, et subvertir dans un même geste, le caractère viril de la spéculation philosophique. Celle-ci finit par révéler sa vacuité, tant il n'y a pas de dialogue véritable, et tant la communication semble vaine. Chaque segment, sans doute extrait par le jeune Eliot d'une conversation ou d'un cours, est isolé et incomplet, ainsi vidé de tout sens. Cette méthode du collage annonce non seulement *The Waste Land*, mais préfigure la méthode du collage de citations qui sera une constante dans l'œuvre de T. S. Eliot. Celle-ci pose la question de l'autorité du texte, au sens de « authorship » mais aussi de « authority », puisque c'est de l'adhésion de celui qui est présenté comme l'auteur du texte à son contenu qui est ainsi mise en question.

On voit donc la construction de l'identité du narrateur comme une figure intermédiaire : d'un côté il est celui qui donne vie, par la voix, et régenté l'activité du poème, de l'autre il est en dehors de l'action, témoin et non acteur, ne pouvant assumer sa propre voix, sans l'entremise de ses figurines. La marionnette est apparue historiquement comme réponse à l'interdit qui était faite aux personnes de chair d'incarner le Christ et la Vierge Marie.¹¹ Cet interdit, dans le cas du christianisme, ne concerne pas seulement l'acte de représenter, comme pour l'iconoclasme, mais c'est l'idée même d'incarnation qui est problématique. Non seulement à cause de la condamnation de la chair, mais plus décisivement, à cause de la symbolique même de l'incarnation qui est non seulement le privilège du Christ, mais également le mode de transmission de

¹⁰ *The Diary of Virginia Woolf*, vol.2, édition de Bell, A.O, New York, Harcourt Brace, 1978, p.68.

¹¹ Le terme dérive précisément de la petite Marie, Marion, Marionnette.

l'autorité ecclésiastique. Incarner c'est être littéralement le véhicule d'une vérité divine, le miracle du verbe devenu chair, et, par dérivation, action. Un parallèle se dessine entre la marionnette et le pouvoir poétique, dans la capacité de transmutation du langage. Paul Claudel, décrivant un spectacle de marionnettistes japonais, écrit dans *Connaissance de l'Est* :

La marionnette s'anime sous le récit, comme une ombre qu'on ressuscite en lui racontant tout ce qu'elle a fait et qui, peu à peu, de souvenir devient présence. Ce n'est pas un acteur qui parle, c'est une parole qui agit¹².

Le pouvoir poétique est ainsi marqué par l'interdit, et en même temps se voit assigner la tâche ultime de parvenir à une forme dérivée d'incarnation. Cette mission de la poésie deviendra un but conscient chez T.S. Eliot à la faveur de la conversion qui coïncide avec la période d'écriture proprement théâtrale, ainsi dans la conférence : « The Aims of Poetic Drama » :

What poetry should do in the theatre is a kind of humble shadow or analogy of the Incarnation, whereby the human is taken up into the divine.¹³

À l'heure des premiers poèmes, une telle prétention est encore impossible à assumer, le recours à la figure intermédiaire de la marionnette relègue le narrateur dans le monde de l'enfance (*infans*, celui qui n'a pas la parole), du jeu et de la dissimulation.

Cette situation évoque la notion d'objet transitionnel, telle qu'elle apparaît sous la plume de Winnicott pour désigner le recours chez le jeune enfant à un objet fétiche, la plupart du temps un animal en peluche ou en chiffon, pour servir de « transition » entre mondes intérieur et extérieur. La réalité objective du jouet est contrebalancée par l'appropriation imaginaire qu'en fait l'enfant de sorte qu'il se constitue en passerelle rassurante entre la subjectivité et l'objectivité¹⁴.

¹² Claudel, Paul, *Connaissance de l'Est*, Paris, Poésie Gallimard, 1974, p. 195.

¹³ T.S. Eliot, « The Aims of Poetic Drama », *The Presidential Address to the Poet's Theatre Guild*, London, 1949, p. 5.

¹⁴ C'est dans ce cadre que les pédopsychiatres ont étudié l'activité de manipulation de marionnettes : « Objet susceptible de faire fonction d'objet transitionnel, donc de participer d'une fiction vraie autant que d'une réalité fictive, la marionnette peut en quelque sorte inspirer confiance au jeune manipulateur ; elle peut servir d'intermédiaire entre lui et son spectateur. Mutique de nature, elle peut faire surgir une parole qu'elle semble assumer à la place du manipulateur, quoiqu'elle ne puisse être produit sans lui. Le dédoublement n'est qu'illusoire, mais il fonctionne comme tel. ». Noël, A., *Le Jeu de la marionnette : l'objet intermédiaire et son métathéâtre*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1987, p. 61.

Mais c'est aussi l'éveil au pouvoir, en tant que maître du jeu des marionnettes, de la ventriloquie. Cette aptitude se présente comme un don, à l'instar du don poétique, et au sens étymologique du terme une vocation, qui est aussi celle de la poésie. C'est le premier sens que nous avons donné au mot ventriloque, le pouvoir de donner voix à un personnage fictif. C'est une technique, un art, qui consiste à masquer le mouvement de ses propres lèvres pour produire l'illusion de vie chez une marionnette. La qualité de la dissimulation de la source de l'énonciation est proportionnelle à l'illusion produite, la ventriloquie est une qualité de répression, symbolisée par la fermeture de la bouche.

Mais la ventriloquie, c'est également étymologiquement la parole du ventre. Le ventre lieu de la digestion (appropriation), mais aussi le bas-ventre, le ventre maternel, et au sens des tripes le lieu du courage (en avoir dans le ventre) et de l'authenticité. La parole dans sa dimension corporelle, ce qui fait conflit avec le domaine de l'esprit (voix de tête, voix du ventre). La ventriloquie peut ainsi se lire comme métaphore de la poésie comme parole pleine, pour utiliser un terme de psychanalyse. C'est une métaphore qui se dresse contre une conception illusoire du lyrisme comme révélation de l'être, contre la posture du lyrisme comme émancipation.

Daniel Jean, A.T.E.R. au Département d'Etudes Littéraires Anglaises de Paris 8 en 2003-2004, est actuellement A.T.E.R. à l'Université de Paris 4, où il termine une thèse de doctorat sur « Le théâtre des poètes modernistes (Yeats, Eliot et Auden) ».

**L'ŒUVRE BILINGUE DE SAMUEL BECKETT :
UN « ENTRE-DEUX MONSTRUEUX » ?**

Mireille Bousquet

Depuis quelques années, un nombre croissant d'études a pris en compte la dimension bilingue de l'œuvre de Samuel Beckett. L'un des premiers à avoir insisté sur la nécessité de cette approche est le critique Raymond Federman, dans *Beckett Translating / Translating Beckett*,¹ paru en 1987. L'un des premiers ouvrages notables sur la question est *Beckett and Babel*² par Brian Fitch, en 1988 qui s'interroge sur le statut de cette œuvre bilingue. Quelques thèses récentes de Michael Oustinoff, Pascale Sardin-Damestoy et Linda Collinge envisagent également l'œuvre depuis cette question³. La réflexion tourne autour de la notion d'une œuvre bilingue, du bilinguisme d'écriture ou d'une pratique d'auto-traduction, ou traduction auctoriale.

La problématique d'une œuvre bilingue

Il faut rappeler qu'il s'agit avec Beckett d'une œuvre presque entièrement bilingue, qui en fait un objet d'étude spécifique et un peu à part. Si d'autres écrivains ont été traducteurs de certaines de leurs œuvres (on peut mentionner Julien Green ou Nabokov), ou ont changé de langue, souvent par nécessité, aucun autre écrivain n'a produit son travail presque systématiquement dans deux langues. C'est ainsi qu'on peut parler d'œuvre bilingue, ou de Samuel Beckett en tant qu'auto-traducteur. Ce qui n'est pas tout à fait la même

¹ Sherzer, Dina, Friedman, Melvil et Rossmann, Charles. *Beckett Translating / Translating Beckett*. Pennsylvania State University Press, 1987.

² Fitch, Brian. *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*. University of Toronto Press, 1988.

³ Oustinoff, Michael. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris: L'Harmattan, 2001. Sardin-Damestoy, Pascale. *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'empêchement*. Artois Presse Université, 2002. Collinge, Linda. *Beckett traduit Beckett: de Malone meurt à Malone Dies, l'imaginaire en traduction*. Genève: Droz, 2000.

chose. La réflexion prenant en compte l'existence d'une œuvre bilingue conduit principalement à s'interroger sur son statut : « une œuvre et deux textes, une version 'meilleure' qu'une autre ? » sont quelques unes des questions soulevées par Brian Fitch, tandis que pour Erika Ostrovsky⁴, il s'agit d'une œuvre bifide ; ou encore dépourvue de centre, pour Bruno Clément⁵. Il va de soi que ces différents points de vue sont inséparables d'une réflexion parallèle sur le statut de l'original et de ce qui s'apparenterait à un texte définitif.

Comment parler de l'œuvre, notion qui recouvre une idée d'unité, de localisation et de finitude dont l'absence chez Beckett est souvent mise en avant ? Bruno Clément, par exemple, analyse cette double présence comme une présence-absence :

l'œuvre ne peut s'identifier ni à une version ni à l'autre [...] elle est seulement ailleurs, chacun des deux textes qu'on a la possibilité de lire et d'interroger constituant une sorte d'ébauche, d'incarnation imparfaite d'une œuvre idéale que toute entreprise de matérialiser corromprait nécessairement.⁶

L'existence de deux textes identiques ou presque, dans deux langues différentes et par le même « auteur-traducteur » remet en question la notion même d'œuvre. Est-on en présence d'une œuvre constituée de deux versions, de deux textes qui présentent des dissemblances, qu'on pourrait comparer et évaluer de manière à établir la supériorité ou la préséance de l'un sur l'autre ? Une version meilleure que l'autre, ou plus drôle, ou plus abstraite ; une version dite originale d'un côté et sa traduction de l'autre côté, avec là encore des implications en termes de hiérarchisation, de supériorité ou infériorité d'une version sur l'autre. Une pensée convenue de la traduction comme forcément moindre et inférieure à l'original, conduit à évaluer l'œuvre dans ce sens. Le contraire est possible aussi car la traduction comme réécriture de l'œuvre pourrait amener à considérer la deuxième version comme améliorée⁷. Brian Fitch est

⁴ Ostrovsky, Erika, « Le Silence de Babel », in *Cahiers de l'Herne*, Paris, éd. de l'Herne, numéro spécial Beckett, 1976.

⁵ Clément, Bruno. *L'Œuvre sans qualités : rhétorique de Samuel Beckett*. Paris : Seuil, 1994.

⁶ *L'Œuvre sans qualités*, *op. cit.*, p. 245.

⁷ *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'empêchement*, *op. cit.* : « la duplication, comme procédé permettant au poète de recentrer son œuvre, d'en rendre la réception plus efficace dans l'autre langue, s'applique bien au genre théâtral, l'auto-traduction devenant un moyen d'améliorer le texte d'origine, d'en éliminer les imperfections, ou d'aller plus avant dans une direction seulement ébauchée auparavant. C'est ainsi que, d'un point de vue scénographique, plusieurs pièces portent le fruit des mises en scènes auxquelles Beckett a participé. Ce dernier traduit en effet son texte à la lumière de son expérience de la scène » (p. 53).

un des critiques qui s'est le plus engagé dans cette réflexion. Samuel Beckett lui-même considérait certaines de ses traductions comme inférieures à la première version. Par exemple, *How It Is* n'était pas réussi car trop explicite par rapport à *Comment c'est*. *Fin de partie* était jugée meilleure que *Endgame*, etc.

La notion d'œuvre présuppose l'idée d'original alors que la notion de traduction est entachée de dévalorisation car il ne s'agirait plus d'une production « originale » ; l'idée de pureté y est associée. Envisager l'œuvre comme œuvre bilingue ou comme traduction, c'est déjà la situer dans des catégories dualistes, à moins qu'il s'agisse de réviser ces catégories.

Les deux versions (au moins)

Une des questions cruciales qui se posent lorsqu'on envisage l'œuvre de Beckett du point de vue du bilinguisme, c'est donc le problème de l'existence de deux versions⁸. En l'occurrence, un original suivi d'une traduction. Or comme le remarquent plusieurs critiques, l'affaire est plus complexe que cela. Brian Fitch qui a consacré un ouvrage au bilinguisme beckettien,⁹ en arrivait à la conclusion que les traductions de Samuel Beckett ne peuvent être considérées comme telles au sens commun du terme traduction. Il faisait en effet le constat que la deuxième version était souvent constituée, non à partir de la première version définitive, mais aussi bien à partir des brouillons, des diverses étapes des manuscrits¹⁰. Ce constat est partagé par le travail de Pascale Sardin-Damestoy qui a effectué une étude génétique des traductions à partir des manuscrits. D'autre part, la situation particulière de certaines traductions, comme *Company / Compagnie*, d'abord écrit en anglais, traduit en français, puis révisé en anglais à partir de la version française, oblige à prendre en compte la spécificité d'un travail qui ne se fait pas en ligne droite, d'un texte à l'autre, d'une langue à l'autre.

On ne peut plus guère parler de traduction au sens propre du terme en effet, sauf à remettre en question violemment des présupposés traditionnels de la théorie de la traduction, comme le partage entre ciblistes et sourciers (la lettre de la langue source contre l'esprit de

⁸ Brian Fitch, Erika Ostrovski comme Bruno Clément s'interrogent sur le statut de cette œuvre double et des versions qui la composent.

⁹ *Beckett and Babel*, *op. cit.*

¹⁰ Cette thèse est développée dans : Fitch, Brian, « Beckett's Literary Cathedrals : Speculation on Beckett's Achievement as a Writer of Prose Fiction », in *Samuel Beckett today-aujourd'hui*, n° 2, 1993, pp. 125-132.

la langue cible), ou traduction littérale contre adaptation, fidélité-trahison,¹¹ etc. Mais on verra que l'étude de la pratique de Beckett comme traducteur ne permet pas de la ranger dans une de ces options.

Dans le travail *Company / Compagnie*, l'original (la première version en anglais) a été effacé, perdu, et je souhaite rapprocher ce geste qui, ici, ne concerne que la problématique de la traduction, à une problématique (ou un travail) plus vaste de l'œuvre toute entière, travail d'effacement, soit du sujet (« et dire que je m'efforce de ne pas parler de moi » dit le narrateur dans *Molloy*), soit du « je » (choix de la deuxième personne pour *Company*), soit du mot (mot manquant dans *Stirrings Still*, onomatopée « muette ? » dans *Bing*) : il s'agit bien là de forer des trous dans le langage, projet énoncé très tôt par Samuel Beckett : « To bore one hole after another in it [language], until what lurks behind it – be it something or nothing – begins to seep through ; I cannot imagine a higher goal for a writer today »¹² Quand je dis que je vois dans le faire de l'œuvre un effacement de l'origine ou d'une origine (celle du personnage dans *Molloy*, de sa quête, ou du sujet, ou plutôt d'une conception identitaire du sujet, ou l'effacement du sens) je ne veux pas dire pour autant qu'il y aurait nostalgie de cette origine, souhait ou tentative de la retrouver, bien au contraire. Ce que j'y vois, c'est la volonté de cet effacement de l'origine, effacement d'un sens fini pour ouvrir sur l'infinitude de la signifiante.

Ce geste complexe a de plus l'effet de mettre en évidence ce qu'il vient de faire disparaître. Le mot manquant dans *Stirrings Still*, c'est la perte du sens mais c'est aussi l'ouverture sur l'infini de la signifiante. De même que la conclusion contradictoire de *Molloy* relance le récit, finit en ne finissant pas, ouvre sur les possibles

¹¹ Ancet, Jacques, « La Séparation », in Broda, Martine, dir. *La Traduction-poésie : à Antoine Berman*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999 : « Alors au lieu de déplorer le fait que toute traduction est une trahison [...] il faut le revendiquer. Oui, traduire, c'est toujours trahir. C'est même trahir deux fois puisque, contrairement au lieu commun hardiment répété, traduire ce n'est pas comme on l'a vu, 'faire passer', mais faire se rencontrer : deux langues, deux voix qui se transforment mutuellement de ce rapport. [...] Double trahison, donc, de l'original en direction de la langue réceptrice, et de cette même langue en direction de l'original. Alors seulement cette trahison n'en est plus une. Car en la forçant à dire ce qu'elle ne dit pas couramment, le traducteur oblige sa propre langue à se trahir : à révéler des richesses insoupçonnées qui, jusqu'ici, étaient restées latentes et inexploitées. Traduire, c'est donc approfondir sa propre langue, réveiller ses virtualités qui sont inépuisables, une langue n'étant pas un monde clos, définitivement constitué, mais 'la projection totalisante de la parole en acte' comme, au seuil du XIXe siècle, l'a fortement remarqué Humboldt. Contre le lieu commun du 'génie des langues' qui entraîne celui, daté, de l'intraduisibilité de la poésie [...] il faut affirmer [...] que chaque langue est capable de tout. », pp. 181-182.

¹² Beckett, Samuel, in Cohn, Ruby, ed., *Disjecta*, Londres : Calder, 1983, p. 172.

infinis de la création, qui n'ont rien à voir avec des questions de vérité ou de mensonge. C'est en ne disant pas « je » que le personnage de *Not I* fait de la question du sujet le thème central de la pièce et inscrit malgré tout son discours dans un processus de subjectivation. Agnès Vacquin-Janvier voyait dans ce geste de retournement, ou détournement, un élément essentiel pour comprendre le travail de Beckett : « je crois qu'il a fait une découverte le jour où il s'est aperçu que la meilleure façon de parler d'une chose, c'était de parler de son contraire. Parler de vie en termes de mort, c'est extraordinairement efficace. ».¹³ Quand Samuel Beckett supprime l'original, ou la première version, par le geste de traduction-réécriture, c'est pour constituer le deuxième texte comme original. Deux originaux, aucun original, qu'importe au fond ? L'original n'est pas, ou plus, une qualité de l'œuvre. L'œuvre de Beckett résiste ainsi à la tentative de classification et de hiérarchisation dans laquelle on voudrait l'enfermer.

Variantes ou œuvres

On peut assimiler les versions en différentes langues à des variantes manuscrites. C'est ce que Brian Fitch est tenté de faire dans un article où il revient sur les conclusions antérieures de *Beckett and Babel*¹⁴. L'œuvre est marquée en effet par des variantes internes, même dans les versions « définitives », qui invitent à la lire comme proprement constituée de variations successives. L'exemple le plus frappant et comique étant peut-être l'addenda de *Watt*, dont l'« auteur » précise en note avoir renoncé à l'intégrer dans la version finale uniquement par fatigue et dégoût : « The following precious and illuminating material should be carefully studied. Only fatigue and disgust prevented its incorporation »¹⁵. Par exemple aussi, *Molloy* peut être lu comme les deux versions d'un même récit. Les deux actes de *Waiting for Godot* et *Happy Days* tendent également vers cette interprétation. *Quad* propose une mise en scène allégée. Enfin, on pourrait lire les incessants commentaires des narrateurs

¹³ Vacquin-Janvier, Agnès et Janvier, Ludovic, « Traduire avec Beckett : Watt » in *Revue d'esthétique*, N° hors-série, Privat, 1986, p. 62 ; rééd., Paris : Jean-Michel Place, 1990.

¹⁴ Fitch, Brian, « Beckett's Literary Cathedrals », *op. cit.* : « Rather than being seen as variants of a hypothetical whole that corresponds to neither a text nor a literary work and to the final production of which they would all somehow contribute, I propose to consider all the various manuscript drafts of both versions in both languages together with the two published final versions as being all in a condition of *complementarity* to one another », p. 129.

¹⁵ Beckett, Samuel. *Watt*. Londres : Calder, 1976, p. 247. Voir l'étude approfondie qu'en fait Chris Akkerley, « Fatigue and Disgust : the Addenda to *Watt* », n *Samuel Beckett today-aujourd'hui*, n° 2, 1993, pp. 175-188.

reprenant leur propos pour le corriger (dans *Molloy*, *Malone Dies* et *The Unnamable*) comme des premières versions non corrigées ou des brouillons.

On remarque des phénomènes comparables au théâtre, de correction ou de répétition, dans *...but the clouds...* : « when I thought of her it was always night [...] No, that is not right. When she appeared it was always night »¹⁶, ou dans *What where* : « I start again », ou bien on peut encore citer la répétition de *Play* qui est proposée soit comme reprise à l'identique, soit avec variations.

Enfin les textes courts présentent des échos qui passent de l'un à l'autre¹⁷, faisant de ces œuvres comme des ébauches, des variantes successives qui pourraient faire l'objet d'une étude sur l'intratextualité, (phénomène déjà notable dans *The Unnamable*, par exemple, qui mentionne les personnages des œuvres précédentes). Cette caractéristique invite aussi à voir l'œuvre comme un brouillon, un travail inachevé. Le travail de traduction, dès lors, s'inscrit automatiquement dans la même problématique d'inachèvement, de variations, déplacements. La version définitive n'est jamais atteinte, le travail est comme à refaire sans cesse. Il n'y a plus de texte de départ et de texte d'arrivée puisque des lambeaux de textes sont pris, abandonnés, repris dans une autre langue. Le texte d'origine est brouillé, abandonné et effacé ; pourtant il vit encore à travers les reprises. C'est le constat banal du travail de l'écrivain qui prend un tour critique ici à cause de l'existence de deux textes « définitifs », deux textes d'arrivée, qui font le miracle impensable d'être à la fois variantes et définitifs.

Si le cas très particulier et spécifique de Beckett ne peut conduire à une théorisation générale ou à une méthodologie de la traduction, il doit néanmoins être pris en compte pour une réflexion critique sur ces questions : « qu'est-ce qu'un original, une bonne version, qu'est-ce qu'un texte définitif, (dans une langue ?) ». En fait, c'est la question même : « qu'est-ce qu'une œuvre ? » qui est ici posée.

Je vois en effet cette question de la « bonne version » comme le point d'achoppement, voire l'impasse sur laquelle viennent buter une

¹⁶ Beckett, Samuel, *The Complete Dramatic Works*. London : Faber and Faber, 1986, p. 419, p. 470, p. 320.

¹⁷ La première phrase de *All Strange Away* : « Imagination dead imagine. », p. 169, devient le titre d'un autre texte : *Imagination Dead Imagine*. On peut observer des correspondances entre *Ping* : « Light heat white floor one square yard never seen. White walls one yard by two one ceiling one square yard never seen. », p. 193, et *Lessness* : « Four square all light sheer white blank panes all gone from mind », p. 197, dans Beckett, Samuel, *The Complete Short Prose*. New-York, Grove Press, 1995.

partie des commentaires critiques. Mais je la vois surtout de manière plus large comme un lieu de mise en crise des concepts d'origine, d'original et de texte définitif.¹⁸ Si l'œuvre de Beckett résiste autant à ces notions, il y a à en tirer des enseignements :

- un, ces concepts ne sont pas opératoires pour Beckett.
- deux, si l'on osait aller plus loin, ils ne sont peut-être pas opératoires pour la question du littéraire.

Car la recherche de la bonne version, chez Beckett, il faut bien le dire, elle est sans espoir. Il faut accepter l'idée d'une œuvre non définitive, non finie, indéfinissable (sans jeu de mots) au sens où il est impossible de dire quelle est l'œuvre *Molloy*, si c'est la version française ou l'anglaise ou les deux (et comment cela pourrait-il être les deux dans le même temps de lecture ?)

Bruno Clément arrive ainsi à la conclusion que l'œuvre n'est nulle part, ce qui est bien agaçant pour une pensée qui s'efforce d'être rationnelle :

Mais le bilinguisme, ou plutôt la duplicité de l'œuvre, est incontestablement, pour elle qui cherche à se fonder sur l'écart, un instrument parfait. Il n'installe pas en son sein quelque chose qui lui donnerait sel ou originalité, mais la conçoit écartée, ne reposant ni ici ni là, ni même ici et là, ni même nulle part, mais ailleurs.¹⁹

Si la pratique de Beckett fait de la traduction une œuvre à part entière, elle transforme au passage la conception qu'on en a, de l'œuvre comme de la traduction. D'autre part, elle oblige à préciser dans quelle théorie du langage et du traduire s'inscrit cette réflexion. Comme le dit Henri Meschonnic :

La confrontation du traduire avec la littérature est donc la confrontation permanente de la langue au discours, des idéologies de la langue et de la littérature au fonctionnement historique de la littérature. [...] la traduction littéraire montre et cache à la fois, par son écriture même, l'interaction de la théorie du langage et de la théorie de la littérature qui sont à l'œuvre dans le discours du traducteur.²⁰

¹⁸ Voir les conclusions de B. Fitch, « Beckett's literary cathedrals », *op. cit.* : « the Beckettian artifact immobilizes the different stages involved in the genesis and writing of the literary text, capturing them for all time in a series of *traces*, the outline of the footsteps on the path leading to the ultimate realization of the writer's artistic enterprise, and interrelating them in a condition of dynamic tension. [...] Beckett's singular artistic achievement is more exactly akin to the cathedral. For the cathedral too brings together the synchronic and diachronic representing, as it does, the embodiment of time in space » (p. 130).

¹⁹ *L'Œuvre sans qualités*, *op. cit.*, p. 253.

²⁰ Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*. Paris : Verdier, 1999, p. 85.

Un travail sur les langues

L'œuvre théorique de Beckett est relativement restreinte. Sa pratique de traducteur n'a pas fait l'objet de commentaires de sa part. Très tôt, cependant, il se plaint de l'opacité de sa langue maternelle : « my own language appears to me like a veil that must be torn apart in order to get at the things (or the Nothingness) behind it. »²¹ Il aspire à une littérature du « non-mot », qui ressemblerait à la musique de Beethoven : une allée de sons suspendus à des hauteurs vertigineuses reliant d'insondables abîmes de silence²². Il aspire également à une écriture sans style et le français semble être l'instrument privilégié pour atteindre ce but :

The uniform, horizontal writing, flowing without accident, of the man with a style, never gives you the margarita. But the writing of, say, Racine or Malherbe, perpendicular, diamanté, is pitted, is it not, and sprigged with sparkles ; the flints and pebbles are there, no end of humble tags and commonplaces. They have no style, they write without style, do they not, they give you the phrase, the sparkle, the precious margaret. Perhaps only the French can do it. Perhaps only the French language can give you the thing you want.²³

La plupart des commentateurs s'accordent à voir dans le choix du français la volonté de tendre à un affaiblissement, un appauvrissement de la syntaxe et de l'expression.²⁴ Le détour par le français est interprété comme un exercice de mauvais usage de la langue, rendu plus facile dans une langue non maternelle, plus neuve, moins ancrée dans des habitudes. Samuel Beckett lui-même a peu commenté ce choix, sinon pour le justifier par la plus grande facilité du français pour « écrire sans style ». Il s'agit donc de

²¹ *Disjecta, op. cit.*, p. 171.

²² « Is there any reason why that terrible materiality of the word surface should not be capable of being dissolved, like for example the sound surface, torn by enormous pauses, of Beethoven's Seventh Symphony, so that through whole pages we can perceive nothing but a path of sounds suspended in giddy heights, linking unfathomable abysses of silence. » «Letter to Axel Kaun», 1937, in *Disjecta, op. cit.*, p. 172.

²³ *Ibid.*, p. 47.

²⁴ Casanova, Pascale. *Beckett l'abstracteur : anatomie d'une révolution littéraire*. Paris : Seuil, 1997. « [Samuel Beckett] a répondu d'innombrables fois à la question du bilinguisme. Harvey rapporte qu'il lui aurait affirmé que, pour lui, Irlandais, le français représentait 'une forme de faiblesse' par comparaison avec sa langue maternelle et qu'en outre l'anglais, par opposition au 'relatif ascétisme du français', à cause de sa très grande richesse, portait en lui la 'tentation de la rhétorique et de la virtuosité' : ce sont simplement, dit-il, 'des mots qui se contemplent complaisamment, narcissiquement' » (p. 155).

travailler la langue d'un point de vue extérieur d'une part, mais aussi de se transformer soi-même à l'épreuve de l'autre langue, de se rendre étranger, voire même de s'effacer.

De ce point de vue, la question de la place du « je » y est centrale. En effet, qu'il s'agisse de traduction de soi, ou d'effacement du « je », dans *Not I*, par exemple, le geste remarquable est celui d'une mise à distance volontaire. Cette volonté de s'éloigner de soi est marquée par les commentaires des narrateurs qui, dès *Molloy*, y insistent : « And to think I try my best not to talk about myself »,²⁵ ou celui de *Malone Dies*, qui décide de se raconter des histoires, et plus tard l'abandon assumé de la première personne dans *Company*²⁶ marquent une volonté d'atteindre l'impersonnel, de se rendre étranger à soi-même²⁷.

Mais avant même le passage à l'écriture en français, Samuel Beckett a produit avec *Watt* un travail expérimental de défamiliarisation de l'anglais. Le travail sur l'anglais épuise la langue en quelque sorte par l'usage de la combinatoire comme exploration de l'étendue des possibles, par un usage excessif du questionnement, une syntaxe rendue haletante par les additions systématiques, des virgules en nombre immodéré pour toute ponctuation. Mais ce sont aussi les clins d'œil au français dont le début du roman est parsemé : « I do not rise, not having the force », « I would favour you with the primeur ». ²⁸ Dans les premières œuvres, on peut noter ainsi des gallicismes qui donnent à l'anglais une étrange consonance française, tandis qu'en retour des traces d'anglicismes rendent le français étranger.²⁹ Ce travail sur la langue est inhérent à la création, pour Henri Meschonnic qui y voit un travail d'invention « vers la langue » :

²⁵ Beckett, Samuel. *Molloy*. In *Molloy Malone Dies The Unnamable*. London : Picador, 1979, p. 14.

²⁶ Beckett, Samuel. *Company*. Londres : Calder, 1980 : « Use of the second person marks the voice. That of the third that cankerous other. Could he speak to and of whom the voice speaks there would be a first. But he cannot. He shall not. You cannot. You shall not. » (p. 9).

²⁷ *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'empêchement*, op. cit. : « plusieurs critiques ont montré que le français, la 'langue étrangère', tout comme la traduction de soi, permet aux empreintes du moi autobiographiques de Samuel Beckett, parfois trop insistantes, d'être atténuées. Cette tension semble être résolue dans l'écriture croisée et à peine décalée de *Compagnie-Company*, où le français aurait permis à l'auteur de prendre ses distances par rapport aux souvenirs personnels qui parsèment le texte sans pour autant interdire toute affectivité comme dans *Le Dépeupleur* » (p. 75).

²⁸ Beckett, Samuel. *Watt*, op. cit., pp. 7 et 8.

²⁹ Voir Fletcher, John. « Ecrivain bilingue » in *Cahier de l'Herne*, op. cit., qui propose une étude des traces de l'autre langue dans les traductions de Samuel Beckett

Écrire ne se fait pas dans la langue, comme si elle était maternelle, donnée, mais vers la langue. Écrire n'est peut-être qu'accéder, en s'inventant, à la langue maternelle. Écrire est, à son tour, maternel, pour la langue. Et traduire n'est cela aussi que si traduire accepte le même risque. Sinon traduire est une opération d'application, de conscience bonne ou mauvaise (l'honnêteté, la fidélité, la transparence). Dans la langue. Qui est du tout fait. Alors le traducteur est dans le prêt à penser, le prêt à écrire.³⁰

Cette idée est proche de la réflexion de Gilles Deleuze dans *Critique et clinique*, qui voit l'écrivain comme « un étranger dans sa propre langue [...] il taille *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas ». ³¹ Le travail de Beckett semble marqué par une recherche de transformation de soi, à travers le discours, quelle que soit la langue d'usage, travail d'un sujet vers l'inconnu.

Le travail d'auto-traduction de Samuel Beckett a fait l'objet d'un certain nombre d'études et il est impossible d'en rendre compte ici de manière exhaustive. Je soulignerais en soulignant quelques aspects car la pratique du « traduire » me paraît centrale pour la poésie de Samuel Beckett.

Pour Pascale Sardin-Damestoy qui a étudié l'œuvre dans une approche bilingue, Beckett est « insaisissable dans sa pratique : il investit tour à tour les techniques prônées par les uns ou les autres : 'ciblistes ou sourciers'. Cibliste, il oublie la lettre au profit de l'esprit, en traduisant *The Lost Ones* pour *Le dépeupleur*, alors que 'depopulator' est un terme attesté en anglais ». ³² Elle donne notamment l'exemple de la traduction de *Play* en *Comédie* qui défamiliarise le français par une traduction littérale : « we were not long together when she smelled the rat » : « nous n'étions pas longtemps ensemble et déjà elle sentait un rat » (au lieu du « pot aux roses » qui avait été envisagé dans une première version). L'étude des manuscrits permet ainsi de mettre en évidence des choix variables, qui vont de la traduction littérale au changement de sens, ou qui optent pour la suppression pure et simple. Ainsi, les traductions de *A Piece of Monologue*³³ et *Premier amour*, en français

³⁰ *Poétique du traduire, op. cit.*, p. 459.

³¹ Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Minuit, 1993, p. 138.

³² Weber-Cafilisch, A. *Chacun son dépeupleur. Sur Samuel Beckett*. Paris, Editions de Minuit, 1994 : « Traducteur, Beckett a préféré choisir, plutôt que la soumission à la lettre, la fidélité à l'obscurité du texte original en proposant une expression équivoque » (p. 73).

³³ Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London : Bloomsbury Publishing, 1996 : « But *A Piece of Monologue* presented what Beckett described as 'insoluble problems' and was eventually 'reduced to a free version,

Solo, et en anglais *First Love*, ont subi des coupures importantes, soit pour raison d'« intraduisible » (par exemple, les commentaires sur la prononciation de « birth » dans *Piece of Monologue* : « Birth. Parts lips and thrusts tongue between them. Tip of tongue. Feel soft touch of tongue on lips. Of lips on tongue »³⁴), soit par dégoût vis-à-vis de l'œuvre de départ qui, avec le temps, ne trouve plus grâce aux yeux de Beckett. On pourrait ainsi considérer que *First Love* est véritablement une réécriture de *Premier amour*.

Le passage dans l'autre langue entraîne parfois des modifications subtiles de sens, ainsi dans *Molloy* : « les autres choses qui me bafouaient les sens »³⁵ est traduit par « the other things which made merry with my senses »³⁶, laissant penser que le choix de la consonance en « m » a pu être déterminant pour la traduction en anglais ?

Quand le sens est conservé, il y aurait soit perte dans le rythme de la phrase, soit gain dans la précision ? Dans *Molloy* encore, « la condition de l'objet était d'être sans nom et inversement » est traduit par : « there could be no things but nameless things, no names but thingless names » ; on peut constater le choix de la symétrie dans la phrase en anglais, en plus de la répétition de « no... but » et « less » qui rend la phrase plus insistante et frappante alors qu'elle est plus plate et plus concise en français. Il y aurait donc bien un effet « sans style » en français, si l'on s'en tient à cet unique exemple. Je me contente ici d'ouvrir des pistes et non de tirer des conclusions.

Pascale Sardin-Damestoy observe également un travail d'adaptation culturelle, par exemple dans *Play / Comédie* : « Personnelly I always preferred Lipton's », traduit par : « personnellement je préférerais l'Eléphant », ou dans *Company / Compagnie* : « Seventy miles away according to your Longman », traduit par : « une distance de

shorter, entitled Solo'. The main problem centred on the word 'Birth', described by the speaker in the English original by the position and movements of tongue and lips. No similar word is vocalised in this way in French. So Beckett omitted whole passages from the French version, which he called an « adaptation » rather than a translation. » (p. 677).

³⁴ Warrilow, David. « La musique, pas le sens », in *Revue d'esthétique*, *op. cit.* : « A deux reprises dans le texte le récitant décrit le procédé buccal qui mène à la prononciation du mot 'birth'. Du positionnement de la langue, le bout entre les lèvres, une sensation douce, très sensuelle. Sa description ressemble à celle d'un accouchement. C'est pour cette raison qu'il m'a dit : 'je crois qu'il n'y aura jamais de version française pour ce texte, il n'y a que « naissance » en français pour « birth » et le son « th » n'existe pas.' Pour finir, il a écrit une version plus courte. » (p. 253).

³⁵ Beckett, Samuel. *Molloy*. Paris : Minuit, 1951, rééd. Collection « Double », 2002, p. 40.

³⁶ Beckett, Samuel. *Molloy*. In *Molloy Malone Dies The Unnamable*, *op. cit.* p.30.

soixante-dix milles à en croire ton manuel de géographie ». Mais elle ajoute que là aussi cette pratique semble souvent arbitraire et aléatoire, non systématique, car des noms à consonance irlandaise ont été conservés dans la version française et d'autres francisés en dehors de toute logique apparente.

Ce tour d'horizon extrêmement lapidaire ne se prétend pas significatif, évidemment, et je renvoie aux travaux cités plus haut pour une étude systématique de cette question. Mais il permet un premier constat. L'observation de la pratique de Samuel Beckett ne rentre pas dans les cadres habituels avec lesquels on peut théoriser la traduction ; il n'y a ici ni fidélité ni trahison, ni transparence ni opacité, ni adaptation ni littéralité, ni cibliste ni sourcier, mais tout cela à la fois. Aussi, l'étude de la pratique de traduction de Samuel Beckett devrait se faire dans le cadre d'une réflexion globale sur sa poésie, ce qui implique de saisir les mouvements, la prosodie, le rythme de l'œuvre (de chaque œuvre) avant d'étudier les choix de traduction.

