



HAL
open science

Paroles de lecteurs 2, Poésie et autres genres

Christine Chollier, Jean-Michel Pottier, Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Christine Chollier, Jean-Michel Pottier, Alain Trouvé (Dir.). Paroles de lecteurs 2, Poésie et autres genres. Christine Chollier; Jean-Michel Pottier; Alain Trouvé. Editions et presses universitaires de Reims, 13, 164 p., 2019, Approches interdisciplinaires de la lecture, 978-2-37496-093-7. hal-02561314

HAL Id: hal-02561314

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02561314>

Submitted on 19 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

sous la direction de Christine Chollier,
Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé

Approches interdisciplinaires de la lecture n°13
Paroles de lecteurs 2. Poésie et autres genres

l'épure
REVUE DE LITTÉRATURE

Paroles de lecteurs 2. Poésie et autres genres

Christine Chollier, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.)

DOI : 10.4000/books.epure.1943
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2019
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374962016



<https://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2019
EAN (Édition imprimée) : 9782374960937
Nombre de pages : 164

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



Référence électronique

CHOLLIER, Christine (dir.) ; POTTIER, Jean-Michel (dir.) ; et TROUVÉ, Alain (dir.). *Paroles de lecteurs 2. Poésie et autres genres*. Nouvelle édition [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2019 (généré le 19 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/1943>>. ISBN : 9782374962016. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1943>.

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2019
Licence OpenEdition Books

RÉSUMÉS

Le volume 12 des Approches Interdisciplinaires de la Lecture avait ouvert la question de la parole du lecteur. Le volume 13 l'approfondit en s'intéressant aux genres saisis dans leur diversité et leurs variations, et notamment à la poésie. L'expérience du poète est-elle transposable à celle du lecteur ? Une seule parole, celle du poète, peut-elle réunir poète et lecteur ? Certes, trop de différences, d'espace et de temps les séparent souvent. Il faut sans doute chercher aussi d'autres rôles que celui du lecteur diligent. Le lecteur critique, le lecteur savant, le lecteur traducteur, le lecteur-spectateur, le lecteur voyageur sont quelques-uns de ces rôles, repérables dans les contributions ici rassemblées.

CHRISTINE CHOLLIER (DIR.)

Christine Chollier est professeur de littérature américaine à l'Université de Reims Champagne-Ardenne. Elle a consacré sa thèse aux cinq premiers romans de Cormac McCarthy, auteur sur lequel elle a également coordonné un numéro de *Profil américain*, ainsi que l'ouvrage *Cormac McCarthy: Uncharted territories / territoires inconnus* (Presses universitaires de Reims, 2003). Elle a publié en collaboration avec Françoise Canon-Roger, *Des Genres au texte : essais de sémantique interprétative en littérature de langue anglaise* (Artois presses université, 2008). Ses travaux portent entre autres sur les phénomènes d'altérité générique étudiés dans l'approche de la sémantique des textes.

JEAN-MICHEL POTTIER (DIR.)

Jean-Michel Pottier est maître de conférences en langue et littérature françaises à l'Université de Reims Champagne-Ardenne. Dix-neuviémiste, spécialiste de génétique textuelle et de littérature pour la jeunesse, il est l'auteur d'ouvrages et d'articles traitant de didactique de la littérature.

ALAIN TROUVÉ (DIR.)

Alain Trouvé est maître de conférences en littérature française à l'Université de Reims Champagne-Ardenne, habilité à diriger des recherches. Vingtiémiste, théoricien de la littérature et de la lecture, il dirige depuis 2006 la revue *La Lecture littéraire*. Membre fondateur du groupe LEA (Lire en Europe Aujourd'hui) et fondateur du collectif de recherche « Lire écrire d'un continent à l'autre », il a publié, entre autres, *Le Lecteur et le livre-fantôme* (Kimé, 2000), *Le Roman de la lecture* (Mardaga, 2004), et, avec Marie-Madeleine Gladieu et Jean-Michel Pottier, *L'arrière-texte. Pour repenser le littéraire* (Peter Lang, 2014).