On peut dégager néanmoins une tendance générale dans la pratique de traducteur de Samuel Beckett, c'est justement la primauté qu'il accorde au rythme plutôt qu'au sens. Ce constat s'accorde d'ailleurs avec les témoignages quant à ses indications de mise en scène. Billie Whitelaw relate comment le travail demandé aux acteurs portait sur la précision de l'élocution : « il est comme un chef d'orchestre, il bat la mesure ». David Warrilow, quant à lui, mettait en avant dans ses interprétations : « la musique, pas le sens »³⁷.

Pascale Sardin-Damestoy note aussi à la suite de L. Janvier que la priorité dans le travail de traduction pour Beckett, c'est le rythme bien avant le sens :

la similitude absolue des termes, ou, à défaut, l'adéquation exacte à l'idée exprimée comptaient parfois moins que la situation sonore et rythmique du mot dans le syntagme, du syntagme dans la phrase, de la phrase dans la séquence. D'où certains déplacements qui sont la fidélité vraie.³⁸

Dans *Watt*, le passage des échos de l'anglais au français pouvait constituer une espèce d'impasse. L. Janvier cite la phrase : « For the pocket in which Erskine kept this key was not the kind of pocket that Watt could pick », comme étant faiblement rendue par la version française parce que « l'écho repose dans la langue » : « car la

³⁷ *Revue d'esthétique*, *op. cit.*, plusieurs témoignages vont en ce sens.

³⁸ Janvier, Ludovic. « Au travail avec Beckett » in *Quinzaine littéraire*, 11-28 février 1969, repris dans *Cahiers de l'Herne*, *op. cit.*, pp. 103-108.

poche où Erskine gardait cette clef n'était pas de celles que Watt pouvait lui faire ». ³⁹ Problème de langue ou problème de discours ? C'est en fait plutôt un problème de méthode que je souhaiterais tirer de cet exemple. Il me semble inefficace de tenter une analyse à partir d'une seule phrase hors contexte. Les choix de traduction apparaissent alors aléatoires ou incohérents, voire butent en effet sur l'« intraduisible ». C'est pourquoi l'étude des traductions de Beckett devrait être entreprise de manière globale, œuvre par œuvre, afin de déterminer le système et la valeur de chaque œuvre avant d'en analyser la traduction. C'est-à-dire, ne pas séparer la poétique de Beckett de sa traduction : les deux pour moi sont fondamentalement liées.

Pour tenter une amorce de conclusion, malgré tout, je voudrais mettre en avant deux aspects majeurs et deux points de force de l'étude du bilinguisme beckettien : il nous oblige à penser le rapport à l'œuvre en termes de langage et d'énonciation, comme discours pris dans sa globalité et il nous oblige à penser la place, le statut du sujet traducteur comme sujet du poème, comme instance de subjectivation et non plus pris dans les catégories binaires auteur-traducteur.

Œuvre ou traduction : un entre-deux monstrueux

La non finitude de l'œuvre n'est au fond un problème que parce que l'on ignore ou refuse l'idée que le travail de Beckett est une recherche active de l'inachèvement. La thématique de la fin parcourt son œuvre de façon paradoxale et contradictoire, jusque dans les titres *Fin de partie*, *For to End Yet Again*, confrontant l'attente, l'espérance et le refus ou l'impossibilité de finir, exemplairement clamés par le narrateur de *L'Innommable* (« I must go on, I can't go on, I'll go on »). En fait, le résultat correspond bien à l'effet recherché qui est de ne pas finir. Le faire de l'œuvre est de l'ordre de l'inachever. Pascale Sardin-Damestoy note bien le lien entre achever et tuer ⁴⁰ et parle justement d'« abîme d'une œuvre double où se perd tout absolu, où se dissout le sens dans un redoublement du signifiant, où les possibilités du sens, jamais, ne seront

³⁹ *Ibid*, p. 106. Janvier en tire la conclusion suivante : « Pourtant l'intraduisible existe. Et demeure. Quand l'écho repose dans la langue, par exemple. [...] De même quand l'écho résulte d'une rime intérieure, si l'on veut d'une combinaison phonique que seule la structure de la langue autorise ».

⁴⁰ *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'empêchement*, *op. cit.* : « le fragmentaire signe le refus de l'achevé, et l'inachevé celui de la mort. Car 'achever', comme le veut la langue populaire, c'est 'tuer' » (p. 83).

épuisées »⁴¹. La perte de l'absolu, c'est pour moi l'enseignement qu'on peut tirer de la lecture de Beckett et de la réflexion critique dans laquelle son œuvre nous engage. Cette perte est jouissive et stimulante et souhaitable et elle dégage l'œuvre des tentations de sacralisation qui aboutissent à la fois à tenter d'y lire l'absolu de la vérité et à la ranger du côté du mensonge et du négatif, par dépit.

L'observation de la pratique de traducteur de Beckett fait le constat d'une traduction auctoriale qui donne tous les droits⁴², de la traduction la plus littérale, au changement de sens, aux créations de mots, enfin à une pratique irrégulière, non cohérente, et de fait donnant lieu à une traduction souvent imprévisible, livrée au libre arbitre de la re-création. La pratique de traduction de Beckett fait de son œuvre une activité (un faire) d'écriture, de réécriture, transformatrice, créatrice.

Il faut donc voir le bilinguisme de l'œuvre comme une activité pratique-théorique, au sens où l'est toute activité d'écriture pour Henri Meschonnic :

Soit la traduction est écriture, transformatrice, soit elle est littérature — du déjà transformé, qui a un rôle d'informateur : faire connaître une « littérature ». C'est pourquoi la traduction importe à la poésie, et à la théorie : elle fait une poétique expérimentale.⁴³

En étant auteur et traducteur de son œuvre, Samuel Beckett travaille sans cesse sur la diversité, la variation linguistique, les oppositions et / ou les rapprochements du français et de l'anglais. Il les fait travailler, les deux langues, l'une *par-avec-contre* l'autre. Sa traduction (son œuvre) se place dans ce que H. Meschonnic qualifie d'« entre-deux monstrueux »⁴⁴, c'est-à-dire une langue nouvelle qui enfreint les codes des langues dans lesquelles il travaille. Ni son anglais ni son français, finalement, n'obéissent aux règles prescrites. Sa pratique de la traduction ne répond pas non plus à aucune norme ou règle prescrite. Elle est en ce sens, transformatrice. Je renvoie à

⁴¹ *Ibid.*, p. 322.

⁴² Ce qu'il revendiquait à sa façon : « Depuis quand l'artiste, comme tel, n'a-t-il pas tous les droits, c'est-à-dire aucun ? » dans « La peinture des van Velde ou Le monde et le pantalon » in *Disjecta*, *op. cit.*, p. 121.

⁴³ Meschonnic, Henri. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier, 1982, p. 59.

⁴⁴ *Poétique du traduire*, *op. cit.* : « En littérature, il n'y a pas d'évidences. Dans la traduction, certaines évidences font la loi. C'est l'autorité indéniable de l'évidence que la traduction fonctionne dans la langue d'arrivée, donc sans recours supposé à la langue de départ. Dans la langue d'arrivée, c'est-à-dire avec les seuls moyens de la langue d'arrivée, pas ceux de la langue de départ, ni *les interférences d'un entre-deux monstrueux*, puisqu'il enfreindrait le code de la langue d'arrivée » (p. 87, je souligne).

l'analyse que fait Gérard Dessons, dans *L'Art et la manière*, de la monstruosité : « Les œuvres, celles qui sont indissociables de la manière qui les identifie, sont monstrueuses parce qu'elles sont irréductibles à ce qu'on connaît, et reconnaît, dans le moment de leur rencontre, d'un individu artistique », et « L'art est porteur d'énigme, c'est en cela qu'il est un monstre »⁴⁵.

Et l'effet de ce travail, par le fait même de sa spécificité, de sa non-exemplarité, oblige à repenser les conceptions générales qu'on peut avoir de ces notions toutes faites et déjà pensées : l'œuvre, la traduction, le texte définitif, l'authenticité, la valeur, le rapport entre les langues et le langage, et donc tout ce qu'on met sous le terme « littérature » ainsi que les valeurs qui s'y rattachent. La pratique de traduction de Samuel Beckett est donc, ainsi et avant tout, critique et transformatrice.

Mireille Bousquet est doctorante à l'Université de Paris 8. Elle travaille à une thèse de doctorat de littérature anglaise sur Samuel Beckett, sous la direction de Claire Joubert : « L'épuisement dans l'œuvre de Samuel Beckett : point critique ou lieu commun ? ».

⁴⁵ Dessons, Gérard. *L'Art et la manière : art, littérature, langage*. Paris : Champion, 2004, p. 386.

TRADUCTION ET TRANSLATION : LE TEXTE EN VOYAGE

Marie-Dominique Garnier

J'écoute le transport du message, non le message.
Roland Barthes¹

Entre Shakespeare et Sterne, via Yorick, de multiples parcours, voyages et traversées textuelles s'inscrivent, plus particulièrement entre *Hamlet* et ce qu'on pourra appeler un véhicule de réécriture, le « facteur Yorick » : *chop-fallen*, privé d'articulation, mais doué d'une force de réémergence transhistorique peu ordinaire, il signe à la fois la fin de *Hamlet* et l'œuvre de Sterne. Yorick est réactivé, réarticulé par Sterne, qui en a fait son double, son co-signataire, son nom de plume, parfois au point de signer le texte de ses sermons du nom du fou shakespearien. Plus étrangement encore, l'échange ou le détournement des noms va jusqu'à entraîner l'échange des corps ou des « *corpses* » : à deux reprises le crâne de Sterne a été exhumé, ramené à la surface de l'histoire, comme si l'un et l'autre, le bouffon et l'auteur, le clown et son avers, l'homme « sérieux » (*stern*) s'entre-traduisaient, s'entre-citaient, au point de devenir permutables ou réversibles. Le narrateur de *Tristram Shandy* et du *Voyage sentimental* devient ainsi plus originaire que son origine fictive, pour occuper l'espace d'une trans-histoire qui n'a rien à voir avec la pâle notion d'intertexte, ni avec l'histoire littéraire, et encore moins avec la critique des sources. Ce rapport d'étrange familiarité relève de ce qu'on pourra appeler la « sur-vie » d'un texte à travers un autre, survie portée par la traduction ; le terme est employé par Walter Benjamin² et commenté par Derrida, qui voit un « rapport essentiel » entre *Überleben* (survivre) et *Übersetzen* (traduire)³. L'autre terme auquel recourt Benjamin est celui de « Fortleben »,

¹ Sade, Fourier, Loyola, Paris, Seuil, 1971, p. 4.

² « Die Aufgabe des Übersetzers », *La Tâche du traducteur*, trad. Maurice de Gandillac, *Mythe et Violence*, Paris, Denoël, 1971.

³ Jacques Derrida, « Tours de Babel », *Psyché, Invention de l'autre*, Tome 1, Paris, Galilée, 1987-1998, p. 214.

survie au sens de continuation de la vie et non au sens de vie *post-mortem* :

De même que les manifestations de la vie, sans rien signifier pour le vivant, sont avec lui dans la plus intime corrélation, ainsi la traduction procède de l'original [...] C'est dans leur simple réalité, sans aucune métaphore, qu'il faut concevoir pour les œuvres d'art les idées de vie et de survie.⁴

Ce que Jacques Derrida commente en ces termes :

Telle survie donne un plus de vie, plus qu'une survivance. L'œuvre ne vit pas seulement plus longtemps, elle vit plus et mieux, au-dessus des moyens de son auteur.⁵

Sterne « traduit » Shakespeare, en écrivant autour/sur une partie d'une de ses signatures, en articulant son écriture sur un crâne désarticulé. Cette traduction ou procédé de survie (*fortleben*) rapproche de manière essentielle l'écriture et la traduction. La modernité de Sterne est de s'être donné pour tâche celle du traducteur, celle d'un devenir-Yorick, c'est-à-dire d'un devenir-traducteur. La « survie » est ici à lire dans un sens qui n'est ni linéaire, ni hégélien ou historique, mais trans-historique, puisque Sterne réémerge, sort de terre, en tant que, tel, Yorick – figure du survivant ou de l'agent de survie, et non de l'héritier généalogique : Yorick ou l'écriture traversière, archi-morte et plus que vive. L'entre-deux qui met en regard, via Yorick, Sterne et Shakespeare est celui de l'*interim*, pour reprendre un terme utilisé dans *Hamlet*. L'un des fragments du *Voyage sentimental* consacré à la traduction délimite ce qu'on pourra appeler un lieu intérimaire, celui de traduction-entant-qu'écriture.

Passages parisiens

Le fragment intitulé « Paris » dans le *Voyage sentimental*⁶ pourra être assez vite identifié comme méta-texte, texte dans le texte renvoyant par le menu détail une image de l'ensemble : écriture désarticulée, ponctuée d'apartés et de mots restés étrangers. Texte étranger au reste de l'œuvre, ignorant toute diégèse, c'est aussi un texte étrange, doué d'une grande capacité d'étrangeté ou de résistance à la (re)lecture ; fermé, opaque, offrant de rares prises, il

⁴ *op. cit.* p. 214.

⁵ *ibid.* p. 214.

⁶ Edition Penguin, pp. 126-129 ; ce texte trouve sa place entre une activité de traduction (annoncée en fin de fragment précédent) et un geste d'écriture, à la fin de cet extrait : « the notary [...] put his pen a third-time into his ink-horn [...] ».

y est paradoxalement question de passage, de passeur, de passant, de pas pressés dans la rue, et de « pas » de sens, syllabe dans laquelle on entendra, sur les traces de J. Derrida, le double sens du lieu (pas de tir) et du non-lieu (la négation). Au-delà du mode digressif, parodique, ou histrionique de ces pages inachevées et nomades, ce « morceau choisi » ici traduit par Yorick laisse entrevoir les contours d'une langue à la fois étrangère et familière, celle de la littérature. Ces trois pages constituent à la fois le texte d'une traduction, et l'espace d'une réflexion critique sur la tâche de l'écriture. Il y est avant tout question de pratique de la traduction, aucunement de théorie. La « traduction », rivée à son étymologie « *ducere* », et l'implication d'une conduite toujours « forcée », s'y métamorphose en trans-lation : il y est question d'une sortie en ville et d'une traversée de pont, exil ou déplacement minimal dans un même plan, en « milieu » littéraire et littéral, en éliminant toute question de langue d'arrivée et de langue de départ : c'est une « langue du milieu », une langue intérimaire, qui voyage peu ou mal, sinon sous la forme d'un voyage sur place, d'un passage à l'autre du texte, dans lequel rien ne « se » passe, sinon une accumulation de passages : « the whole world who have passed over the Pont Neuf », (p. 127) « passing along the Rue de Dauphine », « the notary was passing on by a dark passage [...] walked up the passage to the door, and passing through an old sort of a saloon » (p. 128), « thou whose hand has led me on through a labyrinth of strange passages » (p. 129). Le roman commence par la question du « véhicule », terme dans lequel on entendra à la fois le sens propre et le sens métaphorique (linguistique), ici soumis à divers effets de démétaphorisation. Le premier véhicule de transport, à la fois linguistique, littéral et littéraire, mentionné au début du livre est un « désobligeant », c'est-à-dire une chaise de poste trop petite pour accommoder plus d'une personne, dans laquelle Yorick voyage envers et contre tout à deux, en compagnie d'une voyageuse (son devenir-féminin, sa lectrice, son « autre », ou son « auteure »). Le second véhicule mentionné dans le roman est le vis-à-vis, chaise de poste biplace. L'un et l'autre, désobligeant et vis-à-vis, figurent le transport et les déports de l'écriture, qui ne s'accommode pas de la dimension un ni deux mais d'une dimension irrationnelle, anexacte, entre le un et le deux, mettant en réseau le lecteur et l'auteur, ou ce que Jean-Michel Rabaté a désigné par une tmèse : « l'auteur-comme-autre-lecteur »⁷. La chaise transporte du côté du « post », de ce qu'on pourrait appeler la post-écriture, la langue qui enchevêtre au plus près le lecteur et le narrateur, l'écrivain et le traduisant.

⁷ Jean-Michel Rabaté, *Joyce, Portrait de l'Auteur en Autre Lecteur*, Petit-Rœulx, Cistre-Essais, 1984.

Chaises de post(e) : véhicules

Le désobligeant n'est pas une métaphore de l'écriture, il en est le lieu même (l'endroit où sera rédigée la « préface » post-posée après les quelques premiers chapitres du livre). Sa traduction en grec fait apparaître *metaphoros*, terme proche du grec moderne *metaphorikos* désignant, encore aujourd'hui, comme l'a rappelé Derrida, ce qui concerne les moyens de transport. Le *Voyage sentimental* s'acharne à la frontière qui sépare le métaphorique et le littéral, la circulation et la traduction : il véhicule des objets textuels, déplace des positions narratives. On aurait tort, autrement dit, de remiser le fragment portant sur la traduction d'un texte anecdotique du côté de la parodie narrative ou de la digression, système qui implique la droite ligne d'une trame narrative : ce « fragment » n'a rien de digressif, il se situe au contraire au cœur de la centrale Sterne, qui ne s'intéresse pas tant à la question du « fil » de l'histoire ou à ses détournements, qu'à celle des entrelacs du discours et de la langue. La narration y est déplacée du côté de la translation – voyage dans la langue, dans les marges, hors-territoire et sans texte-maître. Ce « fragment », au fonctionnement similaire à celui de l'ensemble de l'œuvre, évacue, en important la fiction d'une traduction, les implicites et les attendus de la « narration » classique : sans contenu, sans teneur, il confond la « teneur » et le « véhicule », le « medium » et le « message ». Le « traduisant » (Yorick) s'y glisse dans la pose de l'écrivain, le « notary », avec cet effet de « vis-à-vis » ou de repli d'un texte sur l'autre : celui qui traduit se décrit comme « trifling man » dont le souci est de rendre un texte en langue étrangère, « to turn it into English » ; mais cette recherche de la bonne tournure se fait littéralement, à coup de tours et de détours, de pas dans la pièce : « I went on leisurely, as a trifling man does, sometimes writing a sentence, – then taking a turn or two – » (p 126). Le « passage » ou la traversée s'y replie sur le « passage » textuel. Inversement, l'écriture s'y fait trans/lation, transduction, affaire de pas. Derrida, deux siècles après Sterne, recroise les fils du métaphorique et du « passage » :

Et de la métaphore qu'est-ce qui se passe ?
C'est un très vieux sujet. Il occupe l'Occident, il habite ou se laisse habiter : s'y représentant comme une énorme bibliothèque dans laquelle nous nous déplacerions sans en percevoir les limites, procédant de station en station, y cheminant à pied, pas à pas, ou en autobus [...] *Métaphora* circule dans la cité, elle nous y véhicule comme ses habitants, selon toutes sortes de trajets, avec carrefours, feux rouges, sens interdits, intersections ou croisements, limitations ou prescriptions de vitesse. De ce véhicule nous sommes d'une certaine façon – métaphorique bien sûr, et sur le mode de l'habitation, – le contenu et la teneur : passagers, compris et déplacés par métaphore.⁸

⁸ *Psyché*, op. cit. p. 63.

Travail, travel

Le travail critique éditorial autour de l'œuvre de Sterne a essentiellement fait ressortir le sous-sol intertextuel de ce passage, en en rappelant par exemple les éléments bibliques qu'il prend par le travers : versets des évangiles (selon Jean, selon Matthieu), échos importés des *Sermons* de Sterne. L'effort critique s'est ainsi donné pour tâche de rendre signifiants, intertextuels ou parodiques, divers détails en apparence insignifiants du texte – en d'autres termes de leur restituer une profondeur, un sens. Le travail de Sterne est à retraduire ou à translation sous l'ancienne forme du terme, apparenté à « *travel* ». Son écriture ne s'approche guère par le biais de la parodie ou de l'intertexte : il s'agit pour elle tout au contraire de rendre le signifiant à l'insignifiant, et le sens à l'indiscipline – de retraduire le « travail » comme « *travel* », de renvoyer la bible à son étymologie : une collection de livres, tous plus ou moins entr'ouverts, et toujours indissociables de leur traduction ; vaste BU d'histoires incomplètes et de fiches fantômes. Sterne soumet le texte biblique à un régime de migrations, de micro-déplacements, de décalages ou translations : le fragment qui a pour titre « the translation » plus avant dans le roman n'est pas celui où se trouve une traduction. Les deux textes sont en regard ou en vis-à-vis dans une structure binaire dont un critique⁹ a analysé la structure plissée. Dans le fragment intitulé « The Translation », il y a traduction d'un code gestuel avec débouchés libertins immédiats (la Marquesina de F***, série d'astérisques immédiatement transparente, ouvrant aussitôt la voie à un recodage libertin confirmé à divers endroits du texte). Dans « The Fragment », il est question d'un papier ayant été glissé entre motte de beurre et feuille de vigne, localisation dans laquelle on entreverra sans difficulté un glissement possible de l'économie de la traduction à celle de la trans/elation, du désir. Le texte est inachevé, car sa suite manque, l'autre partie du papier ayant servi cette fois à envelopper le bouquet de fleurs du serviteur dénommé La Fleur : autres transes, autres fleurs, où basculent le masculin et le féminin.

L'épisode de la traduction du « fragment » est moins un texte qu'un morceau de papier, autre façon de faire fonctionner à l'envers le processus de métaphorisation. D'abord destiné à être jeté par la fenêtre, ce papier (manuscrit, peut-être, dit-on, de la main de Rabelais¹⁰) est finalement préservé, mais cette possible

⁹ Jean-Claude Dupas, *Sterne ou le vis-à-vis*, Presses Universitaires de Lille, 1984.

¹⁰ « It was the old French of Rabelais's time, and for aught I know might have been wrote by him » (p. 126).

appartenance à la rue le met en passe de devenir « litter » – ou littérature au sens post-joycien. De ce contexte proto-joycien émerge la nature labile du texte, étranger parce que jetable ou recyclable, citable, traduisible, excrémental, abject. Le texte traduit commence par une répétition de la scène précédente, puisqu'un parchemin y est à nouveau jeté – « throwing down the parchment » (p. 126). Il continue avec la description d'une traversée de Paris par grand vent avec envol de divers chapeaux, puis s'achève dans la maison d'un gentilhomme alité, au chevet duquel le notaire a été appelé pour la rédaction d'un testament, lequel testament s'avère être un récit, que le notaire devenu « this stranger » sera chargé de noter.

Le « fragment » constitue en apparence un texte ouvert à ses deux bouts, dont le fil narratif traite à bâtons rompus de seuils, de portes claquées au nez d'une épouse acariâtre, d'un notaire qui perd la face, perd son chapeau en traversant le Pont-Neuf un soir de tempête, rédige un testament après avoir été entraîné sous un porche de la rue Dauphine. Son traducteur le parcourt entre deux moments d'écritures, une lettre à Eugène, et une lettre (bien sûr) à Elise/Eliza ; il est à la fois consommé et produit, entre deux moments de consommation, beurre et bourgogne ; entre le non-sens et le sens, la lecture et la traduction. Les premières lignes du document font entrer un second document, et le notaire dont il est question, figure de la loi, fait appel à son double, un second notaire, ce qui met en place une logique contraire à celle de la loi : la répétition : « I wish, said the notary, [...] that there was another notary here only to set dow and attest all this » (p. 126). Il y sera plus loin question d'un testament, confié au premier notaire venu, rencontré dans la rue, c'est-à-dire « the next notary », celui qui un instant plus tôt en souhaitait un deuxième : « now the notary being the next ». Ecriture et traduction marchent ici main dans la main, dans ce « dark passage » (p. 129) textuel où se confondent le « couloir sombre » et le passage incompréhensible.

Ce texte alterne les effets d'opacité, de résistance, d'étrangeté, autant de ralentis dans le fil de la lecture, et les effets de prise de vitesse ou d'accélération : moments où le pont est traversé, où les chapeaux identitaires s'envolent au vent, où quelque chose passe, vient de passer, même et surtout quand rien ne se passe : ce texte est un *template*, un modèle en creux de la traduction, du passage : un notaire y perd son chapeau, le lecteur y perd son histoire. Il y gagne des passages parisiens, et le sens d'une lecture flâneuse à la manière de Walter Benjamin. Il y fait aussi affleurer, à deux reprises, le désir dans l'écriture et la traduction, rendant ainsi le cadre du récit, le *parergon*, son moyen de transport, plus important que le récit « lui-même » (où le pronom perd tout sens et toute fonction) :

entre un bord et un autre, entre « the difficulty of understanding it increased but the *desire* » (p. 126) et « the notary was inflamed with a *desire* to begin » de la fin du texte (p. 129) s'énonce une des lois de l'écriture-traduisante, de la transécriture.

Trans/e/lation

Le fragment de Sterne/Yorick mettant en scène un notaire chassé de chez lui par une épouse tempêteuse, et employé au pied levé pour une rédaction testamentaire, reflète en miroir la production de l'œuvre, écrite peu avant la mort de l'auteur. Le voyage « sentimental » est un texte à traduire, dans lequel ni « voyage » ni « sentimental » n'ont le ou les sens identifiables sur le fond d'immobilité que confère le dictionnaire. Sera « sentimental » ce qui deviendra étranger par la traduction, entendue au sens de « *translatio* », de voyage horizontal à travers la langue, loin des racines, de l'étymologie, des « sources » bibliques et autres marquages autoritaires. Ce passage fragmentaire est à plus d'un titre autobiographique : il porte à la fois l'inscription de la « vie » de Sterne, et celle de la « vie » (*Fortleben*) de son texte, qui sur le point de s'écrire ne s'écrit point, mais se greffe ou se déporte vers un dénommé La Fleur. Ce qu'entend Sterne par « sentiment » est à rapprocher de ce qu'écrira, plus tard et dans un tout autre contexte philosophique (notamment après le lourd et long passage de la philosophie romantique allemande) J. Derrida sur la transe à propos de *Notre-Dame-des-Fleurs* de Jean Genet : « la transe est cette sorte de limite (transe/partition), de cas unique, d'expérience singulière où rien n'advient, où ce qui surgit s'effondre « en même temps », où l'on ne peut pas trancher entre le plus et le moins ». ¹¹

Marie-Dominique Garnier enseigne à l'Université de Paris VIII (littérature britannique 17^{ème}/20^{ème}). Elle a publié des articles portant sur le théâtre élisabéthain, la poésie métaphysique, le modernisme ; des traductions (Burton, Pepys), ainsi qu'un livre sur G. Herbert (Didier), un recueil d'articles sur littérature et photographie (Jardins d'Hiver, Pens) et prépare un livre sur G. Deleuze et la littérature.

¹¹ Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, p. 30.

**QUELQUE CHOSE A DÉCLARER – AIMEZ-VOUS LES UNS LES AUTRES :
UN MONDE LITTÉRAIRE QUI CRÉE L'UNITÉ DANS L'ALTÉRITÉ
CHEZ JULIAN BARNES ET ANGELA CARTER**

Hafida Aferyad

Angela Carter et Julian Barnes – deux écrivains anglais contemporains, qui mènent chacun à sa manière une recherche considérable dans la littérature et la civilisation françaises. Cet intérêt pour la France m'a poussée à chercher la nature de leur lien à la France en particulier et à l'Autre en général, et à étudier cette question de l'altérité dans leurs œuvres.

Nous savons que la France joue un grand rôle dans l'écriture de Julian Barnes. Cet écrivain anglais a bâti des ponts et a détruit des murs entre les deux pays, la France et la Grande-Bretagne, explicitement dans *Cross Channel* et *Something To Declare*, et implicitement dans *Metroland*, et dans *Flaubert's Parrot* ainsi que dans le reste de son écriture. Lors d'un des nombreux entretiens concernant son lien particulier avec la France, Barnes déclare :

It's primary exotic – it's the first foreign country I discovered, it's the other country I know best – geographically, I know France better than I know Britain. Its literature contains as many points of reference for me as English literature – and my books are well received there, so I am very fond of France in return. In most of my books, there is a French element.¹

Qu'en est-il d'Angela Carter ? Pourquoi revient-elle souvent à la culture française pour restaurer ce qu'il y a à restaurer dans les histoires des femmes et des hommes ? Il semblerait que la France, et (notamment) la littérature française, soient devenues le chantier favori pour ses patchworks et ses expériences, en quête de l'Histoire engloutie ou/et voilée, et à la recherche d'une identité déracinée, violente et perdue, propre à l'écriture de Carter. Ce traitement

¹ March, Micheal, « Into the Lion's Mouth : A Conversation with Julian Barnes », *The New Presence*, December 1997. Cet entretien a eu lieu après la publication du roman de Julian Barnes intitulé *The Porcupine*.

concerne à la fois sa fiction et sa « non-fiction » – bien que ces classifications entre fiction et non-fiction ne me semblent pas toujours pertinentes dans l'œuvre de Carter.

La présente étude n'a pas pour finalité de faire une comparaison entre ces deux écrivains, mais constitue davantage l'illustration d'une littérature sans frontières.

Le voisin d'à côté

Les manifestations du français dans les deux œuvres passent par la traduction de l'autre, par l'interférence de la langue de l'autre, et par les différents timbres et intonations de l'intertextualité. Dans tous ces états, le Français, le voisin d'à côté, est désiré et par Angela Carter et par Julian Barnes.

Qui est cet étranger interpellé à chaque fois par Barnes et par Carter ? L'autre, ce voisin avec qui on partage les seuils, l'autre qui est à la fois absent et présent ; sa langue, qui est à la fois revendiquée, détournée, convoquée et réécrite. Et pour quelle finalité s'en inspire t-on ?

Le dernier travail de Barnes est une traduction d'un roman d'Alphonse Daudet, *The Land of Pain*, traduction du français en anglais. Carter de son côté traduit et réécrit les contes de Perrault dans *The Bloody Chamber*, réécrit en prose plusieurs poèmes de Baudelaire dans *Black Venus*. Être dans le texte et hors du texte, c'est exactement l'exercice pratiqué par les deux auteurs-traducteurs, une activité de douleur et d'enchantement, dans une dualité incessante d'acrobate qui se perd souvent entre le même et l'autre, qui efface sans répit les possibles palimpsestes de l'autre culture et réécrit le texte étranger, fidèle à la littérature, infidèle aux frontières, formant un couple basé sur l'amour – l'amour de l'autre. Dans *Traduction et création : l'ombre du géant*, Albert Bensoussan exprime cette dualité de la traduction que Carter et Barnes marquent souvent dans leur réécriture du français en anglais :

Oui nous parlons de traduction dont la définition est, d'abord, d'être un transport. Transport de langue ou transport amoureux, transfert des mots et transfert des sens, ravissement et emportement où les voix se confondent. Et donc les termes de ce discours auxquels il m'est demandé de répondre, « traduction », « création », ces termes-là, je dirais non sans arrogance qu'ils se superposent, qu'ils sont synonymes. Traduire c'est créer, et inversement créer c'est traduire.²

² ATALA, La revue annuelle du Lycée Chateaubriand de Rennes, Numéro 2, *La Traduction* (mars 1999).

L'interférence du français dans le texte anglais est une autre interpellation de l'autre dans ces deux œuvres. Dans les dictionnaires de linguistique, l'interférence est définie comme un effet négatif d'un apprentissage sur un autre dû à l'influence de la langue maternelle ou d'une autre langue étudiée. Cependant, il s'agit là des interférences culturelles de civilisations qui servent souvent à transmettre un message, un corps étranger qui attire l'attention. Je note ici que l'interférence culturelle n'engage pas seulement l'altérité propre à chaque culture, mais la dépasse pour souligner une image plus importante, celle d'une altération des deux cultures pour créer un nouveau monde de métissage qui se manifeste souvent dans la temporalité et le devenir ; cette interférence culturelle devient la clé et le symbole même de la création.

Carter par exemple, dans la nouvelle *Black Venus*, utilise plusieurs fois l'interférence comme effet de texte étranger – et par la langue et par le choix typographique de l'italique – en jouant avec le grammaticalement incorrect et en mettant en scène la vie de Jeanne Duval, la maîtresse mulâtre de Baudelaire dont on a peu entendu parler dans la vie ce dernier :

Where she came from is a problem ; books suggest Mauritius, in the Indian ocean, or Santo Domingo, in the Caribbean, take your pick of two different sides of the world. (Her *pays d'origine* of less importance than it would have been had she been a wine.) Mauritius looks like a shot in the dark based on the fact the Baudelaire spent some time on that island during his abortive trip to India in 1814.³

La francophilie de Barnes s'exprime aussi par la pratique de l'interférence dans la majorité de ses œuvres et particulièrement dans *Flaubert's Parrot* où le français revient fréquemment. Les deux langues – l'anglais et le français – se chevauchent continuellement dans cette ouvrage pour constituer un texte à deux langues où le risque est d'oublier qui nous sommes et où l'identité anglaise de l'auteur devient de moins en moins apparente. Ainsi le texte barnien est dé/cousu par des mots français qui constituent souvent une parfaite construction avec l'autre langue – l'anglais :

How would Mme Flaubert react to Gustave's sudden nocturnal absence ? What could he tell her ? A lie, of course : '*une petite histoire que ma mère a crue*', he boasted, like a proud six-year-old, and set off for Mantes.

But Mme Flaubert didn't believe his *petite histoire*. She slept less that night than Gustave and Louise did.⁴

³ Carter, Angela,

⁴ Barnes, Julian, *Flaubert's Parrot* (1984), London, Picador, 1985, p.126

Cette pratique de l'interférence n'est qu'une manifestation parmi d'autres de l'utilisation de l'intertextualité par ces deux écrivains. Il faut penser que l'intertextualité est souvent présente chez eux d'une manière très ambivalente et contradictoire, comme dans la littérature contemporaine en général. D'un côté, elle implique que l'écriture est épuisée, et qu'il faut alors avoir recours au texte de l'autre, légitimer son écriture ; et l'on ne peut s'empêcher de se poser cette question : est-ce qu'on peut dire que tous les textes se valent ? Y a-t-il encore de l'original ? Ou la boucle de ressassement ne s'arrête-t-elle plus de tourner ? Que nous reste-t-il alors, dans ce monde cynique et postmoderne où l'on ne croit plus aux grands récits ? Et lorsque nous lisons et commentons des textes littéraires, pouvons-nous encore y trouver de la nouveauté, de l'original ? Mais tout d'abord qu'est ce que l'original ? D'un autre côté, la valeur de l'intertextualité s'investit dans le passage de l'esthétique par le motif du masque et du double pour réinventer l'écriture. Les deux écrivains ont vécu chacun à sa façon l'apparition des deux livres de John Barth, *The Literature of Exhaustion* (1967) et *The Literature of Replenishment* (1980). Une lecture de ces deux écrivains nous montre que le manque et l'excès forment une dialectique qui gère souvent les deux œuvres. Le terme « enough » revient souvent dans *Flaubert's Parrot*, et chez Carter, le désert est souvent convoqué pour faire le vide et le trop :

I reached the desert, the abode of enforced sterility, the dehydrated sea of infertility, the post-menopausal part of the earth [...]

I am helplessly lost in the middle of the desert, without map or guide or compass. The landscape unfurls around me like an old fan that has lost all its painted silk and left only the bare, yellowed sticks of antique ivory in world in which, since I am alive, I have no business. The earth has been scalped, flayed ; it is peopled only with echoes. The world shines and glistens, reeks and swelters till its skin peels, flakes, cracks, blisters.

I have found a landscape that matches the landscape of my heart.

Outre la beauté de ce passage, l'extrait illustre à la fois la première version de Barth qui parle de l'épuisement et la deuxième qui parle de l'enchantement.

En passant par le texte de l'autre, on arrive à inventer. De ce fait cette littérature s'inscrit dans le domaine de l'écriture imitative, de la parodie, du pastiche ainsi que dans le plagiat. N'empêche, le travail de citation fait par les deux écrivains est un travail compliqué, à plusieurs degrés, puisqu'il n'implique pas seulement un hypotexte, mais son époque, tout ce qui a été écrit depuis sur ce même hypotexte, toutes les crises et les critiques littéraires depuis cet hypotexte, et notamment la crise de la théorie littéraire en France

des années 60 et 70.

C'est aussi un chantier qui fournit une dialectique entre l'autre et le même, l'étranger, l'apocryphe et l'imposture, et le propre, l'original et l'authentique. L'identité littéraire et culturelle devient problématique, le questionnement du vrai et du faux, de la fidélité et de la trahison prend de nouveau son importance. Cette dialectique chez Barnes et Carter est très complexe ; tous les deux se prêtent à la pratique d'une intertextualité multiple, de genres, de mélanges génériques, et de mélanges de langues. Dans *Flaubert's Parrot* par exemple, il s'agit de Flaubert, de l'écrivain, de l'homme, du biographe, d'autres écrivains qui ont pratiqué d'autres auto/biographies, de la fiction de Flaubert et de sa langue. Dans *Black Venus*, Baudelaire est présent de la même manière que Flaubert chez Barnes. Cette stratification, multi-composition de textes rend l'enquête du lecteur difficile, avec une intertextualité qui prend au fur et à mesure sa pertinence et sa légitimité. Les traces deviennent introuvables et les indices mal repérables. Cette complexité de la lecture nous projette dans un lieu commun, une langue morte sans appartenance précise, sans identité. Alors on commence à se demander qu'est ce que l'intertextualité apporte à ces textes ? Es-ce qu'elle les réinvente ou es-ce qu'elle les bloque ? Est-ce qu'elle ouvre comme « un lieu de reconnaissance » dans les termes de Compagnon, ou un lieu commun ? Les deux écrivains semblent, chacun à sa manière, former un discours ouvert, déraciné, franco-anglais, une communauté de discours infini dans le temps et dans l'espace.

On comprend qu'on a affaire à une intertextualité augmentative, qui ne cesse d'empiler les références et de bousculer les frontières géographiques et temporelles, à la recherche d'un lecteur total qui n'a pas une seule identité mais qui se reconnaît dans plusieurs altérités. Dans *Flaubert's Parrot* on entend un écrivain qui se pose la même question que nous :

When a contemporary narrator hesitates, claims uncertainty, misunderstands, plays games and falls into error, does the reader in fact conclude that reality is being more authentically rendered ? When the writer provides two different endings to his novel (why two ? why not a hundred ?), does the reader seriously imagine he is being 'offered a choice' and that the work is reflecting life's variable outcomes ? Such a choice is never real, because the reader is obliged to consume both endings. (p. 99)

Ce lecteur continue son rôle encore une autre fois dans *Black Venus* : « See [...] her, now, in her declining years [...] » (p. 13) où il reste fondamentalement actif. Il sature les blancs de l'écrit, recrée sa propre référence à une réalité imaginaire tout en mettant en

cause les structures existantes par la création d'une nouvelle organisation.

En résultat, ces textes postulent une forme de lecteur fabuleux tout en le dénonçant. L'intertextualité finirait par être contre-productive et disloquerait le texte plus qu'elle ne l'unifierait. A la fin, cette écriture construit un monde sans règles et sans frontières. Cet excès intertextuel, peut-on le lire comme la marque d'un lien amoureux entre l'auteur et la littérature ? Entre le même et l'autre ? Peut-on le percevoir comme un lieu d'une intersubjectivité fusionnante de deux cultures à la fois semblables et différentes ? Parce que ces textes, ces deux œuvres restent souvent suspendues entre deux pays — la France et la Grande-Bretagne — et deviennent des textes presque bilingues.

Européen, étranger

C'est là où on se pose la question de savoir à quoi il sert de dresser des frontières, et si elles existent réellement dans les textes de Barnes et de Carter ?

Quelque chose à déclarer est le titre du recueil d'essais écrit par Barnes en 2002, juste après la création de la monnaie commune en Europe. Ce titre en question est une expression dans le jargon des douanes des frontières. Ce cliché est l'aboutissement d'un système politique qui cherche à préserver une identité nationale et donc culturelle d'un certain pays, selon des traditions bien ancrées : des traditions qui conditionnent l'existence du pays en question, et qui soulignent les limites avec les autres pays qui sont à ses frontières. Cette question de frontières ne se pose plus vraiment dans l'état actuel de l'Union Européenne, mais les textes des deux auteurs sont significatifs d'une époque où le mot frontière était plus clairement en vigueur.

La conception de l'altérité qui a présidé au développement de l'Europe communautaire est devenue anachronique (ou soyons plus plausibles, inadaptée). Dans un monde ouvert où circulent librement non seulement les personnes physiques, les marchandises, les capitaux et les prestations de services, mais aussi l'information sous toutes ses formes, les écrivains ont affaire à des expériences de plus en plus composites. Il s'agit de se donner les moyens de reproduire dans le texte leur contemporanéité. Souvent la question a été posée à Barnes sur le secret de sa réussite en tant qu'écrivain auprès des français ; lors d'un entretien il répond :

For a long time I thought it was because I was half French, or I was a bit European, but when I put this theory to French people I met, tentatively, they would all say, 'No, no, no. We like you because you're are so English'.⁵

Son écriture, ce tissu de mots devient alors à la fois une carte qui dessine sa fiche identitaire, son appartenance à une culture « anglaise », mais aussi le définit comme une multiplicité d'altérité, européen et « à moitié » français. Dans ce contexte, la notion d'altérité se dilue : où commence la culture de l'écrivain ? Où s'arrête celle de la littérature ?

Ces questions nous semblent aujourd'hui caduques puisque l'auteur moderne ne s'occupe plus à définir ces paramètres qui qualifieraient son écriture en tant que terrain délimité par des frontières. Le temps des consensus est révolu et que ce soit Carter ou Barnes, les frontières géographiques, temporelles ou consensuelles ne sont que d'intolérants paradigmes à la création et à l'art. Passé, présent et futur sont des éléments historiques mais aussi des termes qui perdent leur légitimité en ce qui concerne la création puisque nous vivons dans l'ici maintenant et donc le devenir. En conséquence, l'histoire c'est nous qui la réalisons et non le contraire. Les contes de Perrault réécrits par Carter par exemple ont complètement changé de registres. Alors que dans le temps de Perrault ces contes sont écrits dans un langage où la moralité était de mise, Carter a repris ces contes « d'oralité », les a déconstruit, et a effacé par la suite leur signification première pour leur donner une nouvelle vie où les monstres sont devenus gentils et vice-versa. Pour elle, c'est une réécriture de l'histoire ou la femme a repris la parole qu'elle n'avait pas à l'époque de l'hypotexte.

Cette écriture, loin d'être figée, est l'objet d'une invention permanente, comme en témoignent éloquemment les modifications que subissent tout au long du temps les symboles et les rituels. Carter considère que la critique de ces symboles est une critique de nos vies :

[...] we must not blame our poor symbols if they take forms that seem trivial to us, or absurd, for the symbols themselves have no control over their own fleshly manifestations, however paltry they may be ; the nature of our life alone has determined their forms. (*The Passion of New Eve*, p. 6)

⁵ *Barnes and France : Love requited*, by BBC News Online's Alex Webb, Friday, 18 January, 2002.

Quelle éthique ?

La question éthique engage autant le rapport à soi que le rapport avec autrui. Quand on dit qu'une chose est différente ou distincte d'une autre, on peut toujours demander en quoi elle est différente.

L'altérité est un regard qui se détourne ; elle est là où le message devient lisible, dévoilé, dans le français, la langue et la culture de l'autre, dans l'époque où les choses changent, où les normes pivotent, où la tradition des gens et des genres bascule vers autre chose : la liberté. Et quand la langue de l'autre ne suffit plus ; quand cette langue n'arrive plus à exprimer l'altérité, c'est dans l'énonciation que cette altérité s'exprime. D'abord, par une complexité de codage intertextuel où tous les niveaux s'entremêlent et se nouent et deviennent indistincts. Ensuite, elle se déclare comme un recours final, par la perte de sens et la création d'un « non-sens », vide, insaisissable, et par une thématique de « rien », de l'innommable. Cette dialectique nous pousse au-delà des limites, et au-delà même des frontières de la pensée identitaire vers une pensée nomade où penser ne sert plus à produire de l'identité mais devient le travail même de l'altérité. Le point d'aventure de cette recherche s'établit par ce biais, la provocation d'un métissage du même et de l'autre. Cette dialectique se transforme, se manifeste comme une déclaration d'amour de l'autre qui arrive à s'observer comme dans un miroir à travers cet autre qui est à la fois proche et lointain.

À la recherche de nouvelles identifications culturelles et collectives, on défait les frontières, on s'approprie l'autre, sa langue et sa culture, et on lui déclare son amour. Mais alors qu'est ce que l'amour ? Quelles sont ses manifestations dans ces textes vagabonds, voyageurs ? La littérature d'amour est coprésente dans tous ces textes, par les histoires d'amour déclarées dans les titres comme *Talking It Over*, *Love Etc.* de Barnes, *Love* de Carter. Les histoires d'amour dans les deux œuvres sont un combat ponctuel d'unité et de séparation, de violence et de compassion. Dans toutes ces histoires d'amour ce n'est presque jamais une histoire à deux, il y a toujours une tierce personne, un amour à trois. C'est aussi un amour multiple comme dans « la parenthèse » de *A History of the World in 10 1/2 Chapters* un amour où la haine reste coexistante, présente comme un silence qui tue, un silence qui fait exploser les mots.

Chez Carter, cet amour est souvent synonyme de violence de corps, un sadisme sexuel et textuel qui fait toujours pivoter le langage vers l'extrémisme et le grotesque. Elle a d'ailleurs écrit un essai sur le sadisme et la folie comme un dialogue insensé entre l'amour et la

mort, intitulé *The Sadeian Woman : An Exercise in Cultural History* L'amour physique devient viol, castration, déracinement des sexes, produit de machines. Le corps prend toute sorte d'archétype dans une transformation qui va dans tous les sens, qui met le discours dans tous ses états, vrai bric-à-brac, un chantier où la folie et la raison perdent leur sens ou le corps disparaît, se vide, se remplit, se revide et se perd dans le silence du non-sens, de l'instabilité et de l'insaisissable. Où le sujet devient fluide, éphémère comme dans un chaos d'origine. Le langage, objet, devient le centre d'un jeu linguistique jusqu'à sa consommation. Le texte s'auto-élimine, s'auto-construit et renvoie au lecteur ses peurs, ses craintes. Ce lecteur dépasse ses limites, perd son identité, devient objet hanté par le texte et s'apparente à lui dans son jeu intellectuel. On retrouve ce sentiment de perte et d'absurdité dans cet essai ainsi que dans *The Passion of New Eve* et ce n'est pas étonnant que ses deux œuvres soient écrites au cours de la même année 1977.

Affamé, assoiffé, frustré, violenté, le lecteur se retrouve au plein milieu de ce jeu sadique, ce jeu d'amour et de haine, de compassion et de trahison, devient objet/sujet, uni et séparé de ce texte fou, parfait, fermé et ouvert, plein et inachevé.

L'inachèvement est en quelque sorte la propriété maîtresse du processus de ces deux écrivains et de la littérature contemporaine. Cette esthétique d'inachèvement est une louange à l'altérité propre à chaque travail littéraire. Cette notion désigne la trace ou le symbole même d'une littérature qui s'auto-critique, et qui montre son propre mode de fonctionnement. Elle se met en statut d'inachevé, et en conséquence elle adopte une image de l'inexactitude, de l'imprécision, de l'imprévision, et de l'imperfection pour « être » dans le devenir.

Une poétique d'une littérature d'inachèvement est tout simplement une poétique d'altérité où le même n'existe pas sans l'autre et vice-versa. C'est dans ces termes que cette étude tente de montrer que le fil conducteur de la littérature contemporaine en général et les œuvres de Carter et de Barnes en particulier est de créer l'unité dans l'altérité ; ou dans d'autres termes refléter, réfléchir et représenter un savoir qui se maintient dans l'amour de l'autre.

Bibliographie

- Barnes, Julian. *Metroland*. London : Picador, 1980.
— *Flaubert's Parrot* (1984). London : Picador, 1985.
— *A History of the World in 10 1/2 Chapters* (1989). London : Picador, 1990.
— *Talking It Over*. London : Picador, 1992.
— *Cross Channel* (1995). London : Picador, 1996.
— *Love Etc.* London : Vintage, 2000.
— *Something To Declare*. London : Picador, 2002.
— *In the Land of Pain : Alphonse Daudet*. London : Jonathan Cape, 2002.
Carter, Angela. *Love* (1971). London : Penguin, 1988.
— *The Passion of New Eve* (1977). London : Virago, 1982.
— *The Sadeian Woman : An Exercise in Cultural History*. London : Virago, 1979.
— *The Bloody Chamber* (1979). London : Penguin Books, 1981.
— *Black Venus* (1985). London : Vintage, 1996.

Bibliographie électronique

- ATALA, La revue annuelle du Lycée Chateaubriand de Rennes, Numéro 2, *La Traduction* (mars 1999).
Barnes and France : Love requited. By BBC News Online's Alex Webb, (Friday 18 January, 2002).

Hafida Aferyad est étudiante à l'Université de Paris 8. A la suite d'un D.E.A. sur « La réécriture dans l'œuvre d'Angela Carter », elle prépare actuellement une thèse de doctorat sous la direction de Claire Joubert, sur le thème : « La langue de l'autre : le français dans les œuvres de Julian Barnes et Angela Carter.

« faire un petit monde » :
LE MOT ET L'INNOMMABLE DANS L'ŒUVRE DE SAMUEL BECKETT

Mireille Bousquet

Ce travail est parti de l'impression que la réflexion critique de Samuel Beckett sur le langage démarre à partir de la question du mot, et la travaille tout au long de l'œuvre. J'entends ici « word », au sens littéral, car le terme est ainsi posé jusque dans un des derniers textes de Beckett, *What is the Word ?*¹, traduction anglaise de *Comment dire*². Mais la question du mot recouvre pour moi une problématique de discours et non de nomination.

Très tôt, dans la très citée et très commentée « Lettre à Axel Kaun » ou « German letter » (qualifiée de « bilge » [bêtise] à l'occasion par Samuel Beckett lui-même), il énonce ce qui ressemble beaucoup à un programme poétique : il se plaint de la nature vicieuse du mot, de sa surface matérielle et affirme la volonté d'atteindre à une littérature du « non-mot » (« unword »), littéralement du mot défait, ce qui n'est peut-être pas exactement un « non-mot » ? (dans la version originale en allemand : « Literatur des Unworts »)

Is there something paralytically holy in the vicious nature of the word that is not found in the elements of the other arts ? Is there any reason why that terrible materiality of the word surface should not be capable of being dissolved, like for example the sound surface, torn by enormous pauses, of Beethoven's seventh Symphony, so that through whole pages we can perceive nothing but a path of sounds suspended in giddy heights, linking unfathomable abysses of silence ? [...] At first it can only be a matter of somehow finding a method by which we can represent this mocking attitude towards the word, through words. In this dissonance between the means and their use it will perhaps become possible to feel a whisper of that final music or that silence that underlies All. [...] On the way to this literature of the unword,

¹ *Grand Street*, New-York, Vol. 9, No. 2, Winter 1990, pp.17-18.

² Beckett, Samuel. *Comment dire*. Paris, Les éditions de Minuit, 1989.

which is so desirable to me, some form of Nominalist irony might be a necessary stage.³

Il faut noter ici, au-delà de la plainte émise à l'encontre du mot, de sa nature vicieuse, de sa matérialité, et au-delà de l'aspiration à cette littérature du « non-mot » qui passerait par la moquerie à l'égard du mot, les remarques qui lient la question du langage aux autres arts, peinture et musique, et également le fait que la question du silence est envisagée ici comme partie prenante du langage. Le premier roman de Beckett propose déjà cette théorie du silence comme expérience de lecture :

The experience of my reader shall be between the phrases, in the silence, communicated by the intervals not the terms, of the statement, between the flowers that cannot coexist, the antithetical (nothing so simple as antithetical) seasons of words, his experience shall be the menace, the miracle, the memory, of an unspeakable trajectory.⁴

J'en tire la première observation que, pour Samuel Beckett, la question du langage ne va pas sans la question de l'art, mais ce qui devient problématique alors c'est la « nature du mot ». Si le mot sert à nommer, figurer, représenter, alors l'écrivain doit choisir ses mots avec rigueur. A cet égard, le démenti du narrateur de *L'Innommable* est très clair : « J'appelle ça le matin, c'est ça tergiverse encore un peu, j'appelle ça le matin, je n'ai pas beaucoup de mots, je n'ai pas beaucoup de choix, je ne choisis pas, le mot est venu [...] »⁵. Il n'y a pas de choix ; les mots adviennent. La question alors serait : « comment ? », c'est-à-dire que la question du mot reviendrait à comment dire, à la question du dire et non du mot.

Tantôt on assiste à une sorte de constat d'échec quant à l'usage des mots, dans *L'Innommable* par exemple, un déni de leur capacité à dire la réalité qui rappelle les considérations émises dans *Watt* sur le rapport dénigré au langage : « Il n'y a pas de jours ici, mais je me sers de la formule. »⁶ L'attention portée aux termes du discours oblige à reconsidérer leur signification dans une phrase anodine comme celle-ci : « Je fus surpris, le mot n'est pas trop fort. »⁷ Mais le discours reste un problème de mots pour le narrateur de *L'Innommable* :

³ Beckett, Samuel. *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. by Ruby Cohn, New-York, Grove Press, 1984, pp. 172-173.

⁴ Beckett, Samuel. *Dream of Fair to Middling Women*. Londres, Calder, 1992, p. 137.

⁵ Beckett, Samuel. *L'Innommable*, Paris, Les éditions de Minuit, 1953, p. 190.

⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

La mémoire notamment, dont je pensais devoir m'interdire l'usage, va avoir son mot à dire, le cas échéant. C'est au bas mot mille mots sur lesquels je ne comptais pas. J'en aurai peut-être besoin.⁸

It all boils down to a question of words, I must not forget this, I have not forgotten it [...]⁹

Unfortunately it's a question of words, of voices, one must not forget that, one must try and not forget that completely, of a statement to be made, by them, by me, some slight obscurity here, it might sometimes almost be wondered if all their ballocks about life and death is not as foreign to their nature as it is to mine [...]¹⁰

On peut considérer comme une bonne partie de la critique que, avec *Worstward Ho*, ce projet d'une littérature du « non-mot » aura été accompli¹¹. Ce n'est pas tant l'aboutissement qui m'intéresse ici, mais le trajet. Je vois se dessiner un parcours de l'œuvre où la question du mot apparaît régulièrement avec insistance, est mise en évidence comme questionnement sur la nature et le fonctionnement du langage et présente peut-être une évolution qui permettrait de saisir quelque chose du travail du discours. En d'autres termes, la question du mot, qui va de pair avec la question du savoir des narrateurs, se présente comme l'un des sujets de l'œuvre. Pour Bruno Clément : « De *Watt* à *Worstward Ho*, donc, l'œuvre de Samuel Beckett raconte [...] entre autres histoires, celle des rapports des personnages (narrateurs ou non) avec les mots »¹². Son analyse l'amène à considérer que cette problématique se déplace vers le sujet : « les mots ne visent plus l'objet, mais sont devenus l'espace du sujet »¹³. Mais cette approche semble tirer la question du sujet vers la même négativité que celle avec laquelle la question du langage est évoquée :

Le problème des mots, du mot, n'est jamais aussi technique qu'il le paraît parfois (dans les élucubrations de Watt, par exemple) : il n'y a plus de place, cette disparition de l'objet une fois avérée [...], que pour l'absence construite et concertée du sujet. Les mots ne sont dits subsister, dans leur existence opiniâtre et douloureuse, ne sont même

⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁹ Beckett, Samuel. *The Unnamable*. In *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. Londres, Calder, 1959, p. 308.

¹⁰ *Ibid.*, p. 354.

¹¹ Locatelli, Clara. *Unwording the World: Samuel Beckett's Prose Works After the Nobel Prize*. University of Pennsylvania Press, 1990 : Locatelli propose une étude du « missaying » : « The narrative reminds us that there is always something missing in the 'said', and that this unwordable lacking can be seen, a posteriori, as the ground and origin of what is said » (p. 233).

¹² Clément, Bruno. *L'Œuvre sans qualités : rhétorique de Samuel Beckett*. Paris : Seuil, 1994, p. 199.

¹³ *Ibid.*, p. 199.

présentés comme « fâcheux » que pour permettre que s'énonce une position symétrique du sujet [...] ¹⁴

Cette approche n'est finalement pas si éloignée de celle de Blanchot, pour qui :

Les mots, nous le savons, ont le pouvoir de faire disparaître les choses, de les faire apparaître en tant que disparues, apparence qui n'est que celle d'une disparition, présence qui, à son tour, retourne à l'absence par le mouvement d'érosion et d'usure qui est l'âme et la vie des mots, qui tire d'eux lumière par le fait qu'ils s'éteignent, clarté de par l'obscur. Mais ayant ce pouvoir de faire se « lever » les choses au sein de leur absence, maîtres de cette absence, les mots ont aussi pouvoir d'y disparaître eux-mêmes, de se rendre merveilleusement absents au sein du tout qu'ils réalisent, qu'ils proclament en s'y annulant, qu'ils accomplissent éternellement en s'y détruisant sans fin [...].¹⁵

Même si le discours beckettien parle des mots, par la voix des narrateurs qui s'en plaignent, doit-on pour autant y voir se construire une pensée négative ou sacralisante du langage ? Je proposerais au contraire qu'il n'y a pas de fétichisation du langage ni du mot chez Beckett, malgré les apparences de l'énoncé, et qu'il faudrait éviter de le lire au pied de la lettre, en prenant trop au sérieux les ricanements des narrateurs, en oubliant d'écouter le travail de l'énonciation. Car c'est ainsi qu'on risque d'en arriver à penser que Beckett s'efforce bien d'en sortir, du langage, ce qui serait logique à force de s'en plaindre ! L'innommable y étant affirmé par la bouche des narrateurs eux-mêmes, il est tentant d'y tirer l'œuvre entière puisque c'est bien ce qu'elle semble dire : « Name, no, nothing is namable, tell, no, nothing can be told, what then, I don't know, I shouldn't have begun. »¹⁶

Pourtant cette mise en évidence, souvent ironique et donc distante qui parcourt les textes, d'un problème lié au mot, alerte le lecteur et rend la lecture attentive à ce problème de langage, et ainsi l'engage dans une réflexion critique sur le processus en cours. Aussi les lectures traditionnelles, qui renvoient l'écriture de Beckett du côté des problèmes de rapport fiction – réalité, vérité – mensonge¹⁷, ne

¹⁴ *Ibid.*, p. 207.

¹⁵ Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1955. Rééd. Folio, 1988, pp. 44-45.

¹⁶ Beckett, Samuel. *Texts For Nothing*, 11, in *The Complete Short Prose, 1929-1989*, ed. by S. E. Gontarski, New-York, Grove Press, 1995, p. 144.

¹⁷ Federman, Raymond. « Le paradoxe du menteur », in *Cahiers de l'Herne*, dit que le rapport de Moran est (ou sera) frauduleux parce qu'il est postulé sur un fond de narration qui prétend passer pour la vérité, mais qui est en fait inventé, et par conséquent sujet à caution (p. 151)

prennent pas en compte qu'il ne peut y avoir tromperie dans ce discours s'il pose clairement les règles du jeu discursif. Question que pose avec insistance la fin de *Molloy* : « Then I went back into the house and wrote, It is midnight. The rain is beating on the windows. It was not midnight. It was not raining. »¹⁸ Or justement la vérité du discours littéraire ne peut se situer qu'à partir de ce discours même. La seule vérité concevable en littérature ne peut être que la vérité du discours lui-même, et non une vérité extérieure (laquelle d'ailleurs ?) à laquelle on viendrait mesurer une pseudo duplicité du « mensonge littéraire ». Car ces lectures qui tendent vers la négativité fondamentale du langage, en arrivent à penser sa destruction, son anéantissement inéluctable comme allant de pair avec une sacralisation non moins négative :

ce ne sont plus les mots qui sont les instruments de l'écrivain, mais l'écrivain celui des mots. Son texte en s'écrivant se sacralise et réussit à imposer l'idée que, comme Dieu a besoin des hommes, la parole a besoin de Samuel Beckett. Les mots, comme Godot, sont toujours pour demain. Chacun d'entre eux doit donc donner l'impression que son voisin (celui qui va le suivre ou celui, déjà lu, sur lequel on va faire retour) est plus juste, plus précieux que lui pour l'œuvre ; doit laisser entendre qu'un autre, qui n'a pas été choisi (parce qu'il s'est dérobé, ou parce que l'auteur s'est laissé gagner par le dégoût, la paresse, l'impuissance), aurait mieux fait l'affaire (on ne sait laquelle)¹⁹.

Ce retour critique sur sa propre énonciation a pour fonction de mettre en scène, de figurer l'infigurable : le langage et l'acte créateur, qui sont inséparablement associés. Et j'entends par là le dire au sens de Benveniste : toujours à neuf.

L'ironie nominaliste

Dans *Watt*, l'ironie nominaliste sans doute est à l'œuvre. La scène du « pot » qui consacre la rupture de la relation du mot et de la chose, doit-elle être lue comme la réalisation pour Watt d'une impossible adéquation entre le monde et le langage ou ne fait-elle qu'illustrer le fait que le mot ne fait pas le langage, ce qui est tout à fait autre chose ? C'est bien sûr cette dernière hypothèse que je souhaite développer, parce qu'il y a une cohérence dans l'œuvre de Samuel Beckett sur cette question, que le pot n'est pas un incident isolé et doit être lu avec d'autres textes, comme *Molloy*, *The Unnamable*, *Stirrings Still*, *Ping* aussi sans doute, et l'incroyable dernier texte écrit par Samuel Beckett (ce qui fait penser que cette question est une obsession jusqu'à la fin) ce court poème intitulé *What is the Word ?*, traduction de *Comment dire*. Je note au

¹⁸ Beckett, Samuel. *Molloy*. Paris, les éditions de Minuit, 1951.

¹⁹ *L'Œuvre sans qualités*, op. cit., p.209.

passage la relation « word » et « dire », intéressante et problématique car soit il y a un déplacement en français du « mot » au « dire », soit ils sont assimilables pour Beckett ? Premier problème qui se pose ici : la démarche devrait-elle être de travailler le mot et le dire dans un rapport critique, en les distinguant soigneusement, ou au contraire peut-on partir du principe qu'il s'agit d'un signe que le mot et le dire valent l'un pour l'autre dans le discours beckettien ?

Le mot est ainsi fréquemment mis en avant, en tant que tel, pour mieux le dénigrer, mieux faire valoir son inanité. Les plaintes des narrateurs à l'égard des mots sont fréquentes. En effet les mots, au long de l'œuvre, il en est toujours question : bien souvent les mots manquent. Winnie, dans *Happy Days* en fait le constat : « Words fail, there are times when even they fail. »²⁰ Dans *Soubresauts / Stirrings Still*, c'est ce mot perdu qui semble être ici le point de départ du discours : « So on till stayed when to his ears from deep within oh how and here a word he could not catch it were to end where never till then. » / « Ainsi allait avant de se figer à nouveau lorsqu'à ses oreilles depuis ses tréfonds oh qu'il serait et *ici un mot perdu* que de finir là où jamais avant » [Je souligne]. Au théâtre comme dans la fiction, cette problématique parcourt l'œuvre :

B : Shit ! Where's the verb ?
A : What verb ?
B : The main !
A : I give up.²¹

Mrs Rooney : Do you find anything... bizarre about my way of speaking ? [Pause] I do not mean the voice. [Pause] No, I mean the words. [Pause. More to herself] I use none but the simplest words, I hope, and yet I sometimes find my way of speaking very... bizarre.²²

Finally he said, I have had word from - and here he named the dear name - that I shall not come again. I saw the dear face and heard the unspoken words [...]²³

Ailleurs, les mots ne veulent rien dire ou ont été oubliés, et semblent arbitraires, comme les noms : « And suddenly I remembered my name, *Molloy* »²⁴. Le sens des mots est mis en doute, voire la non-connaissance du sens est même revendiquée : « I

²⁰ Beckett, Samuel. *Happy Days*, in *The Complete Dramatic Works*. London, Faber and Faber, 1986, p. 147.

²¹ *Rough For Theatre, II*, in *ibid.*, p. 243.

²² *All That Fall*, in *ibid.*, p. 173.

²³ *Ohio Impromptu*, in *ibid.*, p. 447.

²⁴ *Molloy*, p. 23.

should mention before going any further, any further on, that I say aporia without knowing what it means »²⁵.

Le travail du discours bien sûr ne porte pas uniquement sur le mot, il y a travail du rythme, syntaxe, ponctuation, etc. Mais le mot pèse comme une conscience toujours présente d'un poids mort, comme le symbole agaçant d'un rapport de force général avec le langage, comme la marque, la trace emblématique d'un questionnement, d'une remise en question du fonctionnement du langage. Samuel Beckett est souvent rangé dans la catégorie des écrivains qui, comme Virginia Woolf, ne croient plus au langage, sont dans un rapport d'insatisfaction avec leur médium. Mais ne plus croire au langage, qu'est-ce que cela peut vouloir dire pour un « écrivain », et pourquoi continuer à écrire alors ? C'est plutôt que le langage est perçu comme un obstacle à un dire nouveau. Ce que la musique et la peinture ont produit, il semble que le langage interdirait d'y atteindre pour la littérature. Le mot ne fait pas le langage, mais le langage est constitué de mots qui ne veulent plus, ne peuvent plus rien dire de nouveau.²⁶ Aussi, comme il est impossible, pour le langage, de faire sans les mots, le travail va consister à « se moquer des mots, à travers les mots »²⁷. C'est l'ironie nominaliste de *Watt*, l'exposition d'une mise en crise de la pratique du langage, une sorte de scène primitive pour le personnage beckettien, porte-parole de la voix de son maître. Cette exposition se fait dans la moquerie :

But he desired words to be applied to his situation, to Mr Knott, to the house, to the grounds, to his duties, to the stairs, to his bedroom, to the kitchen, and in a general way to the conditions of being in which he

²⁵ *The Unnamable*, op. cit., p.

²⁶ Casanova, Pascale. *Beckett l'abstracteur : anatomie d'une révolution littéraire*. Paris, Seuil, 1997 : « L'obstacle ultime à l'élaboration d'une littérature abstraite auquel Beckett va tenter de s'attaquer, et qui est aussi le fondement même de la littérature traditionnelles, n'est autre que le mot. Il ne s'agit pas pour lui de réévaluer les mots – il ne cherche pas à 'redonner un sens plus pur aux mots de la tribu' –, ou de ne les utiliser qu'à 'bon escient' comme un bon artisan qui n'emploierait que des matériaux nobles, ni même, comme certains poètes l'ont tenté, de convertir le mot en pure sonorité délivrée du sens. La question est plutôt celle de cette fameuse adéquation, même arbitraire, entre le mot et la chose, l'existence inévitable d'un signifié et d'un référent. Pour aller dans le sens du rien et s'obstiner sur la voie de l'échec comme seule possibilité d'accès à l'abstraction littéraire, il lui faut inventer de nouveaux usages et du mot et de la syntaxe, fabriquer un matériau littéraire inédit en quelque sorte, qui permette d'échapper à la signification, c'est-à-dire à la narration, à la représentation, à la succession, à la description, au décor, au personnage même, sans pour autant se résigner à l'inarticulation. » (pp. 146-147). Je ne suis pas d'accord avec l'idée qu'il s'agit d'échapper à la signification ; je pose au contraire qu'il s'agit d'entrer dans un nouveau régime de signification, au sens où Henri Meschonnic l'entend, par « signifiante ». La théorie de l'abstraction, telle que l'entend Casanova, quoique séduisante, pose problème car elle va de pair avec une pensée de la désubjectivation, et reste donc ancrée dans une pensée dualiste du langage.

²⁷ *Disjecta*, op. cit. : « mocking attitude towards the word, through words ».(p. 172).

found himself. For Watt now found himself in the midst of things which, if they consented to be named, did so as it were with reluctance. And the state in which Watt found himself resisted formulation in a way no state had ever done, in which Watt had ever found himself, and Watt had found himself in a great many states, in his day. Looking at a pot, for example, or thinking of a pot, at one of Mr Knott's pots, of one of Mr Knott's pots, it was in vain that Watt said, Pot, pot. Well, perhaps, not quite in vain, but very nearly. For it was not a pot, the more he looked, the more he reflected, the more he felt sure of that, that it was not a pot at all. It resembled a pot, it was almost a pot, but it was not a pot of which one could say, Pot, pot, and be comforted. It was in vain that it answered, with unexceptionable adequacy, all the purposes, and performed all the offices, of a pot, it was not a pot. And it was just this hairbreadth departure from the nature of a true pot that so excruciated Watt. For if the approximation had been less close, then Watt would have been less anguished. For then he would not have said, This is a pot, and yet not a pot, no, but then he would have said, This is something of which I do not know the name. And Watt preferred on the whole having to do with things of which he did not know the name, though this too was painful to Watt, to having to do with things of which the known name, the proven name, was not the name, any more, for him. For he could always hope, of a thing of which he had never known the name, that he would learn the name, some day, and so be tranquillized. But he could not look forward to this in the case of a thing of which the true name had ceased, suddenly, or gradually, to be the true name for Watt.²⁸

Le mot « pot » est semble-t-il vide de sens, pourtant le pot lui-même, le vrai, se vide et se remplit sans arrêt de la nourriture de Mr Knott, et il doit bien en être autant du mot, qui se vide et se recharge de sens, au cours du discours affolé du narrateur. Il est incroyable et paradoxal que ce constat de rupture entre le mot et la chose (disons le ainsi pour l'instant) donne lieu à une telle prolifération verbale. D'un côté, un mot vidé de référence, de sens, « pot », de l'autre la chose « one of Mr Knott's pots » renvoyée sur le plan de l'innommable. Pourtant il faut bien constater que cela n'entrave nullement le dire, le discours de l'œuvre ; au contraire la prise de conscience de cet arbitraire du signe est bien plutôt l'occasion d'une véritable jouissance verbale. Là où la langue a décollé semble-t-il le recto-verso du signe²⁹, le discours construit et invente une nouvelle signification où « pot » prend sa valeur en relation avec « Knott », et également « not ». Le paradoxe ici est que si la langue défait le lien entre le « pot » et Knott, le discours parvient à le reconstruire. Dans *Watt*, « pot » et « Knott » apparaissent comme indissociablement réunis dans la même négativité : « not a pot »

²⁸ Beckett, Samuel. *Watt*. Londres, Calder, 1976, p. 78.

²⁹ Saussure, *Cours de Linguistique Générale*. Paris : Payot, 1991 : « La langue est encore comparable à une feuille de papier : la pensée est le recto et le son le verso ; on ne peut découper le recto sans découper en même temps le verso ; de même dans la langue, on ne saurait isoler ni le son de la pensée, ni la pensée du son. » (p. 157)

contaminant « Knott's pots » dans une surenchère de négation qui en devient comique.

Watt, dans la foulée, se renvoie la question du lien entre un autre mot « homme », « man » et lui-même, Watt.

So he continued to think of himself as a man, as his mother had taught him, when she said, There's a good little man, or, There's a bonny little man, or, There's a clever little man. But for all the relief that this afforded him, he might just as well have thought of himself as a box, or, an urn. (80)

Mais est-ce bien son humanité que Watt remet ainsi en doute ou plutôt la définition – réduction sèche, stérile et frustrante de Watt en « man », en un mot, alors que, pourtant, *Watt* fait ses 255 pages, il est donc tellement plus qu'un mot ! La leçon ici serait que le sens n'existe que pris dans un discours, construit par ce discours et non dans l'équivalence d'un mot à un référent. Sur le mode humoristique, c'est bien une critique d'une pensée dualiste du signe que produit le texte.

Le mot ou le dire

Autre piste de réflexion, le travail sur le mot pourrait prendre la forme d'une mise en valeur de l'accentuation, de la tonalité. Ludovic Janvier rapporte cette remarque de Samuel Beckett :

Une autre fois il m'a dit que ce qu'il y avait de plus frappant dans l'anglais, c'était que cette langue avalait les voyelles, alors que l'irlandais, non. Il voyait l'anglais comme une sorte d'aveleur, et l'irlandais comme un intermédiaire entre l'anglais et une autre langue – je ne sais pas laquelle – qui mettrait surtout l'accent sur ce qui, dans le mot, respire.³⁰

Cette phrase très énigmatique laisse beaucoup d'interrogations. D'abord cette autre langue à laquelle il est fait référence, quelle est-elle : français, italien, allemand, toutes langues qui étaient familières à Samuel Beckett ? Qu'est-ce qui dans un mot respire : des voyelles fortement accentuées, prononcées avec insistance, ou la mise en valeur consonantique par le biais des voyelles ? Ce sont peut-être là les fameux trous que Samuel Beckett voulait forer dans le langage. Autre question : est-ce un phénomène qui se produit dans le mot en lui-même, donc dans la langue, ou plutôt dans une organisation sémantique particulière qui va servir de révélateur de ces

³⁰ Janvier, Ludovic. « Traduire *Watt* avec Beckett » in *Revue d'esthétique*, numéro spécial Beckett, Jean-Michel Place, 1990, pp. 57-66.

respirations, c'est-à-dire dans le discours ? Il faut peut-être alors considérer le travail dans *Watt* comme un effort pour faire respirer le mot en anglais, en avaler un peu moins les voyelles, si l'on prend l'exemple d'une phrase comme « Looking at a pot, for example, or thinking of a pot, at one of Mr Knott's pots, of one of Mr Knott's pots, it was in vain that Watt said, Pot, pot. Well, perhaps, not quite in vain, but very nearly. For it was not a pot, the more he looked, the more he reflected, the more he felt sure of that, that it was not a pot at all. » Les répétitions de termes « Knott », « pot » fonctionneraient comme échos sonores rechargeant des voyelles qui, isolées, auraient été « avalées ». De même, la fréquence des virgules aurait pour fonction de créer des temps de pauses qui permettraient de continuer à faire entendre, de faire prêter davantage attention au mot à mot du discours. De la même façon, le travail sur les consonnes servirait à accentuer ce qui peut l'être en anglais dans la phrase : « For the pocket in which Erskine kept this key was not the kind of pocket that Watt could pick »³¹.

Si c'est l'anglais qui pousse à un travail d'accentuation de la consonne, on aurait donc bien affaire à un travail sur la langue, et non sur le discours ? J'entends cette distinction au sens de Henri Meschonnic : « La langue ne se réalise donc que dans la parole – l'activité de qui parle ou écrit. [...] Du point de vue du rythme, le discours est le mouvement de cette parole, où l'énonciateur, mais aussi l'époque, la culture s'inscrivent. »³²

Qu'en est-il alors du français ?

Et dans ses profondeurs qui sait le fin mot enfin. Le mot fin.³³

Une lande aurait mieux fait l'affaire. Mais il ne s'agit pas de mieux la faire. Il fallait des agneaux.³⁴

Cailloux crayeux d'un effet frappant sous la lune. Supposition que par temps clair elle soit en opposition.³⁵

³¹ Cité par Ludovic Janvier comme exemple de l'intraduisible dans la langue, ce qui fait une pensée de la traduction comme problème de langue et non de discours : « Pourtant l'intraduisible existe. Et demeure. Quand l'écho repose dans la langue, par exemple. [...] De même quand l'écho résulte d'une rime intérieure, si l'on veut d'une combinaison phonique que seule la structure de la langue autorise », Janvier, Ludovic. « Au travail avec Beckett » in *Quinzaine littéraire*, 11-28 février 1969, repris dans *Cahier de l'Herne*, Numéro spécial Samuel Beckett, Paris, 1976, pp. 103-108.

³² Dessons, Gérard et Meschonnic, Henri. *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 31.

³³ Beckett, Samuel. *Mal vu mal dit*. Paris : les éd. de Minuit, 1981, p. 43.

³⁴ *Ibid.*, p. 13.

³⁵ *Ibid.*, p. 10.

En allée sans s'en aller. Sans revenir revenue.³⁶

Ce qui pourrait faire croire à des jeux de mots un peu faciles, pris isolément, (fin mot / mot fin ; l'affaire / la faire) prend sa valeur dans un texte où le discours fonctionne par échos et par rapprochements de termes, comme le vu et le dit, avec pour effet un travail de signifiante qui déborde et déplace le sens de chaque terme, le fait tendre vers l'indécidable.

Dans *Mal vu mal dit / Ill Seen Ill Said*, il y a à entendre comment le « mal dire » (« Comment pour en finir enfin une dernière fois mal dire ? »)³⁷ travaille avec le « mal voir » : « Telle mal vue cette nuit aux champs. [...] Les yeux fermés le voit-elle ? »³⁸, et aussi avec le noir : « Pendant que l'œil couve sa pitance. Assoupi dans son noir à lui. Dans le noir général ».³⁹ Et comment travaillent le voir et le dire par rapprochement de « à voir » et « à dire » dans « Où plus rien à voir. A dire. »⁴⁰, et par le rapprochement de « vus blancs » et « dits blancs » : « La caillasse luit faiblement au loin ainsi que le cabanon aux murs pour la première fois vus blancs. Dits blancs »⁴¹. De même en anglais, « said as seen » et « seen white » avec « said white » :

Seen no matter how and said as seen.⁴²

The stones gleam faintly afar and the cabin walls seen white at last.
Said white. [...] Such ill seen that night in the pastures. [...] Eyes closed does she see him ?⁴³

What tales had they tongues to tell. Their long tale told. Such the dwelling ill seen ill said.⁴⁴

Le dit est transformé par le vu et vice-versa, et ils doivent donc s'entendre de manière spécifique. Aussi, la réflexion sur le dire dans *Ill Seen Ill Said* semble s'être déplacée par rapport à ce qu'elle a pu être dans *Watt* ou *L'Innommable*. Passage du mot au comment. Comme dans *How It Is*, « I say it as I hear it », le dire est associé à l'entendre. Et encore faudrait-il comparer des registres ou séries thématiques et prosodiques dans l'œuvre française ou anglaise, comme « light-eye-sight », « say-see-hear », « voir-noir-soir », et peut-être une série figurée comme « word-unword-worstward »

³⁶ *Ibid.*, p. 23.

³⁷ *Ibid.*, p. 75.

³⁸ *Ibid.*, p. 53.

³⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 52-53.

⁴² Beckett, Samuel. *Ill Seen Ill Said*, in *Nohow On*. New-York : Grove Press, 1996, p. 66.

⁴³ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 74.

(« worstward » qui contient en germe « worstword » car il s'agit bien d'aller vers le pire mot, c'est-à-dire une sorte de « worstwordward » ?) qui n'est pas dans le texte littéralement mais qui apparaît en filigrane.

Dans *Mal vu mal dit*, se trouvent aussi des phrases inachevées, comme dans tant d'autres textes « Pour pouvoir reprendre. Reprendre le – comment dire ? Comment mal dire ? »⁴⁵. Ici la suppression du mot « le – » est associée explicitement au dire, au comment dire et non à la nomination. Le mot qui manque, ici, il semble que c'est bien une question de « comment dire » plutôt que de capacité à nommer.

Mais cette conclusion est peut-être forcée par la volonté d'opérer une distinction entre le dire et le mot, distinction qui n'a peut-être jamais existé réellement dans l'œuvre. On peut envisager que pour Samuel Beckett le mot a été très tôt théorisé comme discours, comme théorie du dire et que c'est de cette manière qu'il faut entendre toute réflexion dans son œuvre prenant comme objet le mot : qu'elle vise en fait le discours, c'est-à-dire le « comment dire ».

Le mot silence

La piste est d'autant plus brouillée que parmi les mots, certains traversent l'œuvre avec plus de constance que d'autre, par exemple, « mort », « fin », « silence ». Il est vite fait alors d'en conclure que c'est bien l'œuvre de la fin de l'homme⁴⁶ et aussi de la fin du langage, de la littérature, bref de la fin. Ces mots qui disent l'indicible, extraordinaire grand écart, produisent le miracle de dire la fin des mots avec les mots, la fin du discours avec la poursuite du discours, le silence avec les mots, la mort avec la vie, c'est-à-dire, pour l'œuvre, avec le dire. Ce que fait le travail beckettien c'est bien, non pas nommer, car alors ce ne serait pas une œuvre, juste un dictionnaire, mais bien dire et arriver ainsi à représenter l'irreprésentable. Un « indicible »⁴⁷ qui n'est que le mot qui manque,

⁴⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁶ voir Begam, Richard. *Samuel Beckett and the End of Modernity*. Stanford, University press, 1996 et Hassan, Ihab, *The Literature of Silence*, New-York : Alfred A. Knopf, 1967, qui traitent cette question différemment.

⁴⁷ Dessons, Gérard. *L'Art et la manière : art, littérature, langage*. Paris : Champion, 2004 : « En tant qu'expérience ordinaire de langage, l'indicible désigne un intervalle entre ce qu'on dit [...] et ce qui est à dire, et qui donne l'impression d'être en avant du sens. Alors, l'indicible n'est pas métaphysique, mais historique, puisqu'il renvoie à cette situation de discours bien connue, où le locuteur, pour des raisons diverses, a le sentiment 'qu'il n'a pas les mots pour le dire' » (p. 323).

le mot usé, à partir duquel s'engage le discours, le dire. « Fin », « mort », « silence », ce sont bien des mots, ils disent à la fois ce qu'ils ont l'air de dire et autre chose, car ils ne disent pas isolément, pris un par un : ils sont le travail du poème. Ils portent évidemment une charge de négativité, mais qui n'est pas celle du langage. D'autre part, ils sont soumis à un traitement complexe. Le mot « fin », par exemple, « end », apparaît souvent couplé de « on », ou « again » et en est ainsi transformé. Le titre *For to End Yet Again*, installe le terme de « end » dans un tel régime de reprise avec « yet » et « again », et de tension vers l'avant avec « for » et « to », que « end » s'en trouve radicalement transformé et transporté vers quelque chose de l'ordre du commencement et non plus de la fin. Il faudrait donc aller voir de plus près dans quels systèmes de valeurs et dans quelles mises en relations, « mort » ou « silence » sont mis au travail dans l'œuvre.

Le silence, un mot sur le silence, sous le silence, ça c'est le pire, parler du silence, puis m'enfermer [...] faire un petit monde [...] un petit monde, chercher comment c'est, essayer de deviner, y mettre quelqu'un, y chercher quelqu'un, et comment il est [...] ce ne sera pas moi, ça ne fait rien, ce sera peut-être moi, ce sera peut-être mon monde [...]⁴⁸

The silence, a word on the silence, in the silence, that's the worst, to speak of silence, then lock me up, lock someone up, that is to say, what is that to say, calm, calm, I'm calm, I'm locked up, I'm in something, it's not I, that's all I know, no more about that, that is to say, make a place, a little world, it will be round, this time it will be round, it's not certain, low of ceiling, thick of wall, why low, why thick, I don't know, it isn't certain, it remains to be seen, all remains to be seen, a little world, try and find out what it's like, try and guess, put someone in it, seek someone in it [...]⁴⁹

Ce qu'on peut lire dans cette association de mots, « silence », « pour faire un petit monde », c'est qu'il y est question de chercher, d'essayer d'y trouver le sujet. L'incertitude sans négativité, la recherche comme activité du langage, ici c'est le discours qui crée le monde et le sujet. Dans l'idée de « chercher comment c'est » / « try and find out what it's like » c'est bien d'activité langagière qu'il s'agit, associée à la création, le faire du langage pour « faire un petit monde ». Mais il est indéniable que la question du silence est ambiguë quand le pire y est associé : « Le silence, un mot sur le silence, sous le silence, ça c'est le pire, parler du silence, puis m'enfermer [...] ». De même, la phrase finale de *The Unnamable* pose ce problème de lecture négative : « it will be the silence, where I am, I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on ». Pour lire « in the silence

⁴⁸ *L'Innommable*, op. cit., p. 197.

⁴⁹ *The Unnamable*, op. cit., p. 373.

you don't know », sans le tirer vers la négativité, il faut garder à l'esprit que le non-savoir est une valeur positive dans l'œuvre. Du coup, l'association du silence au non-savoir en fait-il une valeur positive par contamination ?

Autre hypothèse, il est possible que le silence ne possède pas systématiquement la même valeur dans l'œuvre à chaque occurrence. Il y aurait d'un côté un discours sur le silence littéral, l'absence de mots et de langage « sous le silence, ça c'est le pire, parler du silence, puis m'enfermer », « To restore silence is the role of objects »⁵⁰, mais aussi une autre valeur du silence pris dans le langage, positive celle-là, où mots et silence seraient indissociables :

I say what I'm told to say, that's all there is to it, and yet I don't know, I wonder, I don't feel a mouth on me, I don't feel the jostle of words in my mouth, and when you say a poem you like, if you happen to like poetry, in the underground, or in bed, for yourself, the words are there, somewhere, without the least sound, I don't feel that either, words falling, you don't know where, you don't know whence, drops of silence through the silence, I don't feel it, I don't feel a mouth on me [...].⁵¹

Comment dire le silence avec des mots, en l'évoquant bien sûr (en l'invoquant) et, en effet, le mot silence parcourt les discours des narrateurs, de la même manière que l'aspiration à la fin est sans cesse évoquée également. « How many hours to go, before the next silence, they are not hours, it will not be silence, how many hours still, before the next silence ? »⁵². Mais aussi en postulant des mots prononcés sans le moindre son, « gouttes de silence à travers le silence », mais des mots qui pourtant seraient là « the words are there », c'est-à-dire qu'il s'agit de proposer une théorie du langage, et bien plus de la littérature, comme discours capable de produire du silence, et non d'opposer silence et langage comme le fait Ihab Hassan, dans *The Literature of Silence*⁵³, par exemple. Si le silence semble dans une position aussi paradoxale, c'est peut-être parce qu'il existe deux conceptions du silence dans l'œuvre qui sont mises en conflit tout au long des discours : le silence qui fait des trous dans le langage contre celui qui annonce la fin des mots :

⁵⁰ Molloy, *op. cit.*, p. 14.

⁵¹ *The Unnamable*, *op. cit.*, p. 352.

⁵² *Texts for Nothing, 6*, *op. cit.*, p. 125.

⁵³ Hassan, Ihab, *The Literature of Silence* : « his words seek to meet their death in silence at some point projected outside of the work », p. 139 ; « the silence composed of the words of Beckett is more pure, and its relevance is universal. As a metaphor of certain literary qualities, it lends itself to sharper analysis. Beckett considers language as a dead habit [...] And silence, literal silence invades the interchanges between human beings » (p. 206).

The words too, slow, slow, the subject dies before it comes to the verb, words are stopping too. [...] so long as the words keep coming nothing will have changed, there are the old words out again. Utter, there's nothing else, utter, void yourself of them, here as always, nothing else. But they are failing, true, that's the change, they are failing, that's bad, bad. Or it's the dread of coming to the last, of having said all, your all, before the end, no, for that will be the end, the end of all, not certain.⁵⁴

Aussi certaines propositions restent ambiguës qui présentent cette question avec une ironie indéniable « je crois au progrès, je crois au silence », semblant du même coup dénier ce qui vient d'être affirmé. L'association « progrès » – « silence », tire le progrès vers une valeur négative.

Tout ça c'est des hypothèses, ça fait avancer, je crois au progrès, je crois au silence, ah oui, quelques mots sur le silence, puis le petit monde, ça suffira [...]⁵⁵

That's all hypotheses, that helps you forward, I believe in progress, I believe in silence, ah yes, a few words on the silence, then the little world, that will be enough [...]⁵⁶

Le silence paraît lié à un travail de la signifiante qui tire le discours du côté de l'indécidable. Sa valeur est prise entre la positivité d'un mode d'énonciation, la trace du corps et du sujet dans le langage, mais aussi comme risque d'interruption du discours, risque de mort pour le narrateur. La critique beckettienne a régulièrement envisagé le problème du silence dans sa charge négative uniquement. Il ne s'agit pas davantage de le tirer de force vers la positivité. Mais d'examiner sa force critique pour sortir d'une théorie négative et dualiste du langage qui oppose langage et silence comme par évidence. Dans l'œuvre de Beckett, il est question de « faire un petit monde » de mots et de silence avec toute leur force antagoniste aussi bien que symbiotique.

Mireille Bousquet est doctorante à l'Université de Paris 8. Elle travaille à une thèse de doctorat de littérature anglaise sur Samuel Beckett, sous la direction de Claire Joubert : « L'épuisement dans l'œuvre de Samuel Beckett : point critique ou lieu commun ? ».

⁵⁴ *Texts for Nothing, 2, op. cit.*, p. 106.

⁵⁵ *L'Innommable, op. cit.*, p. 199.

⁵⁶ *The Unnamable, op. cit.*, p. 374.

MALLARMÉ EN ANGLAIS :
« THE IMPRESSIONISTS AND EDOUARD MANET »

Isabella Checcaglini

Entre Mallarmé et Manet, l'Anglais et les Impressionnistes, via Poe et Baudelaire, en considérant que chez Mallarmé l'Anglais doit à Poe ce que la critique d'art doit à Baudelaire. En 1874 paraît, dans la *Renaissance littéraire et artistique*, « Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet », un article de Mallarmé. En 1875, paraît la traduction de Mallarmé du *Corbeau* de Poe illustrée par Manet (cette première édition ne sera suivie que de deux autres : à Manet fut dédiée l'édition Deman de 1888, à Baudelaire l'édition Vanier de 1889). En 1876 paraît à Londres « The Impressionists and Edouard Manet », dans *The Art Monthly Review*, l'article de Mallarmé qui fait l'objet de notre étude.

Entre 1873 et 1883, Mallarmé fréquente Manet tous les jours¹ et travaille à ses œuvres anglaises : le *Vathek* de Beckford (édition et présentation du conte français de l'écrivain anglais) ; le « Tombeau d'Edgar Poe » (sonnet envoyé à Baltimore pour le volume commémoratif publié lors de l'inauguration du monument à Poe) ; les traductions des poèmes de Poe (publiées en revue dans *La Renaissance littéraire et artistique* et dans *La République des lettres*) ; *Les Mots anglais (Petite philologie à l'usage des classes et du monde)* ; *Les Dieux antiques* (traduction de *A Manual of Mythology in the Form of Question and Answer* de George W. Cox) ; *L'Etoile des fées* (traduction d'un conte de Mrs C. W. Elphinstone Hope).

Dans ce contexte, compte tenu de la correspondance et des écrits de Mallarmé, en cours ou publiés durant cette période, l'article de Mallarmé, « The Impressionists and Edouard Manet », permet de

¹ Dans la lettre autobiographique envoyée à Verlaine, Mallarmé écrit : « j'ai, dix ans, vu tous les jours, mon cher Manet ». Lettre du 16 novembre 1885, *Correspondance*, Folio/Gallimard, p. 588.

s'interroger sur la valeur de l'Anglais et du Manet de Mallarmé, et d'interroger ce rapport. L'anglais prend une majuscule (« l'Anglais ») comme la préposition un article défini (« du Manet »), car il ne s'agit pas que d'une langue ni que d'un individu. Y a-t-il un rapport entre l'Anglais et Manet chez Mallarmé ? Mallarmé et l'Anglais, Mallarmé et Manet sont des manières d'indiquer certaines relations, des rapports – problématiques, d'où l'hypothèse : ne relèvent-ils pas d'une même recherche, dans l'altérité et par l'altérité, n'est-ce pas l'étranger, linguistique et artistique, d'un « point de vue strictement littéraire »² ?

Mallarmé écrit le nom de Poe avec un tréma sur le « e », sans le sacraliser, ni l'idéaliser, mais peut-être pour le « maîtriser » (de « maître » et « se rendre maître »). Poe représente la Poésie, sa « matérialité » et sa « corporalité », mais il n'en est pas une incarnation ni une personnification, ces notions mêmes sont en cause, et les discours sur la poésie qui les soutiennent. On devra penser plutôt que si « Hugo était le vers personnellement »³, « [p]ersonne, ostensiblement, [...], ne le résume [...] que peut-être [...] Théodore de Banville et l'épuration, par les ans, de son individualité en le vers »⁴. C'est que la vie est à l'existence ce que l'individu est à l'« homme littéraire ».

On se souvient que devant le portrait de Mallarmé par Manet, Bataille écrit : « Dans l'histoire de l'art et de la littérature, ce tableau est exceptionnel. Il rayonne l'amitié de deux grands esprits ; dans l'espace de cette toile, il n'y a nulle place pour ces nombreux affaissements qui alourdissent l'espèce humaine. La force légère du vol, la subtilité qui dissocie également les phrases et les formes marquent ici une victoire authentique. La spiritualité la plus aérée, la fusion des possibilités les plus lointaines, les ingénuités et les scrupules composent la plus parfaite image du jeu que l'homme est en définitive, ses lourdeurs une fois surmontées. »⁵

L'article anglais de Mallarmé attire l'attention parce qu'il est presque inconnu. Il est inconnu parce que le texte français a été perdu. Il n'est que peu connu parce qu'il ne peut être lu qu'en traduction anglaise. Et pourtant, aux dires des exégètes de Mallarmé, Mondor et Marchal : « Les Impressionnistes et Edouard Manet » est « l'étude la plus importante que Mallarmé ait consacrée à la peinture »⁶,

² Mallarmé, *Correspondance*, Lettre du 3 mars 1871, *op. cit.*, p. 496.

³ Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, Poésie/Gallimard, 1976, p. 240.

⁴ Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *Divagations*, *op. cit.*, 1976, p. 233.

⁵ Georges Bataille, *Manet*, Skira, 1955, p.25.

⁶ Mallarmé, *Œuvres Complètes*, Pléiade, 1945, pp. 1623-1624.

remarque Mondor ; une « étude capitale »⁷, réplique Marchal ; « regrettablement » (Mondor), « n'est plus accessible que dans sa traduction anglaise » (Marchal).

*

Une première question s'impose, d'ailleurs déjà posée, répétée, d'emblée, par tous les traducteurs et les commentateurs de cet article – pourquoi l'écrit sur la peinture le plus important de Mallarmé est-il méconnu ? Parce qu'il est en anglais ? Parce qu'il n'est accessible qu'en traduction ? Parce qu'on n'en possède pas l'original ? S'agit-il d'un problème de traduction ? de lecture ? qu'est-ce qu'est lire (en) une langue étrangère ? Qu'implique et explique la lecture d'un texte, un texte de Mallarmé, en traduction, anglaise ? Quand, comment, pourquoi une traduction est ou n'est pas « incorporée » à l'œuvre ? Quelle est la différence entre un texte littéraire et un texte qui ne l'est pas ?

Le rapport à Manet est négligé : on peut se demander si le fait que cet article soit presque ignoré en est la cause ? ou un effet ? Le rapport de Mallarmé à la musique est bien connu et il est beaucoup plus discuté que celui à la peinture. Mais Mallarmé n'a de rapport aux arts que pour penser l'Art. Et « Les Impressionnistes et Edouard Manet » n'est pas seulement un texte sur la peinture, c'est un écrit qui va vers un ami et vers une œuvre.

D'où les deux points de départ de cette étude : 1. le problème du texte anglais ; 2. le rapport à Manet.

N'y a-t-il pas une double étrangeté, celle de la langue, l'anglais, et celle du sujet, de cette étude, Manet, ou la peinture ? Pour le poète la peinture, comme la musique, est une « influence étrangère », et comme pour la musique, il s'agit de reprendre son bien. Comme « il faut [...] ne nous servir de l'étranger, [...], que comme d'une contre-épreuve : nous aidant ainsi de ce qu'ils nous ont pris. »⁸ Qu'est ce prendre et reprendre ? Ce qui sert et ce qui permet. Il s'agit de réfléchir à des gestes d'appropriation.

On prend position : le point de vue de l'étranger et le point de vue littéraire sont solidaires⁹ dans une pensée qui tient pour inséparables

⁷ Mallarmé, *Œuvres Complètes*, Pléiade, tome II, 2003, p. 1703.

⁸ Mallarmé, « Notes sur le langage », *Divagations*, Poésie/Gallimard, 2003, p. 67.

⁹ Je tiens à remarquer la tentative latine de traduction du *Tombeau d'Edgar Poe* (dans *Change*, n°19, juin 1974, p. 134), qui donne à penser le statut de l'étymologie chez Mallarmé et le statut du latin (je pense à une étymologie plus latine que grecque, comme l'est sa mythologie, d'une certaine manière, quand la culture antique

l'art et le langage, qui ne réduit pas le discours à la langue, qui ne fait pas de la critique une critique *sur*. Il s'agit du point de vue poétique, de la poétique qui emporte et englobe la philologie et l'esthétique, qui sont à repenser par la littérature. Comme le dit Nietzsche, la philologie doit « enseigner à *bien* lire, c'est-à-dire lentement, profondément »¹⁰ afin de pouvoir « pratiquer la lecture comme un *art* »¹¹.

Pour Mallarmé il faut apprendre l'anglais par la lecture de ses *Beautés* (les *Beautés de l'anglais* est l'anthologie de la littérature anglaise composée par Mallarmé), on doit apprendre à lire (dans et par) les « beaux livres », mais qu'est-ce qu'un beau livre ? qu'est-ce que beau ? On se souvient : « les beaux livres sont écrit dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux. »¹²

*

Mallarmé ne publie cet article, sur Manet et les Impressionnistes, qu'à Londres, en 1876, dans *The Art Monthly Review*, en traduction, anglaise. Le manuscrit n'a pas été retrouvé, le texte « original » devient anglais et une traduction. L'original, celui de la seule édition du texte, est l'exemplaire corrigé en anglais par Mallarmé (et peut-être pourrait-on dire un « texte anglais », en pensant au Beckford de Mallarmé¹³). La traduction, par M. Robinson, directeur de la revue, dont au dire de Mallarmé « à part quelques contre-sens faciles à rectifier [...] son excellente traduction fait honneur à ma prose »¹⁴.

vient surtout de la lecture des poètes du XVI^e et XVII^e siècles, qui travaillent à travers la langue latine la pensée grecque).

¹⁰ Nietzsche, *Aurore*, « Avant-propos », § 5, Folio/Gallimard, p. 18.

¹¹ Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, « Avant-propos », § 8, Folio/Gallimard, p. 17.

¹² Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Folio/Gallimard, pp. 297-298.

¹³ « Selon quelle très mystérieuse influence, [...], le livre fut-il écrit en français [?] [...] Cas spécial, unique entre mainte réminiscence, d'un ouvrage par l'Angleterre cru le sien et que la France ignore : ici original, là traduction ; tandis que (pour y tout confondre) l'auteur du fait de sa naissance et d'admirables esquisses n'appartient point aux lettres de chez nous, tout en leur demandant, après coup, une place prépondérante et quasi d'initiateur oublié ! Le devoir à cet égard, comme la solution intellectuelle, hésite : inextricables. » Mallarmé, « Quelques médaillons et portraits en pied », *Divagations*, Poésie/Gallimard, 1976, pp. 134-147.

¹⁴ Lettre de Mallarmé à O'Shaughnessy du 19 août 1876. Mallarmé, *Correspondance Complète*, tome II, Gallimard, pp. 129-130.

Cette étude est « la plus importante que Mallarmé ait consacrée à la peinture », dit Mondor, dans la première édition des *Œuvres Complètes* de Mallarmé (Pléiade, 1945), mais il ne la publie pas, « faute d'en posséder le texte français ». Dans la nouvelle édition des *Œuvres Complètes* (Pléiade, 2003) Marchal écrit : « Faute de l'original français, nous donnons donc le texte anglais en bas de page, ainsi qu'une retraduction ». Il y a donc une faute, fondée sur une perte, celle du « texte français », de « l'original français », mais la perte est-elle liée à la disparition de l'original ou à celle du « français » ?

Le texte anglais est perçu comme un défaut, n'est pas considéré en tant qu'original, et d'un original faisant défaut on bascule vers l'idée d'un faux original, on a une traduction exclue de l'œuvre ou à ne donner qu'« en bas de page ». Donc si cet écrit a été longtemps ignoré¹⁵, ou seulement mis en notes, la raison doit en être attribuée au manque du texte original français : du français ? de l'original ? ou du texte ? Ces trois notions sont en cause et elles deviennent des problèmes, des questions, puisque cet écrit pose une question littéraire plus qu'un problème de langue. Le lecteur, qui que ce soit, français ou anglais ou autre, n'est-il pas moins dépaysé à cause de l'anglais que grâce à Mallarmé ?

Le problème ici n'est pas celui de la reconstitution d'un original, mais d'interroger cette notion, qui donne à penser, à interroger celle d'œuvre. On ne peut parler d'original que par rapport à une œuvre. N'y a-t-il d'original que d'une œuvre ? qu'est-ce qu'une œuvre originale sinon un pléonasme ?

Cet écrit permet de travailler plusieurs questions qui se posent ensemble, et dont les liens se révèlent fondamentaux. Il faut donc étudier ces rapports. Ce qui les tient est le fait d'un sujet (n'est pas l'araignée mais sa toile), le sujet de l'écriture, lequel est une discursivité. On cherche dans les rapports entre étranger et littérature, art et langage.

*

Comme l'original est une traduction, le manuscrit de « The Impressionists and Edouard Manet » est un imprimé, avec quelques corrections de la main de Mallarmé. Petites et peu nombreuses, ces corrections ne sont pas destinées à être reprises, ce qui est étrange

¹⁵ Pour le centenaire de la mort de Mallarmé, Michel Draguet publie ses *Ecrits sur l'art* (Garnier/Flammarion), c'est-à-dire un recueil, une anthologie de textes de Mallarmé sur la peinture et sur la musique, avec *La Dernière mode*, et son tout premier article « Hérésies artistiques. L'art pour tous. »

chez Mallarmé, ces corrections sont en anglais, ce qui est rare chez un poète français. En effet si les corrections anglaises ne devaient pas servir à réécrire l'article en anglais, cet article devait peut-être être repris dans une étude sur Manet, Mallarmé écrit à l'éditeur Lacomblez : « Je vous donnerais par la suite quelques études à qui je songe sur des morts aimés, comme Manet et Banville, les groupant sous quelque titre »¹⁶. Mais ne parut que le premier volume de *Les Miens*, et celui dédié à Villiers de l'Isle-Adam. Or dans « Quelques médaillons et portraits en pied » (dans les *Divagations*) figure un Manet, dont on sait, grâce à la note bibliographique de Mallarmé, qu'il devait être repris, avec Poe et Whistler, dans les *Portraits du Prochain Siècle*.

Rendre compte des pensées de la traduction des « traducteurs » et aussi des commentateurs de ce texte, donne à voir ce qu'ils pensent de Mallarmé, de la littérature, de l'art et du langage, et de la lecture. Les traducteurs définissent un champ de travail mais ne le délimitent pas, donnent des lectures qui ne peuvent pas être définitives, montrant la multiplicité des possibilités de lecture et de la lecture, pensées et impensées. Je voudrais réfléchir à la traduction en relevant le défi de Mallarmé : « l'auteur ou son pareil ce qu'ils voulaient faire, ils l'ont fait et je défierais qui que ce soit à l'exécuter mieux ou différemment. »¹⁷ Ce qui est un propos tenu au théâtre, mais qui concerne aussi la traduction, à cause de l'« exécuter ». Mettre en scène comme traduire ne sont-ils pas des sortes d'exécution d'une œuvre ?¹⁸

Cet écrit de Mallarmé est encore à lire, et à relire, il faut réfléchir à sa lisibilité (et visibilité ? les rapports entre possible et lire et voir ?). Les versions anglaises et les traductions françaises de cet article, la correspondance¹⁹ de Mallarmé et ses écrits de cette période (en cours ou publiés) permettent de tracer un contexte, de proposer

¹⁶ Mallarmé, *Correspondance Complète*, tome IV, Gallimard, p. 348.

¹⁷ Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *Divagations, op. cit.*, p. 177.

¹⁸ L'exécution est un concept chez Mallarmé. L'exécution d'une œuvre ne l'achève pas. L'exécution est à chercher dans et par l'œuvre. L'exécution n'est pas infligée ou appliquée de l'extérieur, est faite par le fait de l'organisation de son mouvement qui défait l'opposition et montre la continuité entre intérieur et extérieur, dans et par le dire.

¹⁹ Quatre lettres représentatives. Lettre à Edmund Gosse d'août 1875, écrite en anglais par Mallarmé. Lettre à Sarah Helen Whitman, à propos de sa traduction en anglais du « Tombeau d'Edgar Poe ». Mallarmé lui propose sa traduction anglaise mot à mot suivie de quelques notes, anglaises aussi. Lettre à Mrs Albert Dailey, écrite en anglais par Mallarmé, et dont, en note, Llyond James Austin (qui, avec Henri Mondor, a recueilli, classé et annoté la *Correspondance Complète* de Mallarmé) remarque les progrès par rapport à la lettre à Gosse de 1875. Lettre à John Payne du 9 octobre 1882, sur sa merveilleuse traduction des *Milles et une nuits*.

une sorte de texte, d'esquisser une situation historico(bio)graphique – de l'œuvre. Il s'agit de s'essayer à une lecture en travail, à l'œuvre, dans les détails d'un discours singulier. Pour montrer l'émergence de *principes*, de *rappports*, *quelques traits fondamentaux*, de Mallarmé, d'une œuvre, d'une pensée, cette « doctrine » dont les écrits, à « les revoi[r] en étranger, comme un cloître quoique brisé, exhalerait au promeneur, sa doctrine. »²⁰

*

On compte cinq traductions françaises et trois versions anglaises de « The Impressionists and Edouard Manet », constat qui permet de remarquer que la notion de version et de traduction – ainsi que leur rapports qui les définissent mutuellement – ne sont plus acquis, mais mis en cause.

Les cinq textes français sont : la première traduction, partielle mais la seule présentée en tant que « traduction de l'anglais », de Marilyn Batheleme, parue en 1959 dans la *Nouvelle Revue Française* ; les quatre autres, intégrales, sont toutes appelées « retraductions » : celle de Philippe Verdier, parue dans la *Gazette des beaux-arts* en 1975 ; celle de Barbara Keseljevic et celle de Mitsou Ronat parues ensemble, parallèlement, en vis-à-vis, dans *Change* en 1976 ; et celle de Marchal dans la nouvelle édition des *Œuvres Complètes* de Mallarmé, Pléiade 2003.

Les trois textes anglais sont : celui publié dans *The Art Monthly Review* en 1876 ; celui publié dans les *Documents Stéphane Mallarmé I*, par Carl Paul Barbier, en 1968, qui sont pareils, c'est le même texte ; et celui publié par Marchal dans les *Œuvres Complètes* de la nouvelle Pléiade, qui diffère. Voici, chronologiquement, leurs positions. Je les donne à lire, à travers leurs commentaires, proposés par extraits, ou entiers. Les chiffres romains indiquent les commentateurs, les chiffres arabes les traducteurs.

1/ Henri Mondor, en 1945, est le premier à signaler ce texte de Mallarmé resté inconnu jusqu'à cette date. Cependant, il ne le publie pas dans son volume des *Œuvres Complètes*, mais le regrette : « Faute d'en posséder le texte français, nous ne le reproduisons pas ici, regrettablement, car c'est l'étude la plus importante que Mallarmé ait consacrée à la peinture » (Pléiade, 1945, p. 1623).

1/ Marilyn Batheleme est la première à présenter cet article de Mallarmé en France et en français, à travers sa « traduction de

²⁰ Mallarmé, *Divagations*, *op. cit.*, p. 69.

l'anglais » parue en 1959 dans la *Nouvelle Revue Française*. Mais il s'agit d'une traduction partielle²¹ et sans aucune note.

Il/ Barbier est le premier à republier l'article anglais « The Impressionists and Edouard Manet », en 1968, dans les *Documents Stéphane Mallarmé I* (chez Nizet). Le texte est précédé d'une introduction et suivi d'un commentaire.

Dans l'introduction, il situe la relation entre Mallarmé et Manet, et la publication du texte, en se demandant « pourquoi la critique moderne [...], néglige tout à fait l'article le plus important que le poète ait jamais consacré à la peinture. Ce n'est pas que cet article ait échappé à l'attention des spécialistes. Mondor, [...], a, dès 1945, attiré l'attention sur la valeur exceptionnelle de l'article ; cependant il n'a pas voulu l'incorporer dans les *Œuvres Complètes* de Mallarmé, faute d'en posséder le texte français qu'il espérait sans doute retrouver un jour.[...] A défaut du manuscrit original, voici qu'en 1959 Marilyn Bartheleme nous donne dans la *Nouvelle Revue Française*, une traduction française de la version anglaise que sa présentation ferait croire complète au lecteur non averti. [...]. S'il est à souhaiter que Marilyn Bartheleme complète sa traduction, l'article de Mallarmé ainsi retraduit en français ne peut supplanter la version anglaise qui, tant qu'on n'aura pas retrouvé le manuscrit envoyé à George Robinson, restera le seul texte valable. » (pp. 60-62)²².

Dans le commentaire Barbier s'intéresse davantage au sujet de cet écrit : qui « est au fond une merveilleuse œuvre de circonstance où se trouvent fixés les traits essentiels de la peinture moderne, à

²¹ On peut croire que la traduction de Marilyn Bartheleme était complète et qu'elle fut coupée par l'éditeur car il s'agit « des coupures qu'elle n'a pas été la seule à déplorer », comme Llyonid James Austin le remarque dans une note à la fameuse lettre à O'Shaughnessy, du 19 octobre 1876 (Mallarmé, *Correspondance Complète*, tome II, Gallimard, p. 129).

²² L'introduction termine avec des doutes par rapport à la traduction de Robinson, à sa connaissance de la langue française, doutes justifiés par les extraits de deux lettres en français que Robinson écrit à Mallarmé. Je cite Barbier citant Robinson : « Le 19 juillet le directeur de la revue, George T. Robinson, se met en rapport avec Mallarmé : « Notre ami mutuel Mr Arthur O'Shaughnessy m'a dit que vous aura la bonté de m'écrire un article sur les vues et les aims des impressionistes et surtout sur les vues de Manet. Je vous donnera deux ou trois pages de deux colonnes... Exprimez votre opinion et votre récit ou critique toute franchement, je vous prie. Parlez au publique comme vous parlerez [?] aux amis - nettement pas trop discussion mais non trop court. » // Robinson écrit de nouveau au poète le 19 août : « J'ai fait une traduction de votre article - il est sous les mains des imprimeurs et en deux ou trois jours vous aurez les épreuves » » (Barbier, p. 65). En note Barbier se demande : « La traduction est-elle bien de Robinson dont le français est pénible ? Lorsqu'il écrit « J'ai fait une traduction », ne veut-il pas dire « J'ai fait faire une traduction » ou « J'ai fait traduire » ? »

l'instant même où les principaux artistes, réunis pour affirmer ce qu'ils avaient en commun, commençaient déjà à se disperser. » (p. 87)

2/ Philippe Verdier, dans la *Gazette des beaux-arts* (n°1282, 1975)²³, publie la première traduction française presque intégrale²⁴, avec une présentation de sa « retraduction » et de cet article d'« histoire de l'art ». Je la cite en entier pour ses informations historiques et son point de vue dans l'histoire de l'art.

Le texte de Mallarmé, dont une retraduction de l'anglais est présentée ici, est resté longtemps quasi inconnu jusqu'à une date assez récente. Il parut dans *The Art Monthly Review* à Londres, le 30 septembre 1876. Henri Mondor, alerté par une lettre du poète anglais Arthur O'Shaughnessy, en donna un résumé dans les *Œuvres Complètes* de Mallarmé (Gallimard, 1945), signalant son importance capitale, et donnant la traduction du paragraphe sur Baudelaire. Dans l'ouvrage de Heard Hamilton, *Manet and his Critics* (1954), il est simplement déduit de la notice de Mondor que, ignoré, l'article n'eut pas d'influence en France sur l'évaluation de l'œuvre de Manet. A l'étranger de même, jusqu'à ce que Jean C. Harris (dans *l'Art Bulletin*, 1964, pp. 559-563) en fit une longue analyse. Une traduction partielle de l'article de Mallarmé parut dans *N.R.F.* de septembre 1959. Le texte anglais intégral a été publié, avec une introduction et un commentaire, par Carl Paul Barbier dans les *Documents Mallarmé I*, en 1968.

Au dire de Mallarmé, toujours indulgent, la traduction parue dans *The Art Monthly Review* est, quelques contresens mis à part, excellente. Il a fallu ici redresser parfois le sens, sinon rétablir exactement le langage de l'auteur. Mallarmé s'est, semble-t-il, étudié à le dépouiller, comme il avait coutume de la faire alors dans ses *gossips* de 1875-1876²⁵, échos littéraires et artistiques, détachés de son bloc-notes parisien pour les lecteurs londoniens de

²³ *Gazette des beaux-arts*, novembre 1975. « Stéphane Mallarmé : les Impressionnistes et Edouard Manet », par Philippe Verdier, Professeur d'Histoire de l'Art à l'Université de Montréal, pp. 147-156. A la page 147 : « Stéphane Mallarmé : « Les Impressionnistes et Edouard Manet » 1875-1876 // par // Philippe Verdier // Au moment où paraît le *Manet* de MM. Daniel Wildenstein et Denis Rouart, notre collaborateur Ph. Verdier nous envoie la traduction française d'un texte, connu surtout en anglais, de Mallarmé. » Ce « connu surtout en anglais » signifie « connu surtout par les anglophones » ? ou par la critique anglaise ?

²⁴ Manque une phrase, et pas quelconque : « Each work should be a new creation of the mind. » Quand en plus « Each work » doit se lire et lier à un « Each time » précédant.

²⁵ Attention, il faut lire les lettres de cette période, parce que ce dépouillement n'est pas tout à fait mallarméen. C'est la rédaction de l'*Athenaeum* qui met la main sur ces articles, dans ces notes.

l'Athenaeum. Mais la longueur même d'un texte destiné à être traduit, comme les *gossips*, résistait à une simplification stylistique soutenue. Il y a des phrases complexes, dont les méandres ont été respectés dans la nouvelle traduction. Les failles syntaxiques, les interruptions ou permutations, annoncées et cadencées par une ponctuation riche, ont été utilisées avec prudence pour restituer un certain accent mallarméen.

Écrit de circonstance, l'article de Mallarmé entre dans le circuit ouvert entre Paris et Londres, avec les *gossips*, de 1875–1876, mais son ampleur dépasse de beaucoup ces courts projets.

Mallarmé, faisant entorse à l'attitude réservée de Manet, affirme sa paternité de l'impressionnisme. L'identification de son art à celui des impressionnistes, c'est surtout sa propre identification à Manet.

À la prophétie de Mallarmé il n'a manqué que de prévoir le dernier style du Manet des cafés–concerts et du *Bar des Folies–Bergère*. Mais sa vue va si loin qu'en circonscrivant le sujet de la peinture impressionniste à la réflexion durable et claire de ce qui vit perpétuellement et pourtant meurt à chaque instant, il pressent les séries de Monet, peupliers, meules, cathédrales, et qu'en faisant de tout coin de la nature un champ d'énergies enregistrées par l'œil et la main de l'artiste agissant à leur guise et à sa guise, il semble annoncer non seulement les Nymphéas, mais les tentatives de l'expressionnisme abstrait.

3/ 4/ Mitsou Ronat et Barbara Keseljevic tentent « la retraduction en français », dans *Change* (n° 26/27 « La Peinture », et n° 29 « Le Sentiment de la langue ») en 1976. Ces traductions sont le centre de la première et dernière étude systématique de cette traduction et de cet article, mettant en évidence les problèmes qu'elle pose et qui excèdent le domaine linguistique. La traduction est considérée comme une pratique théorique (c'est dans le projet de *Change*).

Mitsou Ronat reconnaît « l'occasion d'une expérimentation : nous publions aujourd'hui la première partie de l'article, sous la forme de deux versions très différentes, suivant ainsi les hypothèses de Léon Robel²⁶. L'une, proposée par Barbara Keseljevic, a comme principe délibéré la neutralité. L'autre, d'aspect plus « baroque », correspond à un ensemble d'hypothèses que je présenterais ultérieurement dans le numéro 29 de *Change*, et qui tendent à formaliser les règles de la syntaxe mallarméenne. Ces deux versions montrent que nous ne

²⁶ « Voir *Change* 14 et 19, théorie de la traduction. » (Note de Mitsou Ronat)

recherchons en aucune façon à reconstituer l'original²⁷ ; au contraire, j'ai personnellement tenté à plusieurs reprises de donner des constructions qui n'existent pas dans le corpus mallarméen connu, mais qui restent parmi les possibilités inexploitées des « règles mallarméennes » elles-mêmes. Certaines vont jusqu'à l'agrammalité... » (*Change* n° 26/27, p. 173)

« Donc, enfin, maintenant », Jean Pierre Faye, dans le même numéro de *Change*, tient à remarquer que : « Le principal écrit de Mallarmé sur la peinture paraît donc enfin maintenant en langue française (le texte anglais de l'*Art Monthly Review*, 1876, ayant été réédité en 1968). Comme nous l'avions fait pour l'unique écrit d'Artaud paru à Cuba²⁸, nous en tentons la retraduction en français. Mais pour souligner la variabilité inhérente à pareille tentative, cette retraduction ici se dédouble en deux versions. » (*Change*, n° 26/27, p. 192)

Une note, à la deuxième partie de ces retraductions, explique leur « suite et fin » : « La première partie de ce texte a été publiée dans *Change* 26–27, avec un principe de traduction légèrement différent. Là, il s'agissait de donner une traduction blanche et littérale du texte anglais. Ici, la visée est autre : les textes mallarméens sur la peinture de 1876. La traduction de M. R. ci-contre a pour sa part le parti pris superlatif et excessif adopté pour la première partie, guidé non par le souci d'une reconstitution éventuelle, mais par la condensation des procédés. » (*Change* n° 29, p. 58)

III/ 5/ Marchal propose la première édition bilingue de cet article, et la dernière édition de ce texte. Il ne le republie pas tel qu'il parut, il le corrige suivant les corrections de Mallarmé, en ajoutant des coquilles²⁹. Sa traduction reprend celle de Philippe Verdier, et il omet

²⁷ « Une reconstitution aurait exigé par exemple de tenir compte de la date du texte, et du style mallarméen à ce stade de développement, à savoir la sélection préférée des règles parmi les potentialités. J'ai, au contraire, dans la traduction du moins, considéré la grammaire mallarméenne comme un condensé synchronique de toutes les étapes de son écriture. » (Note de Mitsou Ronat)

²⁸ « *Change*, 8, 1970. » (Note de Jean Pierre Faye)

²⁹ Andrew Eastman, enseignant de langue et littérature anglaise et anglo-américaine à l'Université de Strasbourg, m'a aidée à lire dans les détails le texte anglais. Les remarques qui suivent sont les siennes. – Il y a beaucoup de coquilles. Certaines sans importance, d'autres pourraient dérouter un non angliciste. p. 444 *middlesome* pour *meddlesome* ; p. 449 *fount* pour *found* ; p. 452 *escapde* pour *escapade* ; *celebrate* pour (je présume) *celebrated* ; p. 453 *fist* pour *first*, *wether* pour *whether* ; p. 459 *cherm* pour *charm* et *chermes* pour *charms* ; p. 460 *of which he his at present* pour *of which he is* ; p. 466 *arfument* – *argument* ; p. 467 *wordly* et *unwordly* pour *worldly* et *unworldly*. p. 467 dans *no phrase or period of bygone art* je crois qu'il faut lire *phase*, Marchal traduit « formula » ; d'autant plus qu'on trouve déjà *phrases* pour *phases* à la p. 448, marqué [sic] ; et a *general phase of art* p. 468. Aussi deux fautes

deux phrases³⁰. Il justifie son choix ainsi : « Faute de l'original français, nous donnons donc le texte anglais en bas de page, ainsi qu'une retraduction aussi fidèle que possible de cette « excellente traduction » émaillée de « quelques contre-sens ». Le texte que nous retraduisons n'est cependant pas exactement celui qui parut dans la revue. Sur un tiré à part de celle-ci (Doucet, Ms. 16032), Mallarmé a en effet porté quelques corrections en anglais. On peut supposer, à tout le moins, que ces corrections correspondent aux contresens évoqués par la lettre citée plus haut. » (Mallarmé, *Œuvres Complètes*, tome II, Pléiade, 2003, p. 1704).

*

Entre les deux piliers, Mondor et Marchal, les exégètes de Mallarmé qui ont en main et mettent dans nos mains ses *Œuvres Complètes*, il y a des expérimentateurs et des documentalistes, qui ne sont pas tous des spécialistes de Mallarmé, mais qui sont tous des pionniers pour ce qui concerne cet article : chacun a été le premier dans son approche. Ce qui est un indice de la nouveauté et de la problématique de cet écrit.

Mondor l'exclut de l'œuvre, Marchal l'y inclut en bas de page. Ronat et Faye en font un champ de travail, pratique et théorique (*Change* publia aussi les écrits mexicains d'Artaud). Barbier et Verdier nous donnent un texte en tant qu'historiens de la littérature et de l'art, en tant que document ; je voudrais le considérer en tant qu'œuvre. Ce qui fait problème. Ce texte fait-il partie de l'œuvre de Mallarmé ?

Verdier – historien de l'art et donc théoriquement plus intéressé et plus proche de Manet que de Mallarmé, comme le montre sa conclusion qui ne tient qu'« à l'évaluation de l'œuvre de Manet » – est le seul à dire qu'« il a fallu rétablir exactement le langage de l'auteur » (ce « falloir » et cet « exactement » ne sont-ils pas étonnants ?). Cet élan est vite amoindri, freiné par une certaine « prudence », devant « les failles syntaxiques, les interruptions ou permutations, annoncées et cadencées par une ponctuation riche », c'est-à-dire l'écriture de Mallarmé. Ainsi il ne cherche plus qu'à « restituer un certain accent mallarméen ». Or, peut-être grâce à son souci théorique, Verdier remarque, justement, que chez Mallarmé « l'identification de son art à celui des impressionnistes, c'est

d'accord, apparemment : *the least details of whose pose is so well painted* (p. 465), *The noble visionaries [?] appears as kings and gods* (p. 467).

³⁰ p. 460 en haut de page, « and as showing how he has patiently mastered the idea » n'a pas été traduit. Puis, à la page 469 : « English Praeraphaelitism, if I do not mistake, returned to the primitive simplicity of mediaeval ages. » Cette phrase manque, n'est pas traduite. Et il réinsère celle oubliée, non traduite par Verdier : « Each work should be a new creation of the mind. » (p. 69, édition Barbier)

surtout sa propre identification à Manet. » De son art à l'art de Manet. Une autre amitié exemplaire ? un autre interlocuteur par excellence ?

Barbara Keseljevic « a comme principe délibéré la neutralité », et veut « donner une traduction blanche et littérale du texte anglais », pour ce qui concerne la première partie du texte. Elle semble la distinguer de la deuxième où « la visée est autre : les textes mallarméens sur la peinture de 1876 ». Distingue-t-elle la forme du contenu ? Veut-elle séparer une forme, l'anglais, et un contenu, la peinture ? mais ne montre-t-elle pas ainsi ce qui les lie ? n'est-ce pas leur étrangeté par rapport au poète français ?

Ce qu'il y a de plus intéressant dans *Change* tient à l'ensemble du projet, et au projet d'ensemble, au « collectif ». On remarque la cohérence et la systématisme du projet de la revue : les deux numéros où paraît cet article de Mallarmé, sont « La Peinture » et « Le Sentiment de la langue », dédiés aux rapport entre voir et dire. Et on remarque en particulier le travail de Mitsou Ronat. Elle montre une attention et intention particulières et spécifiques dans la lecture de Mallarmé, revendique le statut du lecteur, qui est un interlocuteur privilégié s'il se fait réénonciateur. D'où la nécessité de deux principes critiques de l'unicité : un « principe délibéré [:] la neutralité. L'autre, d'aspect plus « baroque », correspond à un ensemble d'hypothèses ». Le « principe » n'indique pas une origine absolue, ni une règle conventionnelle, mais un commencement, un fonctionnement, les « deux versions montrent que nous ne recherchons en aucune façon à reconstituer l'original ». Mitsou Ronat cherche « les possibilités inexploitées des « règles mallarméennes » », peut parler d'une « grammaire mallarméenne comme un condensé synchronique de toutes les étapes de son écriture ». Peut-on dire que traduire, et penser le traduire, révèle une théorie pratique de la lecture et relève d'une pratique théorique de l'écriture ? La lecture et l'écriture sont lieux et processus d'une recherche.

Le projet de Mitsou Ronat est remarquable, surtout du fait qu'il indique une tentative : ce « tenter » qui est un concept chez Mallarmé. Tenter est toujours tenter autre chose. Une tentative n'est jamais une, qu'une, mais vouée à une multiplication, ici duplication, comme le remarque Faye : « pour souligner la variabilité inhérente à pareille tentative, cette retraduction ici se dédouble en deux versions. » Tenter est lié à oser. D'où la nécessité et les conditions de l'excès, qui sert à montrer, penser l'extraordinaire, comme le fait Mitsou Ronat avec son « parti pris superlatif et excessif [...], guidé non par le souci d'une reconstitution éventuelle, mais par la condensation des procédés ». La traduction est pensée

du traduire, indiquant une multiplicité de versions, de mouvements vers.

Seul Barbier s'exprime explicitement à propos du statut du texte anglais : « la version anglaise qui, tant qu'on n'aura pas retrouvé le manuscrit envoyé à George Robinson, restera le seul texte valable. » Que cet écrit est un « texte valable » signifie ici qu'il doit être « incorporé » dans l'œuvre donc qu'il remplit les conditions requises pour être accepté dans l'œuvre, mais quelles sont ces conditions ? Barbier seul remarque la dimension politique de la position de Mallarmé, française aux yeux anglais. Les crises mises en évidence par Mallarmé sont tant françaises que politiques : en poésie la fameuse « Crise de vers » – « à date exacte. // La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale » – comme en peinture « [n]ous voici devant l'une de ces crises inattendues comme il s'en produit en art. » On doit réfléchir au fait qu'on peut traiter les vers libristes d'anarchistes comme Manet de « révolutionnaire », de « hardi révolutionnaire »³¹ même.

*

Si, dans tous les cas, le lecteur, et donc le traducteur, qu'il soit français ou anglais ou autre, est plus dépaycé par Mallarmé que par l'anglais, l'étrangeté de la langue de Mallarmé n'est plus un attribut d'une langue mais des langues, de ses discours, du langage. Et surtout d'un sujet, spécifique, poétique. Ce sujet s'y muant et s'y mirant, et le montrant. Alors lire Mallarmé en anglais ou le traduire en français, pourrait être une question, croisant celle de l'anglais très français de M. Robinson et celle du français anglicisé de Mallarmé. Devoir lire Mallarmé en anglais et le traduire en français peut servir à sortir des lieux communs (sur la langue, la littérature, la traduction), à montrer des issues.

Le français de Mallarmé – comme l'allemand de Nietzsche : « aussi facile de le traduire en français que difficile, voire impossible de le traduire en allemand »³² – est peut-être plus facile à traduire en anglais qu'en français. On dit aussi que « Mallarmé est intraduisible même en français »³³. Or ce n'est pas le français, ni l'allemand, qui sont difficiles à traduire, la difficulté n'est pas inhérente à une langue, mais à un discours, à un mouvement de la parole, une organisation, un travail langagier, qui bousculent le langage. La

³¹ Denys Riout, *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, Macula, 1989, p. 103.

³² Lettre à Paul Deussen du 14 septembre 1888. Dans Nietzsche, *Dernières lettres*, Rivages, 1989, p. 83.

³³ Jules Renard, cité par Laupin dans *Stéphane Mallarmé*, Seghers, Poètes d'Aujourd'hui, p. 20.

position de Nietzsche est extrêmement claire : « Avant de m'avoir lu, on ne sait pas ce que l'on peut faire de la langue allemande, ce qu'on peut faire, en général, du langage. »³⁴

Ce français et cet allemand montrent, mettent en scène leur travail dans et par les langues, leurs discours, exigent de réapprendre à lire, comme les tableaux de Manet doivent apprendre à voir : « the eye should forget all else it has seen, and learn anew from the lesson before it. »³⁵ Comme « Je dis : une fleur ! » et c'est « l'absente de tous bouquets ».

Lire cet article de Mallarmé dans sa traduction anglaise, la traduction que Mallarmé, lui aussi, a lue, permet de voir les regards portés sur la langue de Mallarmé, d'observer des écritures à partir de Mallarmé, montrant des actes d'appropriation, des gestes de lecteur. Permet de réfléchir à la traduction, au traduire, ce qu'est une traduction par ce qu'est une retraduction. Il s'agit de penser la traduction d'une traduction, de penser une relation instaurée à partir d'un troisième élément absent, à un rapport fondé sur un troisième terme manquant, c'est-à-dire l'original, le texte français de Mallarmé. Le troisième terme est donc inconnu mais sous-entendu, il devient source de malentendus, si on cherche une retraduction de l'original, c'est-à-dire sa reconstitution, ce qui ne signifie pas répétition mais négation de l'original et de la traduction. Ce troisième terme n'est pas unique, n'est pas le dernier, ni l'ultime. Le texte français de Mallarmé est à chaque lecture redécouvert, à chaque lecture réinventé, inventé parce qu'il ne peut qu'être réalisé, actualisé, cherché et trouvé à chaque fois nouvellement.

*

Le manque de ce texte de Mallarmé met en évidence le mensonge de l'impossibilité de la traduction, car « ce n'est ni le pire ni le meilleur d'un livre qui est intraduisible »³⁶. L'absence du texte français exige d'accepter les tentatives, de ne pas céder à la tentation du sens, puisque la signification se fait et refait, une et multiple, générale et particulière, à chaque lecture. Il s'agit de découvrir une source et non pas une origine de la parole, où puiser. Il faut penser l'homme dans le langage, et non pas le langage dans l'homme, considérer que la parole est toujours individuelle et collective, un acte individuel d'appropriation de la langue.

³⁴ Nietzsche, *Ecce homo*, Folio/Gallimard, p. 135.

³⁵ Mallarmé, « The Impressionists and Edouard Manet », *Œuvres Complètes*, tome II., Pléiade, 2003, p. 448.

³⁶ Nietzsche, *Humain, trop humain*, I, « De l'âme des artistes et des écrivains », § 184, Folio/Gallimard, p. 153.

Alors ce manque n'est pas qu'une absence, ni qu'une perte, et il n'amène pas à une lecture ratée ou impossible. Cette absence permet surtout de penser autrement la présence, qu'il n'y a que le présent, un présent à retrouver et réinventer à chaque fois. Cela sert à montrer ce qui est toujours caché dans un texte, ce qui est apparemment imperceptible – l'invisible ordinaire – mais, puisqu'on ne peut lire deux fois le même texte, il y a une autre visibilité, celle de l'extraordinaire.

Malgré Robison, malgré la perte du texte français, Mallarmé avec Manet continue à « ouvrir des yeux »³⁷ – à « mettre en leur pouvoir des moyens nouveaux, [...], d'observation »³⁸ – pour qu'on puisse desserrer « nos yeux [qui sont] les dupes d'une éducation civilisée »³⁹, pour qu'on puisse « regarder les objet les plus habituels, [avec] l'enchantement qui serait le nôtre à les voir pour la premières fois »⁴⁰.

Enfin, « posé le besoin d'exception, comme de sel ! la vraie qui, indéfectiblement, fonctionne, gît dans le séjour de quelques esprits, je ne sais, à leur éloge, comme les désigner, gratuits, étrangers, peut-être vains – ou littéraires. »⁴¹

Isabella Checcaglini est doctorante à l'Université de Paris 8. Elle travaille actuellement à une thèse de doctorat de littérature française sur Mallarmé et Nietzsche, sous la direction de Gérard Dessons.

³⁷ Mallarmé, « Observation relative au poème », *Un Coup de dés*, Poésie/Gallimard, 2003, p. 443.

³⁸ « Les Impressionnistes et Edouard Manet », dans *Les écrivains devant l'impressionnisme*, op. cit., p. 102.

³⁹ *ibid.*, p. 97.

⁴⁰ *ibid.*, p. 102.

⁴¹ Mallarmé, « Accusation », « Grands faits divers », *Divagations*, op. cit., p. 297.

WHAT YOU SEE IS WHAT YOU SAY

Isabelle Davy

Qu'est-ce que voir en art ? Comment penser le voir dans notre relation à une peinture ou à une installation lorsqu'on veut travailler dans une anthropologie de l'art, c'est-à-dire lorsqu'on regarde vers le pouvoir que possède l'œuvre d'art de nous apprendre sur l'humain ?

Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman pose la question du voir à propos des œuvres réalisées dans les années soixante par Donald Judd, Robert Morris ou Tony Smith, œuvres dites « minimalistes » en raison de leur simplicité apparente. L'historien fait du cube noir de Tony Smith, intitulé *The Black Box* (1961), l'emblème de la remise en cause de deux tendances interprétatives du voir en art (en fait, de « l'expérience visuelle » des œuvres), celle de la « vision tautologique » repérée dans le « What you see is what you see » de Frank Stella, et celle de la « vision croyante » selon laquelle il y a toujours à voir au-delà de ce qu'on voit. Pour Georges Didi-Huberman qui se donne l'enjeu d'« une anthropologie de la forme », il s'agit de « dépasser »¹ ce « mauvais dilemme » du visible en pensant le « point d'inquiétude »² du voir, le moment où travaille *ce qui nous regarde*, nous concerne, dans *ce que nous voyons*. Si on accepte l'idée que « donner à voir, c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, dans son sujet », que voir une œuvre est « une opération de sujet », on peut se demander sur quel plan travaille le trouble, quel sujet est *inquiété* – quelle théorie du sujet est proposée –, quelle place est donnée au sensible, dans quelle relation le sensible se trouve avec le langage dans cette théorie de l'art. Or, l'historien choisit de penser le *dépassement* par la « dialectique » ou « oscillation contradictoire » d'approches qui

¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992, 4^{ème} de couverture.

² Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 51 (Et citations suivantes).

participent toutes deux d'une même rationalité : une vision de l'œuvre comme objet signifiant, réservoir de sens. S'il considère « l'entre » du sujet et de l'objet dans « l'acte de voir » une œuvre, il n'interroge pas le voir dans cet « entre ». Pour lui, le voir est un avoir de l'individu : « voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement vous échappe », « voir, c'est perdre »³. L'inquiétude du sujet dans le voir s'avère une expérience ontologique de la perte « proféré[e] dans la langue »⁴. La « dialectique du visuel »⁵, alors même qu'elle se proposait d'y échapper, continue le dualisme du sujet et de l'objet. Prédéfini dans son incomplétude métaphysique, le sujet sait ce qu'il a perdu, sait ce qu'il y a à voir. Le sensible est réduit à l'expérience phénoménologique et trouve son complément dans le processus psychologique, tous deux perceptibles à travers le langage. Le langage n'intervient pas comme part active de la question, son activité n'est pas envisagée dans l'acte du voir. L'œuvre sera l'étrangeté comme trouble de l'être.

Georges Didi-Huberman s'appuie sur un passage d'*Ulysse* de James Joyce pour dire l'« inéluctable modalité du visible » en art comme « expérience du *toucher* »⁶ et sentiment de perte. Nous voudrions montrer que non seulement l'œuvre de Joyce ne peut servir de base à cette théorie de l'art, mais qu'elle en fait la critique, qu'elle montre le voir de l'art comme invention de valeurs du voir.

Inéluctable modalité du visible : tout au moins cela, sinon plus, qui est pensé à travers mes yeux. Signatures de tout ce que je suis appelé à lire ici, frai et varech qu'apporte la vague, la marée qui monte, ce soulier rouilleux. Vert-pituite, bleu argent, rouille : signes colorés. Limites du diaphane. Mais il ajoute : dans les corps. Donc il les connaissait corps avant de les connaître colorés. Comment ? En cognant sa caboche contre, parbleu. Doucement. Il était chauve et millionnaire, *maestro di color che sanno*. Limite du diaphane dans. Pourquoi dans ? Diaphane, adiaphane. Si on peut passer ses doigts à travers, c'est une grille, sinon, une porte. Fermons les yeux pour voir.

Stephen ferma les yeux pour écouter ses chaussures broyer bruyamment goémon et coquilles. Il n'y a pas à dire, tu marches bien à travers. Oui, une enjambée à la fois. Très court espace de temps à travers de très courts temps d'espace. Cinq, six : le *nacheinander*. Exactement, et voilà l'inéluctable modalité de l'ouïe. Ouvre les yeux. Non. Sacredieu ! Si j'allais tomber d'une falaise qui surplombe sa base, si je tombais à travers le *nebeneinander* inéluctablement. Je m'arrange

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

très bien comme ça dans le noir. Mon sabre de bois pend à mon côté.
Tâtons avec : c'est comme ça qu'ils font. Mes deux pieds dans ses
bottines sont au bout de ses jambes, *nebeneinander*.⁷

Dans ces lignes, nous ne pouvons séparer, comme le fait Georges Didi-Huberman, les « matières » comme « choses à voir » et les « signes » comme choses à lire. « Vert-pituite » est quelque chose « qu'apporte la vague » et tous deux sont liés à l'« inéluctable modalité du visible », mais cette inéluctable modalité du visible n'est pas tant celle des yeux que celle du « lire ». Et si Stephen contemple la mer, l'écriture ne décrit pas cette contemplation : « L'ombre des forêts flottait dans la paix du matin entre la tour et la mer que regardait Stephen. [...] Sein blanc de la mer nébuleuse. Les accents enlacés deux à deux. Une main cueillant les cordes de la harpe et mêlant leurs accords jumeaux. Vagues couplées du verbe, vif-argent qui vacille sur la sombre marée. »⁸ On entend « les accents enlacés » qui rapportent du « sein » de la « sombre marée » un « vif-argent qui vacille », non le couplage des vagues vues et du verbe qui les dit mais un *muthos* de la sombre marée à partir des *pragmata* de la mer, le vif du verbe qui prend les vagues et en fait la vague du verbe. En anglais, la prosodie se fait coulante et courante, prosodie de la vague : *wavewhite wedded words*. Cette vague de langage montre la perception comme un moment de langage. Il existe dans

⁷ James Joyce, *Ulysse*, trad. par Auguste Morel et Stuart Gilbert, traduction revue par Valéry Larbaud avec la collaboration de l'auteur, Gallimard, 2002 (1^{re} publication Gallimard, 1929), pp. 58-59. (« Ineluctable modality of the visible : at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust : coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds : in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How ? By knocking his sponce against them, sure. Go easy. Bald he was and a millionaire, *maestro di color che sanno*. Limit of the diaphane in. Why in ? Diaphane, adiaphane. If you can put your five fingers through it, it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see./ Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells. You are walking through it howsomever. I am, a stride at a time. A very short space of time through very short times of space. Five, six : the *nacheinander*. Exactly : and that is the ineluctable modality of the audible. Open your eyes. No. Jesus ! If I fell over a cliff that beetles o'er his base, fell through the *nebeneinander* ineluctably. I am getting on nicely in the dark. My ash sword hangs at my side. Tap with it : they do. My two feet in his boots are at the end of his legs, *nebeneinander*. », *Ulysses*, *Penguin Books*, London, 2000 (*First published in Paris by Shakespeare and Company*, 1922), p. 45). Le propos en italien est une citation de la *Divine Comédie* de Dante (« Enfer », IV, v.131), traduit par : « le maître de ceux qui savent » dans *Ulysse*, *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, 1995, p. 1121. Pour mettre en évidence la question du sensible chez James Joyce, nous nous appuyons, en partie, sur une étude rythmique du texte en français pour la raison que Joyce lui-même a participé à la traduction. Nous verrons que la mise en regard des deux « langues-textes » peut être précieuse.

⁸ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 19. (« Woodshadows floated silently by through the morning peace from the stairhead seaward where he gazed [...] White breast of the dim sea. The twining stresses, two by two. A hand plucking the harpstrings merging their twining chords. Wavewhite wedded words shimmering on the dim tide. », *Ulysses*, *op. cit.*, p. 9).

Ulysse un paradigme du *verbe* comme *vague* et *vent*, et dans *Ulysses* un paradigme qui construit *words* avec *wave* et *wind*, dans une sémantique de la circulation, du souffle et du tissage. Le visible chez Joyce n'est pas le « spectacle visible » de l'individu (selon les termes de Merleau-Ponty)⁹ rapporté dans le langage ; le visible se situe avec le langage dans un rapport autre.

A l'« inéluctable modalité du visible » comme seul visible pris en compte par Georges Didi-Huberman, fait écho chez James Joyce l'« inéluctable modalité de l'ouïe ». « Fermons les yeux pour voir » forme une phrase prosodique avec « Stephen ferma les yeux pour écouter ses chaussures broyer bruyamment goémon et coquilles », élément rythmiquement indissociable du premier, et rythmiquement redoutable. Le visible est *inéluçtablement* lié à l'audible, tous deux constituant des *modalités*. Et c'est l'« écouter » qui fait le lien. *L'écouter* qui prend le corps dans un « connaître corps » et un « connaître colorés » pour en faire non un mode de connaissance phénoménologique mais un *corps du rythme* : « Tu vois, le rythme prend corps. J'entends. »¹⁰ Visible et audible sont les deux modalités inéluctables du sensible comme corps rythmique, rythme de langage. Si le voir est « une opération de sujet », c'est aussi une activité du langage.

Nacheinander et *nebeneinander* construisent une obscurité du sensible : « Je m'arrange très bien d'être comme ça dans le noir. » Le terme *nebeneinander* (« l'un à côté de l'autre ») est repéré comme une référence à la théorie de Gotthold Ephraim Lessing : désignant le déploiement spatial des arts visuels, il est opposé à celui de *aufeinander* (« l'un après l'autre ») qui signifie le processus temporel des arts poétiques¹¹. Le texte de Joyce fait intervenir, lui, le terme de *nacheinander* (signifiant aussi « l'un après l'autre » et proche, par la prosodie, de *die Nacht*, « la nuit ») : le voir en art n'est plus soumis aux catégories spatiale et temporelle, il est un *noir du voir*, un *voir noir* qui les efface. *Nebeneinander*, « l'un à côté de l'autre », et *nacheinander*, « l'un après l'autre », révèlent un visible et un audible de la nuit comme cheminement incertain¹² dans l'écoute du langage. L'un après l'autre et l'un à côté de l'autre, les

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, 1964, p. 177. Cité par G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 59 (suite du passage cité). (« Rhythm begins, you see. I hear. », *Ulysses*, *op. cit.*, p. 46).

¹¹ André Topia constate « l'une des nombreuses citations erronées de Stephen », *Ulysse, Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1121.

¹² La lecture de Georges Didi-Huberman qui se fait dans une pensée du « sujet » comme trouble de l'être se montre non incertaine de ce que le sujet du voir en art peut être.

gens qui écrivent, qui lisent, c'est-à-dire les gens qui écoutent, font du « dire » *inéluçtablement* un « deux ». *L'écouter* construit en même temps une altérité et une historicité. « Son regard méditatif s'était posé sur les bouts carrés de ses bottines. Laissés-pour-compte *nebeneinander* d'un copain chic. Il comptait les sillons de cuir crevassé dans lequel les pieds d'un autre s'étaient nichés au chaud. »¹³ *Nebeneinander* est d'abord « d'un autre ». Le voir chez Joyce est l'écoute de l'inconnu du langage qui devient « un copain ». Son œuvre ne montre pas une inquiétude du voir comme inquiétude de l'individu dans son être, mais une incertitude du voir comme incertitude du sujet auquel de l'étranger arrive. Elle révèle du sujet qui se constitue par l'étrange de l'œuvre, son rythme. Le voir devient la question du sensible comme question d'un sujet de l'œuvre. Non seulement l'œuvre de Joyce va à l'encontre d'une approche phénoménologique de l'art, mais elle permet de penser le sensible en art comme un non encore sensible, une invention d'un sensible, dans l'articulation qu'elle construit du voir et du dire.

Il existe en effet une critique du savoir chez Joyce qui est une critique du sujet en même temps qu'une pensée de l'écriture. Son œuvre révèle une distinction entre un savoir sauvage et un savoir savant, entre les « monnaies de la mer sauvage » (suite du passage cité, p. 59), de la vague de langage, et le savoir de « ceux qui savent », du « magister i connaissons ben ça » (p. 59). Ces deux modes du savoir sont mis en scène par deux modalités du rapport du voir et du dire :

Comme je vous le dis [...] J'étais dans ce temps là [...], je vous assure.
Un de ces jours je vous montrerai ma photo. Ma foi oui j'étais [...] ¹⁴
Did, faith [...] I was [...] at that time, I tell you, I'll show you my
likeness one day. I was faith. ¹⁵

Le sujet qui se porte garant de la vérité dit ce qu'il y a à voir, dans un présent qui renvoie à un passé ou dans un passé de vérité, dans un passé du présent. Le langage ici témoigne d'un savoir, *le dire est un raconter (to tell)*. Le voir est le passé du savoir, le passé du langage, le passé du sujet, un savoir au passé :

Personne ne vous voyait ; ne racontez ça à personne. ¹⁶
No-one saw : tell no-one. ¹⁷

¹³ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 78.

¹⁴ *Ibid.*, p. 69.

¹⁵ *Ulysses*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁶ *Ulysse*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁷ *Ulysses*, *op. cit.*, p. 50.

La symétrie participe de l'équivalence du dire comme raconter et du voir au passé. Au sujet du passé qui sait parce qu'il a vu est opposé le sujet qui ne sait pas ce qu'il y a à voir – « Ce que je pense ça sort. Pourtant je ne sais pas » (p. 237) ; « Blurt out what I was thinking. Still I don't know » (p. 194) – un sujet qui découvre ce qu'il y a à voir quand il dit « je vois » : « Je vois, dit-il » (p. 225) ; « I see, he said » (pp. 184–185). Le voir est alors le présent du savoir, du langage, le fait que l'on voit au moment et au lieu où l'on parle. Ce qu'il y a à voir est un inconnu qui est devant, dans un futur du présent : « I'll see if I can see » (p. 46). Dans ce cas, *le dire est un voir*. « I see, he said » est la modalité du dire qui galope dans *Ulysses*, galop du dire pour un présent du voir. Ce qui est à voir n'est pas dit car est en train de se passer sur le trajet du dire, la « chose à voir » ne vient que dans l'activité du voir, dans un présent qui pousse dans la parole, dans une parole qui fait pousser le présent. Dans l'écriture de Joyce, il y a comme des moments qui poussent – « One moment », « wait » – comme un moment des mots, un arrêt sur mot comme un arrêt sur image parce que ça défile, ça déroule, le torrent de la langue, « le torrent de la vie que nous traçons » (p. 236 ; « the stream of life we trace », p. 193). Le voir est le *one moment* du langage. « I see, he said » forme comme un temps prosodique : le temps qu'il dise, il voit. Le présent qui pousse laisse l'acte de dire au passé, « je vois » contient le dire dans toute son activité, le langage dans tout son moment, tout le maintenant des mots.

Quand on lit ces étranges pages de quelqu'un de disparu depuis longtemps on se sent un avec ce quelqu'un qui une fois... (p. 64)
When one reads these strange pages of one long gone one feels that one is at one with one who once... (p. 50)

Le *one moment* du langage est le *one moment* de l'autre, le moment d'un autre *one* qui fait notre *one*, le *once* d'un *one* qui nous fait devenir un *one* autre et nôtre, le maintenant dans toute son étrangeté, dans toute son obscurité, où celui qui lit rejoint celui qui écrit parce que celui qui a écrit revient autre dans la ré-énonciation qui est la nôtre. Dans les pages étranges, on est au présent de la personne qu'on lit, au singulier de la personne et en même temps notre personne propre. On – « on » ; « one » – est une personne du pluriel qui pousse vers un pluriel de la personne.

Le visible alors n'est pas le « spectacle » à voir, ni l'audible le spectacle à entendre, et le langage ne donne pas le spectacle du spectacle. Quand le sujet chez Joyce dit en anglais « I see », le sujet dit parfois en français « j'y suis » (p. 189 ; pp. 230–231) : le sujet ne se trouve pas devant le spectacle de la vue, il arrive dans le spectacle où sa parole l'amène. Au lieu d'un spectacle sensible, James Joyce nous montre un sensible comme possibilité d'être

étranger dans son propre sentir, dans sa propre langue, dans un même mouvement. Sentir en art, c'est laisser le langage par son activité nous faire voir ce qu'on voit, entendre ce qu'on entend, sentir ce qu'on sent d'une peinture, d'une installation. Le sensible en art n'est plus dès lors une modalité singulière du sentir général, mais une modalité particulière de la relation du sentir et du dire. La boîte noire de Tony Smith ne « nous regarde » pas parce qu'elle est « devant nous comme un *dedans* obscur »¹⁸, un étrange comme devenir « singulier » de l'être se détachant d'un « général » du monde¹⁹, entre le « what you see is what you see » de Frank Stella et son contraire, un au-delà de ce qui serait vu ; toute œuvre d'art, révèle Joyce, *nous regarde* par la valeur du regard qu'elle suscite en nous dans le spectacle de notre parole, par son pouvoir qui est aussi le nôtre, de nous faire vivre l'invention d'un voir, la transformation d'un étrange singulier en singulier collectif.

« Un cube est inventé dans la parole »²⁰, mais ce n'est pas « l'objet » de la conception qui portera le titre *Die* en 1962, que l'artiste invente au moment où il « réfléchit à l'expression *six pieds* » (« six pieds sous terre ») devant la boîte noire d'un ami qui lui suggère une « noire intériorité »²¹. C'est le cube noir comme œuvre d'art qui s'invente dans l'obscurité d'un voir, dans l'obscurité d'une parole qui part de – et ne cesse d'aller vers – ce qui n'est jamais seulement un objet. L'œuvre de Joyce nous montre un voir en art dans notre relation aux œuvres comme un devenir-œuvre, un devenir-sujet, un devenir-voir d'un noir du dire : *what you see is what you say*.

Isabelle Davy est doctorante et chargée de cours au Département d'Arts Plastiques de l'Université de Paris 8. Termine une thèse intitulée « Art et langage : une pensée du rythme pour une poétique de l'art », sous la direction de Jean-Louis Boissier.

¹⁸ G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 77. L'auteur souligne.

¹⁹ *Ibid.*, p. 12. L'auteur souligne toujours ; l'expression employée est « le visible en général ».

²⁰ *Ibid.*, p. 66.

²¹ *Ibid.*, p. 76.

LA JEUNE FILLE, LA MÈRE, LA MER LATINE :
ÉCRIRE DANS SA LANGUE ET DANS L'AUTRE A LA RENAISSANCE

Étienne Dobenesque

*La réputation des jeunes filles est souvent le souci des femmes,
mais elle est aussi leur gloire.*
Jacques Gason et Alain Lambert ¹

À l'origine de cette réflexion sur cette *autre langue* qu'est le latin à la Renaissance, il y a mon expérience récente de l'enseignement du latin à Paris 8. Tenu d'assurer le remplacement d'un cours d'initiation, à partir d'un manuel destiné aux élèves de 5^e, et faute de temps pour penser à ce que pourrait être une autre pédagogie du latin, j'ai rempli pendant quelques séances la fonction quasi exclusive de répétiteur, dispensant l'enseignement morne d'une langue morte, tel que je l'ai moi-même reçu il y a quelques années.

La phrase en exergue est tirée d'un exercice de thème de ce manuel. Elle fait rire, mais on peut y voir, peut-être une allégorie ², plus sûrement le symptôme de ce que l'enseignement a fait du latin. Car si les auteurs du manuel s'autorisent à écrire une telle phrase en français, c'est en réalité sous l'autorité du « latin d'initiation », c'est-à-dire de cette représentation d'une langue-culture élaborée par la tradition scolaire, où règne la rose, entourée de couples mythiques (le maître et l'esclave, la femme et la jeune fille, la gloire et la réputation, le temple et l'autel, la victoire et la fuite...), au service d'un exposé de hauts faits ou d'une morale élémentaire. On n'imagine pas pareille phrase de thème dans un manuel d'anglais, d'allemand, d'espagnol. La singularité de l'enseignement de la langue latine ne se justifie que d'une chose : *on ne parle plus latin*. De là la métaphore triste de la « langue morte ». Contre quoi il y a à défendre l'idée qu'on peut parler latin. Que le latin continue à vivre, dans sa littérature, qu'on continue à lire. Lire Térence, Virgile, Ovide,

¹ *Invitation au latin 5^e*, Paris, Magnard Collèges, 1997, p. 27.

² Cette sentence serait alors la morale de l'histoire de la grammatisation du latin en « jeune fille », la gloire des grammairiens et des pédagogues ayant toujours consisté à maintenir la *pureté* d'un certain état de langue. D'où la presque absence de la littérature néo-latine, non seulement dans l'enseignement secondaire, mais aussi à l'université, où son a-disciplinarité est une réelle entrave aux recherches.

Augustin, Pétrarque, von Barth ou Du Bellay en latin, c'est parler latin.

L'incongruité de cette phrase de thème, phrase française impossible à écrire aujourd'hui autrement que sur le mode de la parodie, s'explique par cette représentation d'une langue non-langue, langue sortie de l'histoire. Au-delà donc, pour tout ce qui s'y dit, de l'éthique et du politique. Quand la littérature montre au contraire que c'est parce que, selon l'expression commune, « ils nous parlent » encore aujourd'hui que nous lisons les écrivains latins. C'est un non-sens, pour le latin comme pour toute autre langue, que de faire de l'enseignement de la langue le *préalable* à celui de la littérature.

*

*Volo, volo, puella,
Cur ergo nunc nevis tu ?
Kaspar von Barth* ³

En forme d'introduction à son *Anthologie de la poésie lyrique latine de la Renaissance*, parue très récemment, Pierre Laurens se demande si « une langue étrangère [peut] servir de support au chant de l'âme et aux musiques du moi ⁴ ». La question m'intéresse pour deux raisons. D'abord pour le présupposé qui fait du latin de la Renaissance une langue étrangère : c'est une chose à interroger. Ensuite, parce qu'elle est posée, pour le contester, à partir de l'*a priori* de l'incompatibilité entre « lyrisme personnel ⁵ » et écriture dans une langue étrangère. Or il me semble qu'on peut voir se mettre en place en France au XVI^e siècle le dogme selon lequel on ne peut écrire, s'il s'agit de choses sérieuses, si « écrire » est intransitif, que dans sa langue. De même que – variante du dogme – on ne peut traduire que *dans*, non *depuis*, sa langue.

C'est pourquoi je voudrais poser ces deux problèmes – le statut du latin, langue étrangère, langue vivante et morte ; l'écriture dans sa langue, et ce que c'est que cette « sa langue » – à partir de la situation du latin au XVI^e siècle, qui voit apparaître la métaphore de

³ *Amphitheatrum*, I, 25 (Hanovriae, 1613) :

Je veux, je veux, jeune fille,
Pourquoi là toi tu ne veux pas ?

Dans l'*Anthologie de la poésie lyrique latine de la Renaissance* (Pierre Laurens, éd.), Paris, Gallimard, 2004, p. 302. Ma traduction.

⁴ *Ibid.*, « Introduction », p. 10.

⁵ *Ibid.*

la « langue morte » et le dogme de la nécessité d'écrire dans sa langue, alors même que le latin est encore parlé, lu, écrit par tant de vivants, que la plupart des écrivains sont bilingues et font œuvre en latin, qu'ils écrivent pour certains non comme *une autre* langue mais comme *leur* langue.

Je prendrai ici deux exemples. Le problème ne peut que nous mener à Du Bellay, dont on fait le symbole évident de cette contradiction : Du Bellay se fait connaître en publiant *La Deffence, et illustration de la langue françoise* (1549), dans laquelle il entend, notamment, déprécier la pratique de l'écriture en latin, et il devient assez rapidement un des poètes néo-latins français les plus célébrés⁶. Je préfère commencer par un exemple moins connu, moins spectaculaire, mais plus riche de problèmes qu'il n'en a l'air. Il s'agit du chapitre VII du premier livre de *L'Art poétique* de Jacques Peletier du Mans, que je cite ici *in extenso*⁷ :

VII
D'écrire en sa Langue

Celui qui veut former un Poète, en doit donner les préceptions générales pour toutes nations : sans avoir respect à cette-ci ni à cette-là. Autrement ce ne serait qu'enseignement imparfait. La Poésie comme les autres Arts, est un don venant de la faveur céleste, pour être départi à toutes gens par communauté. Notre intention est de former ici un Poète pour toutes langues universellement. Mais si est-ce pourtant, qu'il se doit toujours entendre, que les préceptes doivent être pratiqués en la Langue native. Car s'il est ainsi pour un si grand Poète que nous voulons (lequel, possible, nous faisons ici non tel qu'il a encore été : mais tel qu'il se peut imaginer) nous ne saurions lui souhaiter trop de dons de grâce : si le Ciel même travaille à nous le donner : si le premier a tant demeuré à trouver son second, et si le second n'a point encore trouvé son troisième : et bref si nous attribuons tant à la Nature, maîtresse de la peine : conseillerons-nous au nôtre, de se travailler et écrire en une Langue, laquelle avant qu'il l'ait apprise, lui aura levé le bon de son âge ? Le Poète pourra-t-il jamais être parfait, auquel est déniée la perfection du langage auquel il doit écrire, qui n'est que l'un des moindres instruments de

⁶ Ce qu'on peut rapprocher de son attitude à l'égard de la traduction. Quelques années après avoir écrit contre les traducteurs, notamment les traducteurs des poètes, accusés de « Prophaner [...] les sacrées Reliques de l'Antiquité » (*La Deffence, et Illustration de la langue françoise*, I, VI (Jean-Charles Monferran, éd.), Genève, T.L.F., Droz, 2001, p. 91), Du Bellay commet une traduction de *l'Enéide*. Très belle traduction.

⁷ Il n'est pas possible de reproduire ici l'orthographe très particulière de Peletier. Un débat a opposé violemment au milieu du XVI^e siècle les défenseurs de l'usage et les partisans d'une « réforme », si l'on veut, de l'orthographe. Peletier, parmi d'autres, crée son propre système orthographique (voir son *Dialogue de l'Ortografe et prononciation françoese*, 1550), qu'il observe scrupuleusement. Je retranscris ici le texte dans l'orthographe dite « modernisée » des *Traitéz de poétique et de rhétorique de la Renaissance* (Francis Goyet, éd.), Paris, Le livre de poche, (1990, collation différente) 2001, pp. 219–314 (pp. 246–248).

son métier ? Car il est certain, qu'une Langue acquisitive n'entre jamais si avant en l'entendement comme la native. L'Art bien imite la Nature tant qu'il peut : mais il ne l'atteint jamais. Puis les langues, ains toutes choses du monde, n'ont-elles pas leurs Siècles ? Que voulons-nous ? enrichir la Latinité ? mais comment le ferons-nous, quand ceux qui la suçaient de la nourrice, y ont fait leur dernier effort ? C'est bien ici, que nous nous montrons de petit courage, qui aimons mieux suivre toujours les derniers, que nous mettre en un rang auquel nous puissions être premiers. Nous tenons notre Langue esclave nous-mêmes : nous nous montrons étrangers en notre propre pays. Quelle sorte de nation sommes-nous, de parler éternellement par la bouche d'autrui ? Le Ciel Français produit-il de si pauvres esprits, qu'ils ne se puissent servir de leur Langue ? ou plutôt, produit-il de si féconds esprits en conceptions, et si indispos et nécessaires en parler ? Ne voudrons-nous jamais exceller ? et si nous le voulons, quelle folie est-ce de penser exceller au métier d'autrui, et ne se vouloir aider du sien ? serons-nous perpétuels imitateurs ? mais si nous le devons toujours être : à l'exemple de qui nous réglons-nous, quand nous écrivons en autre Langue qu'en la nôtre ? Les Grecs n'ont pas écrit en Égyptien : les Latins n'ont pas écrit en Arabe. Il y a (si j'ai bonne souvenance) un Albin en Macrobe, lequel étant Romain, demandait grâce des fautes qu'il ferait, écrivant en Grec. Mais qui te voudra donner grâce, lui dit-on, de la coulpe que tu veux faire délibérément, la pouvant éviter ? Les Muses viennent à présent pour habiter en France : mais non point pour trouver des hôtes, vêtus d'accoutrements pèlerins : elles ne cherchent point être latinisées par les Français : elles ont trouvé l'honneur qu'elles voulaient en la Grèce et en la Romanie par ceux du pays : elles ne cherchent pas les Sauvageons, après les arbres francs : elles veulent le naïf, et la pureté que produit la terre où elles viennent habiter. Donc, se contente notre Poète d'avoir connaissance des Langues externes, et connaisse à quoi il les a apprises : qui est pour en tirer les bonnes choses, et les employer en son langage naturel. Que s'il veut s'exercer à écrire en autre Langue que la sienne : le fasse de telle sorte, que ce soit comme par passe-temps, ou bien par un labeur accessoire. Et pense, puisqu'il n'est plus possible de voir un autre Homère en Grec, ni un autre Virgile en Latin : de prendre courage, et n'estimer point impossible d'en voir l'un des deux en Français.

Jacques Peletier publie l'*Art poétique* en 1555, six ans après *La Deffence*. Le titre de ce chapitre pose comme entendue l'existence pour chacun de « sa langue », c'est-à-dire d'une langue qu'on *possède*, et qui est par ailleurs *unique* : il y a « sa langue », et puis les autres. Cette injonction, « D'écrire en sa langue », marque ainsi le terme du processus de délégitimation de l'écriture en latin commencé en France au début du XVI^e siècle. Entre les préfaces d'auteurs ou de traducteurs qui doivent se justifier, à la fin du XV^e siècle, d'écrire en français, et *La Deffence* condamnant au milieu du XVI^e siècle l'écriture en latin, il y a tout un ensemble de discours de plus en plus offensifs de « défense du français »⁸, avec des motifs épistémologiques et religieux, et plus globalement politiques. Mais en 1549, quand Du Bellay publie *La Deffence*, le français n'est plus à

⁸ Voir l'anthologie de Claude Longeon, *Premiers combats pour la langue française*, Paris, Le livre de poche, 1989.

défendre, et l'enjeu est bien différent ⁹. La grande nouveauté du chapitre de Peletier, par rapport à *La Deffence*, c'est que l'injonction, pour les écrivains français, d'écrire en français, se trouve universalisée en injonction d'écrire « en sa langue », quelle qu'elle soit, semble-t-il.

Peletier opère ici un déplacement considérable de ce qu'on appelle, en Italie à partir du XIV^e siècle, puis en France au XVI^e, la *question de la langue*. Pour justifier l'écriture dans une langue contre une autre (latin contre vulgaire, vulgaire contre vulgaire...), les langues étaient toujours traitées comme des entités essentialisées : il s'agissait de comparer les langues, de dresser la liste de leurs qualités et défauts respectifs. La comparaison des langues, et l'idée d'une « précellence », prépare le terrain à la notion plus tardive de « génie des langues ». Or il ne s'agit en aucun cas chez Peletier d'établir la supériorité d'une langue. Car il ne s'agit plus de la langue seule, essentialisée, mais du rapport que chacun peut avoir à la langue, à sa langue quelle qu'elle soit. Cette « universalisation » de la question de la langue, qui en bouleverse les enjeux, rentre dans le projet, dont il y a à mesurer la singularité, d'un « art poétique » universel ¹⁰ : « Notre intention est de former ici un Poète pour toutes langues universellement » (l. 4-5). Par ce postulat, alors loin d'être évident, de la possibilité d'une poésie dans n'importe quelle langue, Peletier enlève le problème de la valeur à la « question de la langue » pour le ramener à celle de la poésie. Il n'y a pas, comme on le disait au XVI^e siècle, et comme on l'entend encore, de langue plus ou moins « poétique », plus ou moins « philosophique », plus ou moins « rationnelle »... Et le génie n'est pas dans la langue.

Peletier se démarque aussi nettement de ses contemporains dans l'usage qu'il fait de la notion de « perfection » de la langue. La recherche de la « langue parfaite » est une des grandes affaires de la réflexion sur le langage, du Moyen Age jusqu'au XVIII^e siècle au

⁹ Ce n'est pas en tant que « défense du français » que le texte de Du Bellay est un texte *à part* mais en tant que manifeste poétique. Il ne s'agit pas de défendre la langue contre des détracteurs, le débat n'est plus d'actualité, mais contre les mauvais poètes, qui lui font du mal. C'est la nouvelle littérature que Du Bellay charge de défendre la langue : l'illustration est la défense.

¹⁰ Comparer avec le modèle d'art poétique en français qu'est alors l'*Art poétique françois* de Thomas Sébillet (Paris, Arnoul l'Angelier, 1548), qui entend servir à « l'instruction des jeunes studieux, & encore peu avancez en la Poésie Française » (page de titre). Y compris quand ils s'opposent à Sébillet, ses successeurs, Du Bellay, Ronsard (*Abbrégé de l'art poétique françois*, 1560) notamment, se placent sur le même terrain. La visée universaliste de Peletier n'a pas, à ma connaissance, d'équivalent au XVI^e siècle.

moins¹¹. La langue parfaite est la langue une, universelle, et adéquate aux choses, qui a disparu avec Babel. Dans des langues existantes, l'hébreu, le grec, le latin, on essaye de la retrouver, puis plus tard, de la réinventer dans les projets de langues « artificielles ». Dans les discours sur les langues vulgaires au XVI^e siècle, la question de la « langue parfaite », avec son arrière-fond théologique¹², est toujours plus ou moins présente également. Chez Peletier, puisque la langue n'est pas conçue en dehors du rapport du sujet à la langue, la « langue parfaite » devient la langue qu'on possède parfaitement : la « perfection » (l. 14) de la langue dans laquelle on écrit ne se mesure qu'à la profondeur à laquelle elle est « entr[ée] en l'entendement » (l. 15-16). Peletier rompt avec les essentialismes de la langue sans cesser de penser en termes de « perfection » de la langue : n'est parfaite que « sa langue », toute langue est donc parfaite. Ce qui n'enlève rien au problème que constitue la notion, mais reconduit les interrogations sur ce qui fonde ces privilèges nouveaux reconnus à « sa langue ».

*

Ce n'est pas par hasard que ça s'appelle aussi des lèvres : le professeur Fernand Q. Choulier, dans son célèbre, et pourtant inédit, Mémoire sur l'émission primitive de sons chez l'Homo Heidelbergensis (1879), soutient que les premières paroles ont été prononcées par l'entrejambe d'une femelle : l'homo erectus n'ayant utilisé sa bouche, jusqu'à une époque tardive, que pour manger, le premier homo sapiens neandertalensis aurait frappé de stupeur ses parents en hurlant des insultes, de l'intérieur du ventre, avant sa naissance. D'où la croyance, demeurée si vive encore de nos jours, que la langue est avant tout maternelle.

Santiago H. Amigorena¹³

Cette langue, « langue native » (l. 6, 16), « langage naturel » (l. 39), s'oppose à la « langue acquisitive » (l. 15), aux « langues externes » (l. 38), « apprises » (l. 12). On est renvoyé ici à l'opposition de l'inné et de l'acquis, de la nature et de l'art, et selon la doctrine d'époque, « L'Art bien imite la Nature tant qu'il peut : mais il ne

¹¹ Voir Umberto Eco, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne (La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea)*, Paris, Le Seuil, 1994.

¹² Voir Henri Meschonnic, *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette, 1997, spécialement pp. 357-373.

¹³ *Le Premier Amour*, Paris, P.O.L., 2004, p. 217. De mère argentine (de « langue maternelle » espagnole ?), Santiago H. Amigorena arrivé en France à l'âge de 12 ans, a écrit tous ses romans en français.

l'atteint jamais » (l. 16–17). Il me semble qu'on peut voir aussi dans ce chapitre, comme c'est souvent le cas dans les textes sur la langue à l'époque, une tension vers la démétaphorisation de la langue, par laquelle « sa langue », la langue « interne », s'opposant aux « externes », se trouve assimilée à la langue, l'organe. L'ambivalence de « nous tenons notre langue esclave nous-mêmes » (l. 21–22) est à rapprocher de l'image de la langue du nourrisson qui s'acquiert ou se forme au contact du sein de la nourrice (l. 19). Elle était chez Du Bellay déjà : « les Anciens usoint des Langues, qu'ilz avoient succées avecques le Laict de la Nourrice ¹⁴ ». On peut la rapprocher aussi, comme le fait Perrine Galand-Hallyn à propos de Du Bellay ¹⁵, de l'insistance de Quintilien sur le choix d'une bonne nourrice pour l'apprentissage linguistique de l'enfant, apprentissage conçu sur le modèle de l'imprégnation ¹⁶. Mais chez Quintilien comme chez Dante, qui définit la langue vulgaire comme la « langue de la nourrice ¹⁷ », cette langue de la nourrice n'est qu'une variante,

¹⁴ Du Bellay, *op. cit.*, p. 113.

¹⁵ Perrine Galand-Hallyn, *Le « génie » latin de Joachim Du Bellay*, La Rochelle, La Rumeur des Ages, 1995, p. 27.

¹⁶ Quintilien, *Institution Oratoire*, I, 1, 4–5. Remarquons que la « langue de la nourrice » de Quintilien n'est en rien assimilable à celle de Du Bellay ou Peletier. Le modèle d'éducation prôné par Quintilien est bilingue. Il recommande une double imprégnation. La nourrice, en plus de bien parler, doit parler grec (*ibid.*, I, 1, 12) : « je préfère que l'enfant commence par le grec, car le latin, qui est plus usité, sans qu'on le veuille même il en sera imbibé. » (ma traduction – « A sermone Graeco puerum incipere malo, quia Latinum, qui pluribus in usu est, vel nobis nolentibus perbibet. »). Laquelle sera, pour l'enfant de Quintilien, « sa langue » ? La langue de la nourrice ? La langue la plus usitée ? La question ne se pose pas sous cette forme dans la Rome du I^{er} siècle, dont la culture se déploie dans les deux langues. On dira qu'il s'agit d'une époque, à cet égard, unique. Pourtant, la question se pose au XVI^e siècle de la même façon, par exemple, pour Montaigne, élevé dans la méthode Quintilien, avec pour conséquence rien moins que la « latinisation » de la région de Montaigne (*Essais*, I, XXV (Exemplaire de Bordeaux), Fasano/Chicago, Schena Editore/Montaigne Studies, 2002, f. 64v^o–65r^o) : « en nourrice, et avant le premier desnouement de ma langue, [mon père] me donna en charge à un Alleman [...], du tout ignorant de nostre langue, et tresbien versé en la Latine. [...] Quant au reste de sa maison, c'estoit une regle inviolable, que ny luy mesme, ny ma mere, ny valet, ny chambriere, ne parloient en ma compagnie, qu'autant de mots de Latin, que chacun avoit appris pour jargonner avec moy. C'est merveille du fruict que chacun y fit : mon pere et ma mere y apprirent assez de Latin pour l'entendre : et en acquirent à suffisance, pour s'en servir à la necessité, comme firent aussi les autres domestiques, qui estoient plus attachez à mon service. Somme, nous nous latinizames tant, qu'il en regorgea jusques à nos villages tout autour : où il y a encores, et ont pris pied par l'usage, plusieurs appellations Latines d'artisans et d'utils. Quant à moy, j'avois plus de six ans, avant que j'entendisse non plus de François ou de Perigordin, que d'Arabesque : et sans art, sans livre, sans grammaire ou precepte, sans fouet, et sans larmes, j'avois appris du Latin, tout aussi pur que mon maistre d'eschole le sçavoit [...]. »

¹⁷ Dante, *De vulgari eloquentia* (Pier Vincenzo Mengaldo, éd.), Padova, Editrice Antenore, 1968, I, i, 2, p. 3 : « *Nous appelons vulgaire la langue que sans aucune règle nous avons reçue en imitant la nourrice.* » (ma traduction – « vulgarem locutionem asserimus quam sine omni regula nutricem imitantes accipimus. »).

assez attendue compte tenu des conditions concrètes de l'éducation des jeunes enfants, de la notion de « langue maternelle ». Ce qui est intéressant, ce n'est en réalité pas tant la référence à la nourrice, que la métaphore de la langue tétée, absorbée par l'enfant, « avec le laict » chez Du Bellay, ou, dans la formulation plus abrupte de Peletier, comme à *la place* du lait, qui instaure une naturalité du rapport, non au langage, mais à sa langue, seule et unique, et qui le constitue.

Il y a un glissement très net, dans le chapitre de Peletier, qui voit peu à peu se transformer l'écriture *dans la langue étrangère*, celle qu'on met beaucoup de temps à apprendre (l. 12-13), qui ne pourra jamais être « parfaite » (l. 14), c'est-à-dire maîtrisée comme la sienne, en écriture *dans la langue de l'étranger*. Ne pas parler dans « sa langue » devient « parler par la bouche d'autrui » (l. 23). Il me semble que la démétaphorisation de la langue, et l'image de la langue « sucée de la nourrice » qui couronne la naturalisation du rapport à « sa langue », sont pour beaucoup dans ce glissement. La représentation de la langue étrangère en langue de l'étranger, parce qu'elle est aujourd'hui encore parfaitement commune, peut expliquer l'apparent paradoxe qu'il y a à dire le moi intime dans la langue qui n'est pas à soi, la langue de l'autre. La question de Pierre Laurens, qui a été mon point de départ, ne se conçoit pas sans un tel glissement. L'image de la langue « sucée de la nourrice », et plus généralement la notion de « langue maternelle », ont je crois une grande importance dans la représentation fautive qu'on peut avoir du rapport à sa langue. Il y a une critique radicale à faire de cette notion de « langue maternelle », comme de toute représentation qui, naturalisant le rapport du sujet à une langue unique et originellement constituante, fait de la parole en langue étrangère une parole qui l'arrache à lui-même, et le prive d'une part de son intégrité ¹⁸.

Si l'intérêt de ce chapitre tient à l'universalisation de l'injonction d'écrire en sa langue, Peletier oscille entre ce point de vue général (langues « natives » vs. langues « acquises ») et le point de vue particulier (français vs. latin), qui relève d'une topique bien connue,

¹⁸ Ce qu'on retrouve parfois dans les discours un peu convenus des *Postcolonial Studies*, sur le problème de l'écriture dans la « langue du colon ». Ce que montrent les « littératures X-phones », c'est précisément la force, force de résistance, du langage, de la littérature, face à l'imposition d'une langue : la « langue du colon » cesse d'être la langue du colon quand c'est le colonisé qui parle. Les auteurs de *l'Eloge de la créolité* le disent bien (Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Eloge de la créolité*, édition bilingue français / anglais, Paris, Gallimard, (1989) 1993, p. 46 – souligné par les auteurs) : « Elle ne fut longtemps que celle des oppresseurs-fondateurs. *Nous l'avons conquise, cette langue française.* [...] En nous, elle fut vivante. En elle, nous avons bâti notre langage, ce langage qui fut traqué par les kapos culturels comme profanation de l'idole qu'était devenue cette langue. *Notre littérature devra témoigner de cette conquête.* »

et à laquelle il faut rattacher l'anecdote du Romain Albin qui voulait écrire en grec (l. 30-32), déjà chez Du Bellay¹⁹, et la série des métaphores habituelles – les vêtements (l. 34), le verger (l. 36)... Mais le point de vue universel atteint finalement le latin plus fortement que la topique traditionnelle. Car le latin, qui est la langue de tout le monde²⁰, n'est en même temps *sa langue* pour personne. L'injonction d'écrire en sa langue est donc en même temps l'interdiction, tout aussi universelle, d'écrire en latin. « [L]es langues, ains toutes choses du monde, n'ont-elles pas leurs Siècles ? » (l. 17-18), demande Peletier, selon le glissement habituel, qui de la naturalisation de la langue, conduit à l'idée de sa mortalité. C'est bien la représentation du latin comme « langue morte » qui est en jeu dans tout ce chapitre²¹.

*

Comme si on savait ce qu'on dit quand on parle de langue maternelle. Comme si ce n'était pas le rapport, plus que la langue, qui pouvait être maternel. La langue élue. Conrad, Beckett. Exemples, peut-être, seulement, que l'œuvre est la mère, plus que la langue, et la langue est la fille de l'œuvre, c'est l'œuvre qui est maternelle.

Henri Meschonnic²²

Du Bellay, entré en littérature avec *La Deffence*, dont les propos sur le latin annoncent très clairement, comme on l'a dit, le chapitre de Peletier, s'est résolu, assez rapidement, à « change[r] à l'étranger [s]on naturel langage²³ ». L'exercice qui consiste à rendre compte des raisons qui ont poussé Du Bellay à ce qu'il appelle plus loin ce « change » est un *topos* de la critique bellayenne²⁴. « [O]n n'a

¹⁹ *Op. cit.*, pp. 174-175.

²⁰ Entendons nous : de toute l'élite savante européenne.

²¹ Il y aurait à poursuivre l'enquête de R. Glyn Faithfull (« The concept of 'living language' in Cinquecento vernacular philology », *The Modern Language Review*, XLVIII, 1953, pp. 278-292) sur l'apparition de la notion de « langue morte », complémentaire de celle de « langue vivante », au XVI^e siècle en Italie, à partir des exemples français. C'est un aspect qu'il aurait fallu développer ici, en partant, sans doute, de *La Deffence* encore, où la prolifération des métaphores organiques mène à la conclusion que le français n'est pas, « comme la Greque, et Latine, pery » (*op. cit.*, p. 114).

²² *Spinoza. Poème de la pensée*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002, pp. 196-197.

²³ Du Bellay, *Les Regrets*, X in *Œuvres poétiques II, Recueils de sonnets* (Henri CHAMARD ; Henri WEBER, éd.), Paris, Didier, 1961, p. 60.

²⁴ Voir l'article de Geneviève Demerson (« Les obsessions linguistiques de Joachim Du Bellay », *Acta Conventus neolatini Turonensis*, Paris, Vrin, 1980, pp. 513-27), qui propose une analyse essentiellement biographique, puis psychanalytique du passage au latin. Ses successeurs ont tendance à la répéter. L'ouvrage de Perrine Galand-

jamais fini de réfléchir sur l'abandon du 'naturel langage'²⁵ », écrit Geneviève Demerson en introduction à l'édition des textes en latin de Du Bellay. Mais c'est déjà, il me semble, fausser les enjeux de la question que de parler d'« abandon » du français, quand c'est plus justement d'un devenir bilingue de l'œuvre qu'il faudrait parler. Si la question est posée en ces termes, c'est bien que le refus d'écrire exclusivement dans sa langue constitue encore une sorte de scandale, relevant, en dernière analyse, d'une forme de pathologie²⁶.

C'est que Du Bellay lui-même, contraint d'expliquer un revirement qui semble amuser beaucoup Ronsard²⁷, l'associe à la malédiction de l'exil qui le frappe :

Ce n'est le fleuve Thusque au superbe rivage,
Ce n'est l'air des Latins ny le mont Palatin,
Qui ores (mon Ronsard) me fait parler Latin,
Changeant à l'étranger mon naturel langage :

C'est l'ennui de me voir trois ans et d'avantage,
Ainsi qu'un Prométhé, cloué sur l'Aventin,
Où l'espoir misérable et mon cruel destin,
Non le joug amoureux me détient en servage.

Et quoy (Ronsard) et quoy, si au bord étranger
Ovide osa sa langue en barbare changer
Afin d'estre entendu, qui me pourra reprendre

D'un change plus heureux ? nul, puis que le François,
Quoy qu'au Grec et Romain égalé tu te sois,
Au rivage Latin ne se peult faire entendre²⁸.

Du Bellay répond donc – réponse faible – en rétablissant à côté de la hiérarchie relative des langues (la langue « étrangère » contre la « naturelle ») une hiérarchie absolue (la langue d'Ovide contre la

Hallyn, déjà mentionné, constitue une synthèse sur cette question, mais c'est surtout la seule étude à prendre au sérieux sa dimension poétique. Dans cette dernière partie, j'emprunte la plupart des exemples, et le mouvement d'ensemble, au premier chapitre de ce livre.

²⁵ « Introduction » in Du Bellay, *Œuvres poétiques VII, Œuvres latines : Poemata* (Geneviève Demerson, éd. et trad.), Paris, Nizet, 1984, p. 24.

²⁶ Rien d'étonnant, dès lors, dans le choix d'une lecture psychanalytique pour en rendre compte. L'insistance sur le rapport d'*origine* à sa langue, comme la notion de « langue maternelle », y ont aussi un rôle à jouer.

²⁷ Du Bellay répond ici à ce poème un peu railleur que lui a adressé Ronsard (*Continuation des Amours, in Œuvres complètes VII* (Paul Laumonier ; Raymond Lebegue, éd.), Paris, Didier, 2000, p. 118) :

Cependant que tu vois le superbe rivage
De la rivière Thusque et le mont Palatin,
Et que l'air des Latins te fait parler Latin,
Changeant à l'étranger ton naturel langage,
Une fille d'Anjou me détient en servage [...]

²⁸ Du Bellay, *Les Regrets*, X, *op. cit.*, p. 60.

langue « barbare »). Le latin, langue étrangère, n'est pas une langue « barbare ²⁹ », c'est même la langue qu'Ovide, en exil, a dû abandonner pour la langue gétique. Exilé lui aussi, Du Bellay a la chance d'être astreint à un « change plus heureux ». L'explication par les « circonstances » – la nécessité d'« estre entendu » à Rome – ne tient qu'en partie. Comme le rappelle Perrine Galand-Hallyn ³⁰, ses poèmes en latin étaient dédiés, pour la plupart, à des Français, envoyés en France et publiés là-bas. Surtout, s'il a bien commencé à écrire en latin à Rome, il n'a jamais cessé par la suite. Une grande part des poèmes de Du Bellay existe ainsi dans les deux langues, sans qu'on puisse dire toujours quelle version est première.

À plusieurs reprises, Du Bellay a recours pour décrire ce « change » de l'écriture en latin à la métaphore de la navigation. Dans l'Elegia I, « Cur intermissis Gallicis Latine scribat » (« Pourquoi ayant laissé le français il écrit en latin »), en tête du recueil des *Poemata*, il se décrit en marin subitement emporté par une tempête. Même image dans le sonnet CXXVIII des *Regrets* :

Ce n'est pas à mon gré (Carle) que ma navire
Entre en la mer Tyrrhene : un vent impetueux
La chasse maulgré moy par ces flots tortueux [...] ³¹

et dans l'Elegia VII (« Patriae desiderium ») :

Nunc miseri ignotis caeci iactamur in undis,
Credimus et Latio lintea nostra freto ³².

Là misérables dans les eaux inconnues aveugles on nous jette,
Et nous confions nos voiles à la mer Latine.

Perrine Galand-Hallyn montre ³³ que la métaphore de l'« opportune tempête » est un lieu commun néo-platonicien. Le marin emporté est une figure du poète enthousiaste, que l'inspiration met hors de lui. On retrouve alors l'idée que l'écriture dans une langue étrangère rend étranger à soi et fait perdre la maîtrise, cette idée qu'une langue qu'on ne possède pas nous dépossède – tout le propos de Peletier. Mais la dépossession de soi se décrit ici sur le mode, particulièrement valorisé, de la fureur qui emporte le poète inspiré.

²⁹ Du Bellay s'était expliqué « quand à la signification de ce mot Barbare » dans *La Deffence* (« Que la Langue Françoyse ne doit estre nommée barbare. Chap. II. », p. 76.

³⁰ *Op. cit.*, p. 12.

³¹ *Op. cit.*, p. 154.

³² *In Œuvres poétiques VII, Œuvres latines : Poemata, op. cit.*, p. 67, v. 69–70. Ma traduction.

³³ *Op. cit.*, pp. 15–16.

Alors, bien sûr, c'est métaphore contre métaphore : il n'y a rien dans ce débat, qui semble pouvoir fonder théoriquement une pensée de l'écriture « dans l'autre langue ». Mais il est intéressant de voir comment Du Bellay en vient à rendre acceptable dans les termes des arts poétiques de l'époque la vertu qu'il reconnaît, la force qu'il trouve en écrivant dans une langue qui n'est pas *sa* langue. L'enthousiasme est la représentation qui lui permet de rendre compte de cet « étrangement » du langage qui se produit dans l'écriture en latin.

C'est pourquoi, s'il faut bien rapporter l'œuvre latine de Du Bellay à *La Deffence*, il ne suffit pas de pointer la contradiction initiale. Du Bellay voit dans un premier temps dans l'écriture en latin un pur exercice de recopiage d'un corpus fini :

Que pensent doncq' faire ces Reblanchisseurs de murailles : qui jour, et nuyt se rompent la Teste à immiter, que dy je immiter ? Mais transcrire un Virgile, et un Cicéron ? Batissant leur Poèmes des Hemystiches de l'un, et jurant en leurs Proses aux motz et Sentences de l'autre [...] ³⁴.

Sans chercher à expliquer cette description caricaturale de l'écrivain néo-latin ³⁵ – il suffit d'ouvrir l'*Anthologie de la poésie lyrique latine de la Renaissance* pour constater que les poèmes recueillis sont très loin d'un jeu formel de « transcription » des classiques – je me contenterai de souligner que le « Reblanchisseur de murailles » a sans doute avant tout la fonction de l'anti-poète. Comme la traduction, l'écriture néo-latine a valeur de repoussoir dans le programme poétique de *La Deffence*. Aux antipodes de la pratique décrite ici, qui n'est que la recomposition du déjà donné, la nouvelle poésie est chargée d'ouvrir la langue à son inconnu. De là, les conseils techniques – rares, *La Deffence* n'est pas un art poétique – à la fin du deuxième livre, qui vont tous dans le sens de l'invention dans la langue : invention de mots (néologismes, calques du grec,

³⁴ *La Deffence*, *op. cit.*, p. 110.

³⁵ Ann Moss rapproche la pratique décrite ici des exercices qui avaient cours dans les collèges humanistes. L'écriture en latin, en somme, rappellerait à Du Bellay de mauvais souvenirs scolaires... Ecrire en latin serait pour le jeune Du Bellay de *La Deffence* comme se retrouver « *in statu pupillari* » (Ann Moss, « Being in Two Minds : The Bilingual Factor in Renaissance Writing », in Rhoda Schnur (éd.), *Acta Conventus Neo-Latini Hafniensis*, Binghamton/New York, Medieval and Renaissance Text and Studies, 1994, pp. 61–74 (p. 67)).

utilisation d'anciens mots français)³⁶ et surtout invention de « manières de parler »³⁷.

Au terme de l'œuvre, dans une élégie écrite à l'automne 1559, un peu testamentaire donc, ces vers en forme de récapitulation (il se trouve qu'ils sont en latin) :

Carmina sunt nobis facili manantia vena
Et nos turba legit, nos legit aula frequens
Scribimus indoctis, doctis quoque scribimus iidem
Tractamus lepidis seria mista iocis.
Et nunc his numeris, numeris nunc ludimus illis,
Gallica sive placent, sive Latina placent³⁸.

Nos poèmes viennent faciles d'une veine fluide... Et il n'y a plus une langue naturelle et une qui ne le serait pas : il y a juste ces rythmes-ci et ces rythmes-là (« his numeris, numeris [...] illis »), sans ordre, priorité ou hiérarchie. Il y a aussi différents publics, la foule et la cour (« nos turba legit, nos legit aula »), les lettrés et les illettrés (« indoctis, doctis quoque [...] iidem »), différents sujets, le sérieux et le pas sérieux (« lepidis seria mista iocis »), mais ce ne sont pas ces divisions qui déterminent le choix d'une langue. Rien n'est plus à justifier du reste, ce qui pousse à écrire, soit en français, soit en latin, c'est simplement l'envie du moment, un désir souverain : « Gallica sive placent, sive Latina placent ». Exemplairement, ce n'est qu'au terme de l'œuvre, et dans un retour sur l'œuvre, que le latin apparaît, tout autant que l'autre, comme sa langue. Le latin de Du Bellay n'est ni « naturel » ni « maternel ». Il n'est pas originel ni « sucé de la nourrice ». Il est pris dans une histoire, celle de son écriture.

En ouverture des *Regrets* : « j'écris à l'aventure³⁹ ». La représentation du néo-latin dans *La Deffence* était la représentation d'un avant de l'écriture, d'un avant de l'aventure. L'écriture-aventure de Du Bellay l'a contredite, puisqu'elle l'a mené au latin. Elle montre que ce n'est pas la langue qui prime, que la *possession* de la langue n'est pas le préalable qui permet l'œuvre, mais l'horizon de l'*appropriation* de la langue, que réalise l'œuvre. Il n'y a que dans ces exercices d'école (l'imitation scolaire au XVI^e siècle, les thèmes

³⁶ Du Bellay, *La Deffence*, *op. cit.*, « D'inventer des Motz, et quelques autres choses, que doit observer le Poëte François. Ch. VI. », pp. 144-148.

³⁷ *Ibid.*, « Observation de quelques manières de parler Françoises. Ch. IX. », pp. 157-162.

³⁸ DU BELLAY, *Œuvres poétiques VIII, Œuvres latines : autres poèmes* (Geneviève DEMERSON, éd. et trad.), Paris, Nizet, 1984, p. 107, v. 47-52.

³⁹ DU BELLAY, *Les Regrets*, I, *op. cit.*, p. 52

de Jacques Gason et Alain Lambert sur les jeunes filles et leur réputation) que la langue, tout entière contenue dans l'ensemble clos des énoncés déjà réalisés, est le déjà donné, qu'il s'agit alors seulement de retrouver. Aussi peu théorique soit-elle, la métaphore de la tempête en mer latine dit cela, cette découverte dans l'écriture de l'ouverture infinie du latin, découverte qu'une aventure est possible en latin, et non seulement possible mais comme nécessaire : au point que c'est l'écriture dans les deux langues, et ce lien continué entre écriture et traduction, qui constitue à partir d'un moment pour Du Bellay la seule aventure du langage possible.

Étienne Dobenesque est allocataire-moniteur au Département de Littérature française de l'Université Paris 8. Il prépare une thèse sous la direction d'Olivia Rosenthal et Bruno Clément : « Traduire, écrire – de Marot à Du Bellay ».

LE « SENTIMENT DE LA LANGUE »

Chloé Laplantine

On a écrit beaucoup à propos de Saussure, et après un siècle sa *théorie du langage*¹ continue d'avoir une actualité². Néanmoins, écrire à propos de Saussure n'est évidemment aucune garantie d'écrire avec et après Saussure. On peut se trouver stupéfait devant un siècle de lectures de son œuvre, ces lectures ayant convoyé et fait fleurir beaucoup de contre-sens et beaucoup d'idées fausses, qui sont devenus la doxa à propos de Saussure, et ont fait s'effacer les enjeux de ses découvertes. Exemplairement l'interprétation fautive de sa théorie du signe qui aura tenue séparés les fameux *signifié* et *signifiant* pour retourner à l'idée qu'à un « son » correspondrait une « idée », pour revenir à dire sans s'en être rendu compte que la langue est une *nomenclature*³. Il semblera que l'on pinaille ici en spécialiste sur un détail de théorie du langage pour un débat qui ne devrait intéresser que peu de monde ; on voudrait montrer que c'est tout le contraire, que la théorie du langage n'est en rien une question de spécialistes et que parfois les détails font

¹ Expression de F. de Saussure ; cf. *Cours de linguistique générale* (1916), Payot, 1967, p. 38. ; *Écrits de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 2002, p. 197.

² En 2002, la publication des *Écrits de Linguistique générale* relance la réflexion à propos de l'œuvre de Ferdinand de Saussure. Cette réflexion n'avait probablement jamais cessé, puisque depuis la publication du *Cours de linguistique générale* en 1916 et jusqu'à maintenant Saussure était toujours resté une référence fondamentale. Que l'on ouvre un quelconque livre de sciences humaines on ne manquera pas d'y trouver le nom de Ferdinand de Saussure. Néanmoins comme on le sait c'était un Saussure réécrit que l'on avait généralement jusqu'à là sous les yeux, sauf pour ceux que Saussure intéressait particulièrement et qui avaient déjà à leur disposition des écrits de Saussure.

³ Rappelons le fameux passage du *Cours de linguistique générale*, *op. cit.* (C.L.G.), p. 97 : « Pour certaines personnes la langue, ramenée à son principe essentiel, est une nomenclature, c'est-à-dire une liste de termes correspondant à autant de choses. [...] ». Voir aussi les *Écrits de linguistique générale*, *op. cit.* (E.L.G), notamment p. 230.

apparaître et se séparer des horizons contraires. Saussure a été le lieu d'un grand malentendu ; l'homme des tensions, des « dualités » du « double », des indissociabilités, de l'« indissolublement » a été mué en un grand professeur de dichotomies, d'oppositions, de séparations : synchronie / diachronie, signifié / signifiant, langue / parole, associatif / syntagmatique, individu / société... On a fait de Saussure lui-même une schize vivante, en opposant rigueur raisonnable analytique scientifique du *Cours de linguistique générale*, et démesure mystique de la recherche à propos des anagrammes. Nous allons montrer que de la « linguistique générale » de Saussure à cette recherche sur l'anagramme une même démarche se fait jour, celle d'une linguistique attachée à découvrir la langue dans sa réalité historique.

Nous voudrions commencer par ce paragraphe-formule qui clôt le livre de Henri Meschonnic, *De la langue française*, ouvrant les horizons d'une anthropologie historique du langage :

Ce sens du langage n'est autre que le sens de la vie, en tant que ce sens transforme le langage. Il inclut la « petite vie » dont parle Baudelaire, autant que celui de l'invention de sa propre vie. Il est lié au sens de l'art, au sens de ce qu'est un sujet. L'infime, le fragile, l'imperceptible y comptent plus peut-être que des politiques de la langue. En quoi les derniers à faire l'activité d'une langue-culture sont les hommes dits politiques. Elle est permanente. Sauf chez ceux dont les idées sont arrêtées. Et il n'y a peut-être vraiment de langue que tant qu'il y a une invention dans la pensée. Puisqu'une langue est une histoire, elle en a l'infini.⁴

Nous voudrions insister sur cette conception qui tient ensemble le langage, le sujet, la société, l'histoire, conception dont on apercevra qu'elle continue la démarche de F. de Saussure pour renouveler les idées à propos du langage. Dire qu'une langue est une histoire devient une position importante dès le moment où la langue n'est plus appréhendée comme un organisme autonome et hétérogène à l'expérience humaine ou comme un simple support à l'expression de la pensée, mais comme la réalité humaine en tant que c'est *dans et par le langage* seulement que s'organise et s'invente la vie. « C'est ce qu'on peut *dire* qui délimite et organise ce qu'on peut penser »⁵, écrivait Emile Benveniste, envisageant le discours comme seul instituant le réel, ceci menant dès lors à ne plus tenir *dire, penser et*

⁴ Henri Meschonnic, *De la langue française*, Hachette littératures, collection « Pluriel », Paris, 1997, p. 412.

⁵ Emile Benveniste, « Catégories de pensée et catégories de langue », in *Problèmes de linguistique générale*, 1, Gallimard, Paris, 1966, p. 70.

vivre comme des activités distinctes. L'exercice d'invention de vivre, que Henri Meschonnic appelle « faire l'activité d'une langue-culture », correspond alors à un quotidien de la vie, en tant qu'il se réalise dans l'exercice de la langue, qui est l'activité commune et définitoire de l'humain. Parce que la langue est une histoire, histoire de la signifiante, c'est-à-dire du vivre, l'activité d'invention d'*institutions*⁶ de la vie est infinie. L'expérience subjective sera alors conçue comme principe de l'invention de *langue-culture* : de la même manière, Saussure dira que toute invention de langue, c'est-à-dire de *fait social*, arrive par la parole dans le *discursif* ; ces positions tenant la critique d'une conception anthropologique culturaliste et ghettoïsante qui voyait la structure formelle et les mots d'une langue comme fixant les limites de la pensée. L'humanité dans sa diversité ne cesse d'inventer par l'exercice du langage d'instant en instant et d'époque en époque un réel toujours neuf et spécifique qui constitue et institue la culture de manière infinie.

Dire un infini de la langue se posera donc comme critique d'une vision abstractive de la langue comme structure normative et statique, croyance dont le corrélat serait son mode de représentation par la tradition continuée de dictionnaires, à un mot correspondant une ou des réalités, ou cette autre tradition conjointe de grammaires déterminant des modèles clos, contraints et raisonnés de syntaxe. On aperçoit cette représentation de la langue où finalement l'expérience humaine du langage se réduit à la nomination des objets du monde, et de manière associée, la pensée comme assujettie à une structure formelle précontrainte. On peut alors penser à cette phrase de Wilhelm von Humboldt, « Il n'y a de langue que dans le discours lié, grammaires et dictionnaires peuvent à peine se comparer à son squelette mort »⁷. Car ni la grammaire ni le lexique ne font la langue, ils n'en sont que des représentations ; ce qui constitue la langue c'est la totale liberté des sujets de continuer à s'inventer dans et par l'exercice du discours. Avec ce même horizon, Emile Benveniste reprenait ainsi la formule classique

⁶ Concept majeur d'Emile Benveniste, l'*institution* définit la manière toujours particulière par laquelle s'organise la vie des sociétés, manière dont se dit, se vit l'organisation d'un monde, et qui fonde le discours comme seul instituant de la vie. Voir *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, (2 vol.), Minuit, Paris, 1969.

⁷ « Die Sprache liegt nur in der verbundenen Rede, Grammatik und Wörterbuch sind kaum einem toten Gerippe vergleichbar. » : Wilhelm von Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, in *Gesammelte Schriften*, (17 volumes), éd. Albert Leitzmann *et al.*, Behr, Berlin, 1903-1936, Volume VI, p. 147 / pour la traduction française, *De la diversité dans le langage humain et de son influence sur le développement spirituel du genre humain*, in *Introduction à l'œuvre sur le kawi*, Seuil, Paris, 1974, p. 166.

de tradition aristotélicienne, présente notamment chez Saint Thomas d'Aquin, « nihil est in intellectu quid non prius fuerit in sensu » (« rien n'est dans l'intellect qui n'aura été d'abord dans l'expérience ») pour la continuer en « nihil est in *lingua* quid non prius fuerit in *oratione* »⁸ (« rien n'est dans la *langue* qui n'aura été d'abord dans le *discours* »), pour tenir ainsi l'expérience subjective du langage comme constituant la langue de manière absolument libre et infinie.

Nous allons voir de quelle manière la démarche de Ferdinand de Saussure s'inscrit dans ce grand débat anthropologique au travail de penser ensemble le sujet, la société, la langue, le langage, l'histoire et la culture. La recherche de Saussure vise en premier lieu à la libération de la représentation du langage notamment mise en œuvre par la « grammaire », une grammaire traditionnelle à notre culture enfermée dans ses catégorisations logiques et ne rencontrant jamais la langue telle que vécue par celui qui parle. Cette grammaire est pour Saussure à la fois « normative »⁹ et a-historique. En effet, comment une pratique du langage par nature historique pourrait-elle rencontrer cette représentation du langage qui fondamentalement nie l'histoire ? C'est comme critique de cette grammaire du même, prétendant circonscrire les époques, les cultures, que Saussure développe une linguistique du sujet. Une idée majeure de Saussure est en effet que celui qui parle est toujours immédiatement *grammairien*, et que la tâche du linguiste est de rendre compte de cette grammaire intuitive et vécue, grammaire subjective, consciente-inconsciente, qui s'invente d'instant en instant dans et par l'exercice du discours. Cette *grammaire* correspond à une conscience intuitive d'un fonctionnement de la langue, c'est-à-dire de la manière dont s'élabore et s'organise le sens. Saussure parle de « conscience linguistique »¹⁰, « conscience des sujets parlants »¹¹, d'« analyse subjective »¹², d'« analyse spontanée »¹³, de « sentiment de la langue »¹⁴, de « sentiment des sujets parlants »¹⁵ pour définir ce rapport nécessaire d'intelligence

⁸ Emile Benveniste, « Les niveaux de l'analyse linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*, 1, *op. cit.* (P.L.G. 1), p. 131.

⁹ C.L.G., pp. 13, 118.

¹⁰ C.L.G., p. 136

¹¹ C.L.G., pp. 117, 128, 189, 190, 256 ; E.L.G., p. 187.

¹² « Analyse subjective et analyse objective » et « L'analyse subjective et la détermination des sous-unités » sont les titres de parties du *Cours de linguistique générale*, pp. 251-259 ; cf. pp. 253, 258 ; « analyse des sujets parlants » (p. 254).

¹³ C.L.G., p. 258.

¹⁴ E.L.G., pp. 184, 193, 195.

¹⁵ E.L.G., p. 185.

qu'entretient le sujet à sa langue, rapport infiniment renouvelé par la pratique, et qui fait que la langue d'instant en instant *s'altère*, c'est-à-dire *se continue*¹⁶. Cette analyse subjective de la langue s'oppose de manière critique à l'« analyse objective » qui correspond à la représentation grammairienne de la langue, et l'on comprend que le projet de F. de Saussure est de faire se recouvrir analyse objective et subjective, vers l'édification d'une grammaire du sujet :

La synchronie ne connaît qu'une perspective, celle des sujets parlants et toute sa méthode consiste à recueillir leur témoignage ; pour savoir dans quelle mesure une chose est une réalité il faudra et il suffira de rechercher dans quelle mesure elle existe pour la conscience des sujets parlants.¹⁷

La *synchronie* pour Saussure recouvre le projet d'une linguistique attachée à découvrir des *états de langue*, c'est-à-dire une linguistique visant avant tout à rendre compte de la langue comme réalité *historique*. Saussure établit même que le concept d'*idiosynchronie*¹⁸ correspondrait davantage à la définition de cette démarche, où l'on aperçoit évidemment que c'est le présent, abordé dans sa spécificité, dans sa manière d'être propre, qui devient le principe directeur de la recherche. Lorsque Saussure pose que les réalités recherchées par l'analyse sont celles qui existent « pour la conscience des sujets parlants » c'est bien que cette « conscience », qui définit le rapport que le sujet entretient à sa langue, est toujours une réalité originale, historique. Il faut penser ce concept de « conscience » comme ne qualifiant pas une conscience maîtrisée et analysée de la langue par celui qui parle, mais comme la conscience intuitive d'un fonctionnement de la signifiante, une *technique* de la parole. Nous reprenons ce concept de « technique » à Marcel Mauss, celui-ci ayant montré dans une communication en 1934, « Les techniques du corps »¹⁹, que toutes les pratiques humaines étaient des pratiques immédiatement socialisées, ce qui signifiait également pour lui des pratiques historiques. Comme telle *technique du corps* nous renseignera sur la représentation spéculative, cosmogonique dans laquelle elle s'intègre et s'interprète, bien avant cela et parce que la langue seule est le producteur continu et l'interprétant de

¹⁶ Cf. *C.L.G.*, p. 109 : « le signe est dans le cas de s'altérer parce qu'il se continue » ; *E.L.G.*, p. 329 : « que c'est par le fait même que les signes se continuent qu'ils arrivent à s'altérer ».

¹⁷ *C.L.G.*, p. 128.

¹⁸ *C.L.G.*, p. 128 ; *E.L.G.*, pp. 104, 227-228, 263.

¹⁹ Marcel Mauss, « Les techniques du corps » (1934), in *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1983, pp. 365-386.

toutes les *institutions* de la vie²⁰, telle « technique du discours », mise en œuvre par un sujet radicalement social, nous renseignera sur la manière originale dont se pense, se dit, s'invente et se vit une organisation du monde.

Saussure critique l'absence de théorie de l'histoire, du sujet et de la société dans les conceptions linguistiques. Abordant la langue selon un point de vue a-historique et finalement ethnocentrique, traitant la langue comme un objet s'offrant à l'analyse de manière simple et identique, la morphologie semble pratiquer ses découpes formelles selon une logique qu'elle n'interroge pas. Ainsi, projetant la conception morphologique latine pour procéder à l'analyse de la langue française actuelle, elle ignore le fait radicalement social, historique et subjectif que constitue la langue, le fait que la langue est vécue et sert à *vivre* :

Autre exemple : *enfant, entier* ne comportent au XIXe siècle et depuis longtemps, aucune analyse au sentiment de la langue, parce qu'il n'y a pas de point de comparaison. Les mêmes mots au premier siècle *infans, integere* comportent une analyse au sentiment de la langue *in-fans, in-tegere*. Eh bien, et c'est là que je veux en venir, si au nom de l'identité de substance entre *enfant* et *infans* j'opère en français l'analyse *en-fant*, qu'est-ce que je fais ? de la morphologie latine sur l'équivalent français d'une forme latine. Je fais de la *morphologie rétrospective*.

Cette morphologie-là est, au fond, détestable. Elle est directement contraire à notre principe : elle ne s'appuie pas sur le sentiment de la langue. Et par conséquent, elle ne répond à aucun fait du langage.²¹

Le cas de l'analyse morphologique est ici l'exemple d'une analyse linguistique restant en dehors du fait social, historique et subjectif de la langue, mais le projet de Saussure n'est pas de constituer une simple « morphologie historique », de s'arrêter à constater les formes qui seraient isolées par l'analyse de la langue à une certaine époque en un certain lieu. Appréhendant la langue comme réalité purement formelle, la morphologie demeure inapte à rendre compte de ce qui constitue de manière fondamentale la langue. Que dans une langue on aperçoive par exemple un phénomène de composition dont on aura abstrait les formes ne suffira pas pour se mettre à l'écoute d'une *pratique du sens*. Car du langage et du sens on n'a que des représentations, c'est-à-dire des pratiques. Et ces pratiques

²⁰ Nous renvoyons au travail d'Emile Benveniste dans son article « Sémiologie de la langue », dans lequel il montre que la langue est le seul système de signes interprétant et produisant les autres systèmes de signes. (Emile Benveniste, « Sémiologie de la langue » (1969), in *Problèmes de linguistique générale*, 2, Gallimard, Paris, 1974, pp.43-66).

²¹ *E.L.G.*, p. 195.

ne se réduisent pas à un maniement et agencement simple de formes. Une *pratique du sens*, que l'on pourra aussi dire *sens du sens*, correspond au rapport d'intelligence grammairienne qu'entretient le sujet à sa langue, et finalement au rapport entier d'intelligence humaine au travail de s'inventer, de se produire. Par exemple on pourra dire que de manière générale les langues indo-européennes isolent originalement un radical puis y adjoignent des flexions, faisant se tenir ensemble un sentiment de la langue et une rationalité, où l'on spéculera sur les essences, opposant le sensible et l'intelligible, où l'on séparera la langue en sa grammaire et son lexique... Ce que met au jour, du point de vue anthropologique, social et historique tels conscience et exercice de la langue, constitue alors l'enjeu de la recherche, montrant que ce qui est *réel*, ce qui est signifiant pour un sujet, ne l'est pas de manière simple, mais relève de la complexité du *fait social total*.

C'est ainsi que Saussure, ayant montré que dans la langue on n'a jamais affaire à des réalités purement formelles, proposera de penser la « forme-sens »²², c'est-à-dire toute la complexité sociale et subjective que constitue une pratique du langage. Il n'y a pas dans la langue d'un côté la forme, et de l'autre le sens, mais tout autrement l'ensemble *forme-sens* qui est la langue réellement vécue par un sujet, telle que cette langue se présentera pour lui signifiante de part en part, selon l'*écoute* que lui fournira son sentiment de la langue. Le sentiment de la langue ne sera pas à envisager comme un enfermement dans les moyens qu'auraient données d'avance une culture, mais comme l'exercice de la culture toujours continué. Le sentiment de la langue constitue en effet la conscience de ce qui sera *réel*, ce qui sera vécu, ce qui sera signifiant pour un sujet :

[...] Je vais émettre une proposition largement entachée d'hérésie : il est faux que les distinctions comme *racine*, *thème*, *suffixe* soient de pures abstractions.

Avant tout, et avant de venir nous parler d'abstractions, il faut avoir un criterium fixe touchant ce que l'on peut appeler *réel* en morphologie.

Criterium : Ce qui est réel, c'est ce dont les sujets parlants ont conscience à un degré quelconque ; tout ce dont ils ont conscience et rien que ce dont ils peuvent avoir conscience.

Or, dans tout état de langue, les sujets parlants ont conscience d'unités morphologiques - c'est-à-dire d'unités significatives - inférieures à l'unité du mot.

En français nous avons conscience par exemple d'un élément *-eur* qui, employé d'une certaine façon, servira à donner l'idée de l'auteur d'une action : *graveur*, *penseur*, *porteur*.

Question : Qu'est-ce qui prouve que cet élément *-eur* est réellement isolé par une analyse de la langue ?

²² E.L.G., p. 17.

Réponse : Comme dans tous les cas pareils ce sont les *néologismes*, c'est-à-dire les formes où l'activité de la langue et sa manière de procéder trouvent à se manifester dans un document irrécusable : *men-eur, os-eur, recommenc-eur*. [...] ²³

On remarque ici un détail, en reprenant cette phrase, « Ce qui est réel, c'est ce dont les sujets parlants ont conscience à un degré quelconque ; tout ce dont ils ont conscience et rien que ce dont ils peuvent avoir conscience ». Ce détail est l'italique mettant l'accent sur « ce », sur le caractère à la fois indéfini et infini de ce sur quoi peut se constituer une conscience linguistique. La langue est infinie, comme les représentations du langage, immédiatement à l'œuvre dans les pratiques de discours, sont infinies ; et le « sentiment de la langue » comme pratique subjective et socialisée du sens, pourra s'établir « à un degré quelconque », donc d'une manière indéfinie, infinie et absolument imprédictible.

C'est avec cette idée que le langage, comme faculté de produire de la signifiante, offre l'infini des potentialités pour une langue de se réaliser dans un fonctionnement *quelconque*, que l'on voudrait aborder la question de la théorie du signe. Il s'agit en effet de revenir sur cette théorie pour défaire certaines erreurs d'interprétation, car on va le voir c'est à partir de la théorie du signe que l'on comprendra davantage ce qu'est ce rapport grammairien au langage que Saussure qualifie de « sentiment de la langue ». L'interprétation traditionnelle dira que les signes de la langue, alors confondus avec les « mots », sont une *convention* imposée au sujet parlant, comme lui sont imposées les règles de la grammaire. D'autre part, que le signe se décompose en un *signifiant*, le « son » et en un *signifié*, l'« idée ». La conséquence de cette interprétation étant de faire du son le support de l'idée en perpétuant la séparation traditionnelle du sensible corporel matériel et de l'intelligible, et en tenant l'activité de langage comme une activité de nomination. D'abord le monde, ensuite les noms comme dans ce mythe du langage que Saussure prend souvent en exemple, celui d'Adam nommant les animaux :

La plupart des conceptions que se font ou du moins qu'offrent les philosophes du langage font songer à notre premier père Adam appelant près de lui les divers animaux et leur donnant à chacun leur nom.

[...]

Mais il y a là, implicitement, quelque tendance que nous ne pouvons méconnaître ni laisser passer sur ce que serait en définitive le langage : savoir, une nomenclature d'objets. D'objets d'abord donnés. *D'abord*

²³ E.L.G., pp. 183-184.

l'objet, puis le signe ; donc (ce que nous nierons toujours) base
extérieure donnée au signe, et figuration du langage par ce rapport-ci :

*—a
Objets { *—b } Noms²⁴
*—c

Cette conception du langage comme *nomenclature* est une tradition de pensée ; on la trouvera notamment présente dans le grand débat et somme des idées à propos du langage que constitue le *Cratyle* de Platon, dans lequel est posée la question du rapport entre les noms et le réel. Ce que met au jour cette somme d'idées linguistiques c'est une grande tradition spéculative à propos du « nom », le voyant tour à tour mis au centre du débat circulaire entre un rapport au réel conventionnel ou imitatif, ou encore fondateur dans les pratiques d'étymologies populaires, de jeux de langage ou dans cette autre technique de discours ancienne de paronomase²⁵. Un simple regard dans le dictionnaire, observant côte à côte *onoma* « le nom » et *onomai* « offenser » nous rendra peut-être sensible à la situation particulière du « nom » dans notre anthropologie, à une certaine sacralisation²⁶ dont il semble faire l'objet. Cette tradition de pensée, qui établit le nom comme réalité de la langue, est peut-être si forte qu'elle impose alors le « nom » comme universel linguistique, rendant aveugle à l'observation d'autres manières de fonctionnement. Nous voyons l'effort de Saussure pour dépasser cette représentation de la langue, dans l'invention du concept de *signe*. Comme nous l'avons vu, celui-ci aperçoit que dans la langue les sujets parlants peuvent avoir conscience d'unités inférieures à l'unité du « mot », que la conscience linguistique s'établit de manière quelconque par les *associations* que produisent les sujets de manière infinie dans leur analyse de la langue. Cette remarque rend immédiatement critiquable l'unité que constituerait le mot et sa prétention à l'universel. Le principe posé par Saussure que seule est réelle la conscience linguistique que les sujets produisent, conduit à

²⁴ *E.L.G.*, p. 230.

²⁵ Voir aussi à propos de la tradition de la paronomase, l'article de Daniele Gambarara, « L'origine des noms et du langage dans la Grèce ancienne », *Histoire des idées linguistiques* (sous la direction de Sylvain Auroux), T. 1, Mardaga, Liège - Bruxelles, 1989, pp. 79-97.

²⁶ Il est également très intéressant de mettre en regard cette idée d'une sacralisation du nom et le travail d'Emile Benveniste sur la blasphémie et l'euphémie, Benveniste montrant la situation particulière du nom dans le processus de transgression, dans la constitution des tabous de parole (« La blasphémie et l'euphémie » (1966), in *Problèmes de linguistique générale*, 2, *op. cit.*, [P.L.G. 2], pp. 254-257). Aussi, il semblera continu d'observer dans ce sens le travail de Freud sur le mot d'esprit pour distinguer la place fondamentale que prend le nom dans les processus psychanalytiques (Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1988 / *Der witz und seine beziehung zum unbewussten*, Dueticke, Leipzig / Vienna, 1905).

dire que la signifiante se constitue de manière autre que dans une signifiante du nom.

Le sentiment de la langue est à penser comme reposant sur ce grand principe général au langage que Saussure propose d'appeler la « pensée-son »²⁷, ou autrement « son-idée »²⁸ ou « forme-sens »²⁹. Il explique en effet que la constitution des *signes* de la langue, de ce qui est signifiant pour un sujet, ne repose pas comme traditionnellement on a pu le dire sur un rapport de nomenclature, où les pensées se matérialiseraient en des sons, où les sons se spiritualiseraient en des idées, qui sont comme on l'a vu les idées adverses débattues dans le *Cratyle*, entre convention et motivation naturelle du nom au réel. Tout autrement, Saussure montre que celui qui parle se livre de manière consciente-inconsciente à une analyse de la langue au sein de la « matière phonique », par laquelle il délimite et élabore des unités de « pensée-son », les *signes* :

Il n'y a donc ni matérialisation des pensées, ni spiritualisation des sons, mais il s'agit de ce fait en quelque sorte mystérieux, que la « pensée-son » implique des divisions et que la langue élabore ses unités en se constituant entre deux masses amorphes.³⁰

Saussure propose de parler de « pensée-son », « son-idée », ou « forme-sens » bien évidemment en critique des séparations coutumières qui constituent le point de vue de l'analyse en linguistique, mais aussi en critique de la notion de « mot » comme unité première et dernière du sens. Nous l'avons dit précédemment, le « mot » est une catégorie de pensée propre à l'atelier intellectuel indo-européen et méditerranéen, et dans l'exercice de la parole, pour cette culture particulière, il prendra alors effectivement une place importante. Mais Saussure montrait déjà que le sentiment de la langue pouvait s'élaborer selon une intelligence associative sur des unités inférieures à celle du « mot », sur des éléments « abstraits » de grammaire, ceci mettant en lumière une pratique d'analyse et exercice de la langue relevant d'une logique distincte de la logique de la nomenclature. Cette remarque fait tout d'abord apparaître le « mot » dans son statut de représentation du langage, mais plus généralement, ouvre les perspectives de la « pensée-son » comme pratique d'analyse grammaticale de la langue au sein de la matière phonique, élaborant une signifiante inséparablement phonique et sémantique. La « pensée-son » n'est pas une pensée qui

²⁷ *C.L.G.*, p. 156.

²⁸ *E.L.G.*, p. 202.

²⁹ *E.L.G.*, p. 17.

³⁰ *C.L.G.*, p. 156.

prendrait comme support un son, mais une qualité de pensée non séparable d'une qualité phonique, une « forme-sens ». Saussure parle ainsi du signe en reprenant l'image des corps composés en chimie, un signe n'étant pas décomposable en une face acoustique et en une face conceptuelle, mais se définissant comme l'ensemble indissociable acoustique et conceptuel :

Le concept devient une qualité de la substance acoustique comme la sonorité devient une qualité de la substance conceptuelle. Comparaison avec la personne (formée du corps et de l'âme) en partie juste. On pourrait comparer l'entité linguistique à un corps chimique composé, ainsi l'eau, où il y a de l'hydrogène et de l'oxygène : <H₂O>³¹

Le défaut majeur de cette comparaison est de faire intervenir des éléments qui ont leur réalité en eux-mêmes, l'oxygène étant en lui-même quelque chose hors de sa composition avec l'hydrogène, alors que la langue ne produit pas dans le signe l'union d'unités qui auraient leur existence en elles-mêmes. Cette comparaison pose un autre problème encore, toujours relatif à la question de l'unité et de l'identité, qui est de proposer comme analogie au signe un corps composé qui sera toujours identique à lui-même, se répétant à l'infini, du moins est-ce la conception qu'en donne la chimie, alors que dans la langue rien jamais ne se répète, car le signe se constitue comme *valeur* dans un *système* toujours radicalement nouveau. Comme écrira Emile Benveniste, « Dire bonjour tous les jours de sa vie, c'est chaque fois une réinvention »³². Et finalement c'est cette même idée d'un rapport historique au langage que l'on retrouve dans la phrase « Le concept devient une qualité de la substance acoustique comme la sonorité devient une qualité de la substance conceptuelle », où l'on aperçoit bien le principe posé par Saussure d'une indissociabilité dans le signe, tel que le signe s'offre toujours et uniquement dans sa *qualité* entière de « pensée-son », le concept de « qualité » définissant le rapport infiniment renouvelé du sujet à sa langue.

La dernière chose que nous voudrions indiquer, avant de passer à la recherche à propos des anagrammes, est la distinction répétée à de nombreuses reprises par Saussure entre ce qu'il appelle la « figure vocale » qui est un phénomène purement acoustique et physique, tout à fait en dehors de tout *fait social*, et l'« image acoustique » ou « signifiant » qui est la *représentation* phonique du signe. Il est important de noter que Saussure ne parle pas sans raison d'*image*

³¹ *Cours de linguistique générale. Premier et troisième cours d'après les notes de Riedlinger et Constantin*, texte établi par E. Komatsu, université Gakushuin, collection « Recherches université Gakushuin », n°24, 1993, p. 292.

³² Emile Benveniste, « Structuralisme et linguistique », in *P.L.G.*, 2, p. 19.

acoustique, « image » mettant l'accent sur l'idée d'un rapport de représentation. Il ne s'agit pas de penser la représentation d'une idée par un son, mais le rapport au sonore dans le langage comme ne se donnant pas hors de sa réalité signifiante. Que le sujet sera dans un rapport particulier au fait acoustique de sa langue, un rapport d'intelligence qui est celui de l'exercice, fondamentalement humain, de la signifiante, ce qui nous conduit à dire qu'on ne peut jamais déterminer où commence et où se termine la signifiante dans le langage. Voici la distinction, que Saussure présente comme une tension, une *dualité*, entre l'image acoustique et la figure vocale :

Le dualisme profond qui partage le langage ne réside pas dans le dualisme du son et de l'idée, du phénomène vocal et du phénomène mental ; c'est là la façon facile et pernicieuse de le concevoir. Ce dualisme réside dans la dualité du phénomène vocal COMME TEL, et du phénomène vocal COMME SIGNE - du fait physique (objectif) et du fait physico-mental (subjectif), nullement du fait « physique » du son par opposition au fait « mental » de la signification. Il y a un premier domaine, intérieur, psychique, où existe le signe autant que la signification, l'un indissolublement lié à l'autre ; il y en a un second, extérieur, où n'existe plus que le « signe », mais à cet instant le signe réduit à une succession d'ondes sonores ne mérite pour nous que le nom de figure vocale.³³

* * *

Saussure est pour lui-même dans une activité solitaire, apercevant le travail considérable qu'il y aurait à faire pour renouveler les idées à propos du langage. Emile Benveniste écrit à propos de Saussure « c'était surtout un drame de la pensée »³⁴. Une lettre à Antoine Meillet nous renseigne sur le caractère grave de cette crise :

Mais je suis bien dégoûté de tout cela, et de la difficulté qu'il y a en général à écrire seulement dix lignes ayant le sens commun en matière de faits de langage. Préoccupé surtout depuis longtemps de la classification logique de ces faits, de la classification des points de vue sous lesquels nous les traitons, je vois de plus en plus à la fois l'immensité du travail qu'il faudrait pour montrer au linguiste *ce qu'il fait* ; en réduisant chaque opération à sa catégorie prévue ; et en même temps l'assez grande vanité de tout ce qu'on peut faire finalement en linguistique. C'est en dernière analyse, seulement le côté pittoresque d'une langue, celui qui fait qu'elle diffère de toutes autres comme appartenant à certain peuple ayant certaines origines, c'est ce côté presque ethnographique, qui conserve pour moi un intérêt : et précisément je

³³ *E.L.G.*, pp. 20-21. Voir aussi : « Ce qui est opposable au son matériel, c'est le groupe son-idée, mais absolument pas l'idée. », *E.L.G.*, p. 202.

³⁴ Emile Benveniste, « Saussure après un demi-siècle » (1963), in *P.L.G. 1*, p. 37.

n'ai plus le plaisir de pouvoir me livrer à cette étude sans arrière-pensée, et de jouir du fait particulier tenant à un milieu particulier. Sans cesse l'ineptie absolue de la terminologie courante, la nécessité de la réforme, et de montrer pour cela quelle espèce d'objet est la langue en général, vient gêner mon plaisir historique, quoique je n'ai pas de plus cher vœu que de n'avoir pas à m'occuper de la langue en général. Cela finira malgré moi par un livre où, sans enthousiasme ni passion, j'expliquerai pourquoi il n'y a pas un seul terme employé en linguistique auquel j'accorde un sens quelconque. Et ce n'est qu'après cela, je l'avoue, que je pourrai reprendre mon travail au point où je l'avais laissé.³⁵

Cette confiance pourra paraître surprenante, entachée de sublime et d'orgueil, que Saussure s'estime pour lui-même intempestif à son époque et devant renoncer à son projet d'historien ethnographe, parce que les idées en linguistique générale ne lui apparaissent pas satisfaisantes. Ceci nous éclaire sur plusieurs points : tout d'abord, que c'est avant tout pour lui-même que le travail pour renouveler les idées à propos du langage est à *faire*, ce qui signifie à *dire*, et si, comme écrit Saussure. « ce n'est qu'après cela que je pourrai reprendre mon travail au point où je l'avais laissé », c'est qu'en renouvelant les idées à propos du langage, indissolublement les idées à propos de la *culture* seront immédiatement elles aussi déplacées. Car on n'a d'autre témoignage de la culture que celui d'une expérience du langage organisant et instituant la vie des hommes de manière originale et infinie. C'est sous cet aspect qu'il s'agit de comprendre pourquoi Saussure parle d'aborder les langues d'un point de vue « presque *ethnographique* », par « le côté pittoresque d'une langue, celui qui fait qu'elle diffère de toutes autres comme appartenant à certain peuple ayant certaines origines ». Cette idée que langue et culture sont une même réalité est fondamentale, elle constituera le point de vue mis en œuvre par Saussure tout au long de sa recherche, de sa théorie du langage aux travaux sur l'anagramme.

Si la recherche de Ferdinand de Saussure se fait solitaire dans le domaine de la linguistique générale, encore plus solitaires, voire secrètes s'avèrent les découvertes à propos de l'anagramme. Ce secret peut-être tenait dans les premiers temps à une incertitude de la démarche et de la découverte, mais finalement, alors que la certitude s'affirme, Saussure ne livre pas davantage au monde les résultats de ses recherches, se confiant uniquement à quelques amis

³⁵ Lettre de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet, [4 janvier 1894], « Lettres de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet » (publiées par E. Benveniste), in *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 21, (1964), p. 95. (Pour cette lettre uniquement et son commentaire par E. Benveniste, cf. *P.L.G. 1*, pp. 37–38.)

proches. Le « drame de la pensée » dont parle Emile Benveniste correspond en effet à un drame de la solitude intellectuelle. Benveniste ajoutait, « Saussure s'éloignait de son époque dans la mesure même où il se rendait peu à peu maître de sa propre vérité, car cette vérité lui faisait rejeter tout ce qui était enseigné alors au sujet du langage »³⁶. Cette dimension solitaire peut n'apparaître que comme un détail, biographique, mais aussi doit nous faire prendre conscience de la révolution que constitue Saussure dans l'histoire des idées, dans la mesure où ses idées se heurtent aux croyances ancrées dans la culture à propos du langage, dans la mesure aussi où Saussure se fait le découvreur de vérités nouvelles sans davantage de certitude que la sienne dans son avancée.

En se penchant sur les poèmes grecs et latins de l'Antiquité, Saussure découvre que de manière étrange des *noms* semblent évoqués de part en part du poème dans sa « matière phonique », sans être pour autant littéralement présents. Comme écrira Jean Starobinski, ceux-ci apparaissent alors sous l'aspect du « non prononcé, non tu », comme présence diffuse tout au sein du poème. Pour décrire ce phénomène Saussure parlera successivement d'*anagramme*, de *paragramme*, de *logogramme*, d'*hypogramme*, cherchant autant un principe général de fonctionnement de la « poésie » et en premier lieu du langage, que le fonctionnement particulier de cette poésie antique. Le fonctionnement décrit par Saussure est celui d'une organisation du poème en *système* de signifiante, et plus précisément d'une organisation signifiante se réalisant étrangement dans sa « matière phonique », hors de l'ordre linéaire de la succession des mots. Comme nous l'avons dit précédemment on ne peut plus parler de « substance phonique » dès le moment où le son est perçu comme *image acoustique*, c'est-à-dire comme signifiant. Saussure met dès lors en doute la consécutive comme règle de fonctionnement de la signifiante, voyant diffuse l'organisation sémantique du poème et en conséquent du langage en général. Travaillant par exemple sur le *De rerum natura* de Lucrèce où il remarque le nom d'Aphrodite présent de cette manière paragrammatique dans l'invocation à Vénus qui ouvre le livre, il écrira :

on se persuadera que tout ce complexe forme bien une unité marchant vers le E final en s'appuyant de distance en distance sur différentes parties de Afrodite [...]³⁷

³⁶ Emile Benveniste, « Saussure après un demi-siècle », *op. cit.*, p. 37.

³⁷ Jean Starobinski, *Les mots sous les mots, Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, Paris, 1971, p. 84.

La dimension d'une complexité du vers, telle que ce ne sont pas les mots qui font le poème, mais la « pensée-son » dans la manière dont elle s'organise, renouvelle profondément les idées à propos du langage. Si Saussure découvre que les vers de Lucrèce « marchent vers » l'anagramme, il découvre nécessairement dans le même temps que l'organisation de la signifiante dans le langage relève d'un même principe « paragrammatique », que la signifiante s'élabore hors de la linéarité apparente des mots entre eux, « hors du temps », selon une écoute flottante et « paragrammatique » :

Que les éléments qui forment un mot *se suivent*, c'est là une vérité qu'il vaudrait de ne pas considérer, en linguistique, comme une chose sans intérêt parce qu'évidente, mais qui donne au contraire le principe central de toute réflexion utile sur les mots. Dans un domaine infiniment spécial comme celui que nous avons à traiter, c'est toujours en vertu de la loi fondamentale du mot humain en général que peut se poser une question comme celle de la consécutive ou la non-consécutive de la première

Peut-on donner TAE par ta + te, c'est-à-dire inviter le lecteur non plus à une juxtaposition dans la consécutive, mais à une moyenne des impressions acoustiques dans le temps ? hors de l'ordre du temps qu'ont les éléments ? hors de l'ordre linéaire qui est observé si je donne TAE par TA - AE ou TA - E, mais ne l'est pas si je le donne par ta + te à amalgamer hors du temps, comme je pourrais le faire pour deux couleurs simultanées.³⁸

La découverte de Saussure repose en effet sur la mise en doute de la *linéarité* comme règle de fonctionnement de la langue. Cette idée sera à mettre en relation avec la critique développée dans le *Cours de linguistique générale* à propos de la représentation de la langue par l'écriture. Il apparaît certain que l'écriture, donnant à voir une linéarité de la langue et une analyse objective de celle-ci en phrases décomposées en mots, est une représentation du langage d'autant plus forte qu'elle reste inaperçue dans son statut de représentation. A la recherche de l'écoute particulière des poèmes antiques, du sentiment de la langue dont ils témoignent, Saussure découvre donc ce principe général au langage, que la signifiante s'organise hors de la consécutive apparente de la langue, « hors du temps », selon une intelligence que l'on pourrait dire « paragrammatique ». Le concept de « paragramme » ne doit pas faire croire que le langage ne connaît d'autre intelligence que celle d'une marche vers l'évocation de noms propres, celle-ci est la tradition, technique du langage, que Saussure met au jour comme pratique récurrente dans la poésie antique. Et l'« anagramme » ne doit être envisagé que comme un cas particulier d'organisation signifiante, et même pour

³⁸ *Ibid.*, pp. 46-47.

ce qui concernerait spécifiquement la poésie antique, car c'est un phénomène autrement plus vaste que constate Saussure à partir de la découverte du phénomène de l'anagramme proprement dit. Si tout semble courir à l'anagramme, c'est qu'une écoute paragrammatique le permet, cette écoute rendant alors également possibles toutes les correspondances, toutes les associations, toutes les écoutes, vers l'anagramme ou vers tout autre chose, tout ce dont les sujets auront conscience, tout ce qui constituera leur sentiment de la langue.

Dans les premiers temps de cette recherche on voit Saussure rester très méfiant à propos de sa démarche, se demandant si sa propre volonté de voir le phénomène du paragramme se produire ne prend pas la place du fait réel des poèmes qu'il analyse. D'autant plus difficile apparaît cette recherche qu'effectivement il ne serait pas difficile de vouloir que toute poésie soit d'une manière ou d'une autre paragrammatique. Et ce sera d'ailleurs un des arguments les plus importants de Saussure :

Mais si ce doute peut à tout instant s'élever, de ce qui est le mot-thème et de ce qui est le groupe répondant, c'est la meilleure preuve que tout se répond d'une manière ou d'une autre dans le vers, offerts à profusion, où semble jouer l'anagramme.³⁹

Si cet argument apparaît étrangement le meilleur, alors même qu'il pourrait ressembler à la première réfutation de la découverte des anagrammes, c'est que Saussure découvre un principe majeur de la poétique, celui de l'*historicité*. En effet, si « tout se répond d'une manière ou d'une autre dans le vers », c'est que l'organisation du poème dépasse le strict niveau d'une signifiante des mots disposés les uns après les autres, vers une organisation autre du poème en système signifiant, où « tout » se répond, car toute écoute constituera nouvellement le poème en un tout signifiant, en une organisation complexe du poème en système signifiant.

[...] l'erreur a été de ne pas voir que toutes les syllabes allitèrent, ou assonent, ou sont comprises dans une harmonie phonique quelconque. La difficulté vient de ce que les genres d'harmonie phonique varient, et varient depuis l'anagramme et l'anaphonie (forme qui se dirige sur un *mot*, sur un nom propre) jusqu'à la simple correspondance libre, hors de la donnée d'imitation d'un mot.⁴⁰

Saussure, tout en restant très confiant de sa découverte des anagrammes, élargit donc en effet les perspectives de sa découverte, se voyant dans l'impossibilité de dire où commence et

³⁹ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 29.

où se termine l'organisation signifiante du poème, envisageant alors toute la complexité de la « pensée-son », du jeu des syllabes entre elles de la manière la plus locale à une organisation signifiante beaucoup plus vaste et étendue, diffuse au poème entier :

[...] presque tout passage saturnien n'est qu'un grouillement de syllabes ou de groupes phoniques qui se font écho⁴¹

Est-ce un à peu près, ou un système exigeant un compte réglé, c'est difficile à démêler surtout devant d'autres textes où des vers entiers semblent un anagramme d'autres vers précédents, même à grande distance dans le texte.⁴²

Le fait que la poésie antique apparaisse en partie tournée vers l'évocation de noms propres doit néanmoins retenir notre attention, pour la représentation de la langue dont elle témoigne. Au-delà du fait particulier dont nous parlions précédemment, que ces noms imités apparaissent comme « non prononcés, non tus », dans une présence non « littérale » mais diffuse au poème, fait dont on ne peut dire facilement quelle rationalité l'organise, sinon que cette présence diffuse devient une omniprésence, le nom couvrant de part en part le poème ; au-delà de cela, il convient de remarquer en premier l'étrangeté même que constitue la pratique d'« imitation » de *noms*. Saussure écrit :

C'est du Saturnien que j'étais parti pour rechercher, ou pour songer à rechercher si l'époque grecque connaissait quelque chose d'aussi bizarre à première vue que l'imitation phonique, au moyen du vers, des noms qui ont une importance pour chaque passage.⁴³

L'anagramme apparaît « à première vue » étrange comme participant du fonctionnement des poèmes, mais seulement « à première vue », car finalement il n'y a peut-être là aucun fait étrange qu'une culture qui, de manière traditionnelle, pratique la spéculation à propos des « noms », constitue une poésie tout anagrammatique. Nous disions précédemment, parlant du *Cratyle* de Platon, que l'interprétation des noms par l'étymologie populaire ou la paronomase était une pratique ancienne et traditionnelle au monde indo-européen, ceci étant d'ailleurs confirmé par un article assez récent de Daniele Gambarara, « L'origine des noms et du langage dans la Grèce ancienne »⁴⁴, celui-ci retrouvant la trace de cette

⁴¹ Lettre de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet, Vufflens sur Morges, 23 Sept. 07, « Lettres de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet » (Emile Benveniste éd.), *op. cit.*, p.110.

⁴² *Idem.*, p.111.

⁴³ *Idem.*, p.109.

⁴⁴ Daniele Gambarara, « L'origine des noms et du langage dans la Grèce ancienne », *op. cit.*, pp. 79-97.

pratique, notamment chez Homère, Eschyle, Hésiode et Platon, et plus précisément, voyant fondateur le mythe du langage d'une correcte « imposition des noms » dans les récits de baptêmes des êtres ou des choses, tel que le nom appelle son interprétation en une phrase paragramme. La tradition de spéculation à propos de l'essence et de la matérialité des noms semble traverser le monde antique et se continuer jusqu'au monde médiéval avec Isidore de Séville, puis Jean Balbi⁴⁵, puis encore jusqu'au XIXe siècle avec le *Dictionnaire des onomatopées* de Charles Nodier, et pourrait-on dire jusque dans la poésie du XXe siècle, où par exemple le poème *Marie* de Guillaume Apollinaire donne à entendre de part en part ce nom, Marie, couvrant le poème entier. Cette tradition dont on aura donné quelques jalons très parcellaires nous rencontre finalement, cette tradition ne nous étant pas étrangère, et doit nous interroger sur notre propre pratique du langage, notre sentiment de la langue, étant tous immédiatement grammairiens de notre propre langue, immédiatement dans un rapport continué à un *faire* du langage.

On aperçoit ainsi l'importance d'une tradition spéculative à propos du *nom*, et la manière dont celle-ci s'inscrit dans les diverses techniques de la parole au cours de l'histoire « indo-européenne »⁴⁶, se continuant et s'inventant selon les différentes rationalités qui la produisent et l'interprètent. Saussure formule des hypothèses quant à cette pratique, pour penser le complexe de cosmogonies, où technique mathématique, technique du corps, technique du langage, sentiment de la grammaire formeraient d'un même mouvement un système rationnel et spéculatif d'un rapport au monde. Ainsi, il propose par exemple de penser le concept germanique de « stab » tel que faisant se tenir ensemble un système de compte, un système mathématique, un système d'analyse de la langue, un système à la base de la composition poétique selon la maîtrise d'un équilibre institué :

C'est aussi en partant de cette donnée d'une poésie indo-européenne qui analyse la substance phonique des mots (soit pour en faire des séries acoustiques, soit pour en faire des séries significatives lorsqu'on

⁴⁵ Cf. Michel Adnès, *L'invention du Nouveau Monde. Arts des langues et métiers des grammairiens*, thèse de doctorat, sous la direction de Henri Meschonnic, Université Paris 8, 1990 ; notamment la partie « De etymologia et diasynthesis quasi mixtim » (pp. 215-238) portant spécifiquement sur la recherche menée par Jean Balbi d'une interprétation spéculative à propos de la matière des noms à travers les paragrammes qui les glosent (par exemple, « cadaver, quasi caro data vermibus », p. 255), pratique d'une réflexion s'offrant méditative, « 'pourvu que quelqu'un veuille en méditer' » (p. 237).

⁴⁶ Sans doute faudrait-il toujours dire « indo-européenne, méditerranéenne et proche orientale tant on peut parler d'une histoire commune, ne pouvant pas réduire ce grand espace culturel à un espace géographique ou linguistique.

allude à un certain mot), que j'ai cru comprendre pour la première fois le fameux *stab* des Germains dans son triple sens de : a) baguette ; b) phonème allitérant de la poésie ; c) lettre.

Dès que l'on a seulement le soupçon que les éléments phoniques du vers avaient à être comptés, une objection se présente qui est celle de la difficulté de les compter, vu qu'il nous faut beaucoup d'attention à nous-mêmes, qui disposons de l'écriture, pour être sûrs de les bien compter. Aussi conçoit-on d'emblée, ou plutôt prévoit-on, si le métier de *vātēs* était d'assembler les sons en nombre déterminé, que la chose n'était pour ainsi dire possible qu'au moyen d'un signe extérieur comme des cailloux de différentes couleurs, ou comme des *baguettes* de différentes formes : lesquelles, représentant la somme des *d* ou des *k* etc., qui pouvaient être employés dans le *carmen*, passaient successivement de droite à gauche à mesure que la composition avançait ou rendait un certain nombre de *d* ou de *k* indisponibles pour les vers ultérieurs. [...] ⁴⁷

Continuant dans cette direction d'une « poésie indo-européenne qui analyse la substance phonique des mots », Saussure indique que dans l'organisation sociale tant du monde latin que du monde hindou, des personnes avaient en charge la responsabilité spécifique de la maîtrise et la spéculation sur l'organisation phonique des mots :

[...] j'affirme en effet (*comme étant ma thèse dès ici*) que le poète se livrait, et avait pour ordinaire métier de se livrer à l'analyse phonique des mots : que c'est cette science de la forme vocale des mots qui faisait probablement depuis les plus anciens temps indo-européen, la supériorité, la qualité particulière, du *Kavis* des Hindous, du *Vātēs* des Latins, etc. ⁴⁸

Poursuivant encore cette démarche archéologique, pour découvrir les sciences et arts du langage propres aux différentes cultures, et la manière dont ce savoir s'inscrit dans la vie des hommes et l'organise, Saussure se tourne de nouveau vers le monde védique, dans le texte du Rig-Véda, pour y reconnaître une pratique de spéculation à propos des formes grammaticales, certains textes tenant même le registre de ces spéculations, observant alors la continuité d'une pratique d'analyse phonique de la langue et d'organisation d'une grammaire :

Je ne veux pas passer sur le premier hymne du Rg-Véda sans constater qu'il est la preuve d'une très ancienne analyse grammatico-poétique, tout à fait naturelle dès qu'il y avait une analyse phonico-poétique. Cet hymne *décline* positivement le nom d'Agni, il serait très difficile en effet de penser que la succession de vers, commençant les uns par *Agnim* îdê - les autres par *Agninâ* rayim açnavat, les autres par *Agnayê*, *Agnê*, etc. ne veuille rien dire pour le nom divin, et offre par pur hasard ces cas différents du nom, placés en tête de stances. Dès

⁴⁷ *Les mots sous les mots, op. cit.*, pp. 39-40.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 36.

*l'instant où le poète était tenu, par loi religieuse ou poétique, d'imiter un nom, il est clair qu'après avoir été conduit à en distinguer les syllabes, il se trouvait, sans le vouloir, forcé d'en distinguer les formes, puisque son analyse phonique, juste pour agnîna par exemple, ne se trouvait plus juste (phoniquement) pour agnim, etc. Au simple point de vue phonique, il fallait donc pour que le dieu, ou la loi poétique fussent satisfaits, faire attention aux variété du nom [...]*⁴⁹

Après s'être penché sur les traditions poétiques uniquement, pour y découvrir des règles de composition complexes et continues à des manières de penser, de vivre, de dire et d'inventer une organisation de la vie, Saussure élargit son champ de vision vers d'autres témoignages de la langue-culture, en dehors de la « poésie ». C'est alors vers les lettres de Pline, César et Cicéron qu'il se tourne, pour finalement découvrir que le phénomène de l'anagramme s'y produit inmanquablement encore, et dans les lettres même les plus banales. Voici trois passages des cahiers de Saussure, montrant son grand enthousiasme, et la certitude qu'ayant fait cette nouvelle découverte il termine de démontrer que ce n'est pas un « artifice esthétique », un supplément particulier apporté à la langue pour dénoter une intention poétique, qu'il aura ainsi mis au jour, mais quelque chose d'autrement plus vaste, qu'il appelait précisément ailleurs « sentiment de la langue » ou « pensée-son », et appellera dans ses cahiers d'anagrammes une « *sociation psychologique* inévitable et profonde », pour penser le caractère infiniment social et subjectif de la relation de l'homme au langage :

[...] je cherchai, sans d'abord ouvrir Cicéron, si des lettres comme celles de Pline auraient déjà quelques teintes de cette (affection) qui prenait des aspects pathologiques une fois que la chose s'étendait à la plus simple façon de dire ses pensées par une lettre. Il ne fallait que peu d'heures pour constater que soit Pline, mais ensuite d'une manière encore bien plus frappante et incontestable toutes les œuvres de Cicéron, à quelque endroit qu'on ouvrît les volumes de sa correspondance, ou les volumes []⁵⁰ nageaient littéralement dans l'hypogramme le plus irrésistible⁵¹ et qu'il n'y avait très probablement pas d'autre manière d'écrire pour Cicéron – comme pour tous ses contemporains.⁵²

La prose de César [...] était ce qui pourrait honnêtement servir de pierre de touche pour juger si la pratique de l'hypogramme était une chose plus ou moins volontaire, ou au contraire *absolument* imposée au littérateur latin : je considère en effet que s'il est prouvé que C.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 37-38.

⁵⁰ *Ibid.*, Note de J. Starobinski : « en blanc dans le manuscrit ».

⁵¹ *Ibid.*, Note de J. Starobinski : « Lecture incertaine ; peut-être 'irrécusable' . »

⁵² *Ibid.*, pp. 115-116.

Julius Caesar ait perdu même peu de minutes dans ses écrits ou dans sa vie à faire des calembours sur le mode hypogrammatique, la chose est sans rémission dans ce cas pour l'ensemble des prosateurs latins. Nous n'en sommes pas là : c'est par centaines, c'est aussi abondamment que chez les plus gens-de-lettres des littérateurs que les hypogrammes courent et ruissellent dans le texte de César.⁵³

L'occasion et le sujet des lettres – lettres d'affaires, lettres de badinage, lettres d'amitié, lettres de politique –, plus que cela : l'humeur, quelle qu'elle soit, de l'écrivain, qu'il se montre par exemple accablé par les calamités publiques, par les chagrins domestiques, ou encore qu'il prenne un ton spécial pour répondre à des personnages avec lesquels il se sent en délicatesse ou en brouille ouverte, – tout cela n'exerce aucune influence sur la régularité vraiment implacable de l'hypogramme et force à croire que cette habitude était une seconde nature pour tous les romains éduqués qui prenaient la plume pour dire le mot le plus insignifiant.⁵⁴

Après avoir cru dans les premiers temps, confondant sa démarche de recherche et la pratique réelle du vers telle que vécue pour qui composait une poésie dans l'antiquité, que la réalisation de l'hypogramme était un véritable « casse-tête »⁵⁵, c'est-à-dire le produit d'une conscience maîtrisée et velléitaire, Saussure aperçoit l'hypogramme à la fois dans sa « facilité relative » et dans le fait qu'il constitue une pratique du discours intuitive, sociale et subjective. Il définira ce rapport nécessaire de représentation qu'entretient le sujet à sa langue comme une « *sociation psychologique* inévitable et profonde » ; la portée générale de cette découverte étant toujours de poser que jamais le langage ne se donne dans un rapport direct au sujet, que du langage on n'a toujours que des représentations, qui correspondent à autant de pratiques du sens :

Mais croire qu'autrement – par exemple en renversant le choix des mots comme erat ou sublimis – il fût très difficile de donner les syllabes d'un nom propre, ou de les donner même (avec un peu de peine) dans l'ordre exact où elles se suivent dans le nom –, serait se faire une idée fautive des chances phoniques totales offertes à chaque instant par la langue à qui veut les employer. Dans ce sens : elles sont assez multiples pour n'exiger aucune combinaison laborieuse, et pour exiger simplement une combinaison *attentive*, comme nous le reconnaissons.

⁵³ *Ibid.*, p. 116.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁵ « Le résultat est tellement surprenant qu'on est porté à se demander avant tout comment les auteurs de ces vers (en partie littéraires, comme ceux d'Andronicus et Naevius) pouvaient avoir le temps de se livrer à un pareil casse-tête : car c'est un véritable jeu chinois que le Saturnien, en dehors même de toute chose regardant la métrique. », *Les mots sous les mots*, *op. cit.*, p. 21.

C'est d'ailleurs cette *facilité relative* de l'hypogramme qui explique seule que l'hypogramme ait d'abord pu vivre, et ensuite se transmettre comme une condition immanquable et inséparable de toute composition littéraire à travers les siècles et les milieux les plus différents qu'ait connus la culture latine. C'est à la condition seulement qu'il ne constituât pas un gros casse-tête – hors des raffinements qu'on était toujours libre de lui donner – que ce jeu a pu devenir l'accompagnement habituel, pour tout Latin qui prenait la plume, de la forme qu'il donnait à sa pensée presque à l'instant où elle jaillissait de son cerveau, et où il songeait à la mettre en prose ou en vers.

Que l'hypogramme ait atteint chez les Latins ce degré d'une *sociation psychologique* inévitable et profonde, c'est en effet ce qui résulte pour le reste de l'immensité des textes, et hors de ce que j'entends dire spécialement ici.⁵⁶

Ce concept fort de « sociation psychologique », tient ensemble l'idée d'une pratique du langage radicalement « sociale » et l'idée que tout sujet vit entièrement et de manière profonde « socié »⁵⁷, c'est-à-dire uni, à la forme qu'il donne à sa pensée, *forme de vie* qu'il invente à chaque fois nouvellement dans le présent de sa parole. Cette sociation est ainsi définie comme « psychologique », ce qui signifie pour Saussure une union infiniment subjective, telle que le sujet se constitue lui-même dans et par l'activité de production de la forme qu'il donne à sa pensée. Emile Benveniste écrira ainsi, un demi-siècle plus tard, « C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet* », envisageant de la même manière que Saussure une sociation totale, profonde et inévitable de l'homme au langage. Le concept de « sociation psychologique » ne définit pas un *état*, mais bien davantage une *activité*, coextensive à la vie ; elle ne dit pas un enfermement du sujet dans les limites imaginées finies de sa culture, mais tout autrement la totale liberté pour un sujet de se constituer dans l'exercice de sa langue. Ainsi, pour Saussure comme pour Benveniste, on ne peut plus tenir séparées la socialité et la subjectivité dans le langage, puisque toute pratique du sens sera toujours sociale et subjective, instituant d'un réel, ensemble éthique et politique.

Saussure est ainsi finalement mené, ayant totalement défait l'opposition traditionnelle entre sujet et société, à se poser une question importante pour la poétique, qui est celle de la coexistence d'une « forme instituée »⁵⁸ et socialisée et de la subjectivation dans le langage, jusqu'à son maximum de *littérarité*. Comment Virgile ou Ovide pouvaient ne pas s'être en effet libérés d'une forme normée

⁵⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁷ Le verbe « socier » apparaît dans le dictionnaire du XIXe siècle de Pierre Larousse comme signifiant « joindre, unir, associer : « socier plusieurs personnes », ou « s'accorder, faire alliance » : « Les hommes socient parce qu'ils s'en trouvent bien ».

⁵⁸ *Les mots sous les mots, op. cit.*, p. 125.

et qui semble comme s'imposer à eux dans leur écriture ?
Finalement, loin d'envisager la langue comme carcan, ou telle forme de pensée comme une norme imposante dont il faudrait se libérer parce qu'elle serait profondément fasciste, Saussure pensera l'union profonde du poète avec sa langue, telle qu'il sera absolument libre de s'y inventer, de produire une forme de pensée, forme de vie, radicalement neuve :

Devenant plus personnelle à mesure qu'on avance dans le temps, je reconnais que la question se relie alors de près à une *intention poétique*, ce que j'ai nié ou présenté sous d'autres aspects pour la somme des siècles avant cette poésie personnelle.

Voici ce que je vois à répondre à cela :

Je n'affirme pas que Virgile ait repris l'anagramme pour les avantages esthétiques qu'il y voyait ; mais je fais valoir ceci :

1° On ne saurait jamais mesurer la force d'une tradition de ce genre. Il y a bien des poètes français du XIXe siècle qui n'auraient pas écrit leurs vers dans la forme prévue par Malherbe s'ils avaient été libres. Mais en outre, si l'habitude de l'anagramme était d'avance acquise, un poète comme Virgile devait voir facilement les anagrammes répandus dans le texte d'Homère, il ne pouvait pas, par exemple, douter que dans un morceau sur Agamemnon, un vers comme Ἄσσειν ἀργαλέων ἄνεμων ἀμέγαρος ἄντη fût relatif par ses syllabes à Ἀγαμέμνων, et alors, déjà prévenu par la tradition nationale, si l'incomparable autorité d'Homère s'ajoutait, on voit combien il pouvait être disposé à ne pas s'écarter de la règle, et à ne pas rester inférieur à Homère sur un point qui avait paru bon à celui-ci.

2° Nous nous faisons une idée fautive de la difficulté de l'anagramme, idée qui aboutit à se figurer qu'il faut des contorsions de pensée pour y satisfaire. Quand un mot coïncide plus ou moins avec le mot-thème, il semble qu'il ait fallu des efforts pour arriver à le placer. Mais ces efforts n'existent pas si la méthode habituelle et fondamentale du poète consistait à décomposer préalablement le mot-thème, et à s'inspirer de ses voyelles pour les idées qu'il allait émettre ou les expressions qu'il allait choisir. C'est sur les morceaux de l'anagramme, pris comme cadre et comme base, qu'on commençait le travail de composition. Et qu'on ne se récrie pas, car plus d'un poète français a avoué lui-même que la rime non seulement ne le gênait pas, mais le guidait et l'inspirait, et il s'agit exactement du même fait à propos de l'anagramme. Je ne serais pas étonné qu'Ovide, et Virgile lui-même, aient préféré les passages où il y avait un beau nom à imiter, et une mesure serrée donnée ainsi au vers, aux passages quelconques où ils avaient la bride sur le cou, et où rien ne venait relever la forme qu'ils avaient choisie.⁵⁹

Ce que l'on remarquera tout d'abord, c'est la distinction que propose Saussure entre un moment historique où l'anagramme témoigne d'une *intention poétique*, et le moment qui le précède où l'anagramme semble ne relever d'aucune intention particulière, et correspondre finalement à la plus commune des pratiques du sens. Il semble donc que cette pratique au cours de l'histoire se soit spécialisée pour devenir enfin la forme particulière destinée à

⁵⁹ *Les mots sous les mots, op. cit.*, pp. 125-127.

l'écriture de la poésie. La comparaison de cette tradition de poésie anagrammatique et de la tradition de poésie rimée est intéressante, précisément abordée comme relevant l'une et l'autre à un moment de l'histoire d'une « intention poétique ». Que Saussure pense que le poète se sentait le plus libre en choisissant d'écrire selon les règles que lui offraient une tradition, ce qui ne le rendait pas pour autant anachronique à son époque et définitivement peu original, mais au contraire possiblement Ovide ou Virgile que nous lisons toujours, remet profondément en cause l'idée traditionnelle que l'originalité serait contraire à toute contrainte formelle. Nous pouvons comparer cette idée et la manière dont Stéphane Mallarmé appréhendera l'invention du vers libre à la fin du XIXe siècle. Pour Mallarmé, en effet, l'invention du vers libre ne se pose pas contre une tradition formelle à laquelle les poètes devraient tourner le dos pour enfin devenir libres et novateurs, mais comme la conception critique que la littérature ne se définit ni par l'inscription d'une écriture dans une forme instituée, ni par le fait qu'elle y échappe, mais par ce que Mallarmé appelle « vers » et « rythme » et qui définit une activité maximale de la subjectivité dans le langage. Hugo a beau écrire dans une forme métrique, cela ne l'empêche pas de constituer une poésie radicalement neuve, qui fait et continue de faire quelque chose au langage, au sujet, à la société. Mais pour autant, ce n'est pas le mètre qui fait Hugo, mais au contraire Hugo qui réinvente le mètre, réinvente le poème, la pensée dans un exercice maximal du langage :

Monument en ce désert, avec le silence loin ; dans une crypte la divinité ainsi d'une majestueuse idée inconsciente, à savoir que la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature ; que vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style. Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer ; pour, lui, se rompre. Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples ; et, je l'indiquerai, pas sans similitude avec la multiplicité des cris d'une orchestration, qui reste verbale.⁶⁰

La confusion entre le mètre et le « rythme », la forme et le poème est une tradition de pensée. On y retrouve la représentation anthropologique ancienne, dont nous parlions au début de ce travail, d'une expérience humaine réduite à la réalisation infinie de modèles naturellement et conventionnellement établis ⁶¹, représentation dont on voit la mise en œuvre dans l'élaboration des grammaires, des

⁶⁰ Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, in *Revue Blanche*, septembre 1895 ; puis in *Divagations* (1897), Poésie/Gallimard, éd. 1976, p. 240.

⁶¹ On aura effectivement vu que « nature » et « convention » ne sont pas des idées adverses.

dictionnaires, des poétiques du *même*. Contre cette croyance, se posent ceux qui tiennent ensemble une théorie du langage, de l'histoire, du sujet, de la société, pour penser un infini de l'avènement à soi, un infini de la langue et de la culture. Ainsi Emile Benveniste écrit que rien n'est dans la *langue* qui ne fût d'abord dans le *discours*, dans la voix, « nihil est in *lingua* quid non prius fuerit in *oratione* »⁶², ou revient, non sans rapport avec sa théorie du langage, sur l'élaboration de la notion de « rythme », montrant comment une tradition néo-platonisée de la mesure et du même, aura fait s'effacer la conception ancienne du rythme comme organisation du mouvement, tournant le dos à toute pensée du sujet dans le langage :

La circonstance décisive est là, dans la notion d'un ῥυθμός corporel associé au μέτρον et soumis à la loi des nombres : cette « forme » est désormais déterminée par une « mesure » et assujettie à un ordre. Voilà le sens nouveau de ῥυθμός : la « disposition » (sens propre du mot) est chez Platon constituée par une séquence ordonnée de mouvements lents et rapides, de même que l'« harmonie » résulte de l'alternance de l'aigu et du grave. Et c'est l'ordre dans le mouvement, le procès entier de l'arrangement harmonieux des attitudes corporelles combiné avec un « mètre » qui s'appelle désormais ῥυθμός. On pourra alors parler du « rythme » d'une danse, d'une démarche, d'un chant, d'une diction, d'un travail, de tout ce qui suppose une activité continue décomposée par le mètre en temps alternés. La notion de rythme est fixée. A partir de ῥυθμός, configuration spatiale définie par l'arrangement et la proportion distinctifs des éléments, on atteint le « rythme », configuration des mouvements ordonnés dans la durée : πᾶς ῥυθμός ὡρισμένη μετρεῖται κινήσει, « tout rythme se mesure par un mouvement défini » (Aristote, *Probl.*, 882 b 2).⁶³

Pour Emile Benveniste, l'exercice du langage seul fonde l'exercice de la vie, car « c'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet ». Jamais le sujet ne vit dissocié du langage, car bien au contraire il se réalise dans une sociation profonde et inévitable à sa langue, sociation qui correspond à l'activité toujours continuée d'invention de dire, invention de vivre, et qui fait de la vie un infini de l'avènement à soi, et de l'avènement de la culture. Ferdinand de Saussure parlant de « sentiment de la langue », de « sociation psychologique », de « forme-sens » ou de « pensée-son », élabore les fondements d'une anthropologie attachée à découvrir l'activité humaine comme activité infinie d'invention de vivre, d'invention de

⁶² Emile Benveniste, « Les niveaux de l'analyse linguistique », in *P.L.G.* 1, p. 131

⁶³ Emile Benveniste, « La notion de 'rythme' dans son expression linguistique », in *P.L.G.* 1, pp. 334-335.

la signifiante, se réalisant dans et par l'exercice subjectif et toujours continué du langage. Nous commençons ce travail en reprenant la phrase de Henri Meschonnic, « Et il n'y a peut-être vraiment de langue que tant qu'il y a une invention dans la pensée. Puisqu'une langue est une histoire, elle en a l'infini », et nous voyons à quel point Saussure s'y rencontre, à penser l'humanité se réalisant de manière infinie dans la production de « formes de langage » qui sont autant de formes de vie :

C'est la subjectivation même d'un système de discours [...] que j'appelle le sujet du poème. Au sens où il y a un poème de la pensée. Aussi. L'invention d'une forme de vie par une forme de langage et inséparablement l'invention d'une forme de langage par une forme de vie.⁶⁴

Chloé Laplantine est doctorante et enseignante (allocataire moniteur) au Département de Littérature Française, à l'Université de Paris 8. Elle prépare actuellement une thèse sur Emile Benveniste, Emile Benveniste : Poétique de la théorie, sous la direction de Gérard Dessons.

⁶⁴Henri Meschonnic, « Continuer Humboldt », in *Wilhelm von Humboldt – Editer et lire Humboldt, Les dossiers d'H.E.L.* (Supplément électronique à la revue *Histoire Epistémologie Langage* publié par la Société d'histoire et d'épistémologie des sciences du langage), n° 1, dirigé par A. M. Chabrolle-Cerretini, juin 2002, <http://htl.linguist.jussieu.fr/num1/meschonnic.htm> (consultée le 09/02/2005).

INDEX DES NUMÉROS PARUS

1 (mars 2001)

Poésie, langue étrangère : questions d'accents	5
<i>Jean-Pierre Audigier</i>	
Poétique de l'étrang(èr)eté chez Antonin Artaud.....	9
<i>Céline Reuilly</i>	
Pour une poétique de la littérature étrangère	17
<i>Claire Joubert</i>	
Peut-on sortir du cadre ?	21
<i>Emilienne Baneth-Nouailhetas</i>	
La poétique de l'indigène : Kipling et Rider Haggard.....	25
<i>Laïli Dor</i>	
Figures de l'étrangeté dans les romans de J.-M. Coetzee	27
<i>Hicham Adiouani</i>	
L'étranger métamorphique ou la célébration de l'écriture carnavalesque chez Salman Rushdie.....	31
<i>Hassan Ben-Deggoun</i>	

2 (juin 2001)

L'étranger du texte ou la question du héros dans Oroonoko, de Aphra Behn	5
<i>Line Cottegnies</i>	
Blake et le livre étranger	9
<i>Joseph Denize</i>	
« Comme la princesse Salomé est belle ce soir »	15
<i>Marie-Dominique Garnier</i>	
Poétique du dandy : du non-dit à l'indicible.....	19
<i>Gilbert Pham-Thanh</i>	
Propositions pour une poétique transhistorique	23
<i>Anne-Laure Fortin-Tournès</i>	
La construction imaginaire de l'ailleurs chez Vladimir Nabokov.....	25
<i>Monica Oancea</i>	
L'enfance de l'art : relecture de l'étranger chez Kipling	31

Emilienne Baneth-Nouailhetas

« A man in a Panama hat » : le touriste au pays des clichés 37

Isabelle Gadoin

3 (juin 2002)

Un genre qui n'était pas notre genre ?

Aperçus sur le récit de voyage et les études anglaises 7

Jean Viviès

Qui parle ? Pastiches et parodies

chez Byatt, Lodge et Palisser..... 11

Nathalie Martinière

De la nécessité du désordre : les enjeux de l'informe

dans *The Land of Look Behind* (1985) de Michelle Cliff 15

Andrée-Anne Kekeh-Dika

Antoine Berman, penseur de la traduction 20

Robert Davreu

Espace et écriture

ou l'herméneutique chez J. Conrad, M. Lowry et P. White 26

Christine Vandamme

« Blurring the boundaries » :

une poétique d'altérité dans l'écriture d'Angela Carter 31

Hafida Aferyad

4 (juin 2003) - *Langue et littérature*

Journée « Langue et littérature » - 22 mars 2003

Présentation 7

Littérature et droit à l'autodétermination

linguistique en Allemagne..... 8

Pierre Pénisson

Littérature et identité nationale en Italie..... 12

Giuditta Isotti Roswosky

Qu'est-ce qu'une littérature étrangère ? 18

Gérard Dessons

Ce poème traduit de l'anglais,

est-ce encore de la littérature anglaise ? 22

Patrick Hersant

Pour une anatomie de la traduction 26

Dieter Hornig

Histoire des mots / histoire des idées 30

Françoise Graziani

Etrangeté de la langue médiévale.....	33
<i>Mireille Séguy</i>	
Journée « Poétique de l'étranger » - 16 mars 2002 - nouveaux textes	
« La célèbre grenouille sauteuse », ou Traduire l'Amérique.....	36
<i>Emmanuelle Ertel</i>	
L'œuvre comme épreuve de l'étrangeté : Sur un dialogue imaginaire Georg Trakl - Egon Schiele	38
<i>George Bloess</i>	
Travaux en séminaire - 2002-2003	
Littératures « x-phones » :	
Le linguistique et le littéraire dans le débat « post-colonial »	50
<i>Emilienne Baneth-Nouailhetas</i>	
Mallarmé et l'anglais : question de point de vue	54
<i>Isabella Checcaglini</i>	