SOMMAIRE

Prologue

Jean-Michel Pottier

La littérature comme échange verbal différé : autour de L'Écharpe rouge (Yves Bonnefoy)

Alain Trouvé

Double registre

Essai d'interprétation rétrospective

Pratique diversifiée des genres ou registres

La littérature comme échange verbal différé

Marot et Marotte au pays de la traduction

Christine Chollier

L'exercice de style

Les traductions commentées

Commentaires critiques

Mario Vargas Llosa, lecteur de poésie

Marie-Madeleine Gladieu

Le lecteur au / de cinéma

Anne-Élisabeth Halpern

Walter Benjamin lecteur d'À la recherche du temps perdu

Colette Camelin

Traductions comme exercices de lectures littéraires

Pour l'image de Proust

Lisibilité de Lisbonne dans quelques récits de voyage

Éléments pour une géobiographie littéraire de Lisbonne

Maria Hermínia Laurel

Lectures de Jean Racine par les lexicographes français des XVII^e-XVIII^e siècles

Isabelle Turcan

Nos problématiques

Racine dans le *Dictionnaire de Trévoux* : généralités

Les infidélités au texte de Racine dans le *Trévoux*, 1704 et 1721

La signature abrégée « RAC. » dans le *Trévoux*

Racine dans le *Dictionnaire françois* de Richelet, 1679-80

De Basnage à Trévoux : un continuum d'exemples

Nos conclusions

Bibliographie

Prologue

Jean-Michel Pottier

- 1 Le précédent séminaire, recueilli dans le volume 12 des « Approches Interdisciplinaires de la Lecture », abordait déjà la question de la parole du lecteur. Au travers des diverses figures présentes, les études semblaient montrer la présence presque unique d'un sujet lecteur, puisque l'auteur de l'écrit était, par nécessité, absent. Il est apparu nécessaire de prolonger la réflexion en modifiant quelque peu l'angle de prise de parole. Il s'agissait de passer des figures aux genres saisis dans leur diversité et leurs variations. Il n'en demeure pas moins que la parole du lecteur reste difficile à percevoir. Pour s'en convaincre, revenons quelques instants au poète dont la parole ne laisse pas de susciter le doute chez le lecteur :

Parler pourtant est autre chose, quelquefois,
Que se couvrir d'un bouclier d'air ou de paille...¹

- 2 Philippe Jaccottet évoque ici, non sans douleur, cette parole si facile, que sa transcription à l'écrit n'engage finalement que peu de risque. Mais la parole reste nimbée de mystère, bien qu'elle relève de la responsabilité du poète. Celui-ci va jusqu'à exprimer une sorte d'ivresse de la parole, ce qu'il traduit par une surabondance d'images :

cela monte de vous comme une sorte de bonheur,
comme s'il le fallait, qu'il fallût dépenser
un excès de vigueur, et rendre largement à l'air
l'ivresse d'avoir bu au verre fragile de l'aube.²

- 3 L'épanouissement de la parole poétique apparaît comme une forme de liberté retrouvée, mais sans doute bien illusoire. La mère du poète vient de mourir et la parole semble bien vite très vaine à exprimer la douleur de la perte. Très vite, le poète va l'affirmer sans hésiter, la parole ne vient que par la conscience des choses et des êtres.

[...] Pourtant, c'est par les yeux ouverts
que se nourrit cette parole, comme l'arbre
par ses feuilles³

- 4 L'expérience du poète serait-elle alors transposable à celle du lecteur ? La parole peut-elle réunir poète et lecteur ? Les questions restent vives. Certes, trop de différences, d'espace et de temps séparent les deux instances. Il faut donc sans doute chercher

d'autres rôles que celui du lecteur diligent. Le lecteur critique, recherchant, par l'analyse distanciée, la formulation du commentaire, le lecteur savant poussant le scrupule à nuancer sa pensée, le lecteur traducteur, conduisant le texte en insérant une partie de son univers, le lecteur-spectateur liant les images et lisant les textes, le lecteur voyageur transposant dans le texte sa lecture de la ville. Mais le poète risque, de son côté une réponse :

Parler est donc difficile, si c'est chercher... chercher quoi ?
 Une fidélité aux seuls moments, aux seules choses
 qui descendent en nous assez bas, qui se dérobent,
 si c'est tresser un vague abri pour une proie insaisissable...⁴

- 5 La difficulté de perception de la parole du lecteur peu à peu se réduira pour peu que la lecture se fasse écoute attentive du texte et instaure, comme l'ont déjà montré les penseurs de l'acte de lire, une distance nécessaire. Rassurons-nous : la proie insaisissable du poète gardera la vie au cœur de la lecture. Et les lecteurs restent des guetteurs.
- 6 Une première tendance consiste à repérer les marques de commentaires au travers d'une forme assumée d'échange. Dans son étude de *L'Écharpe rouge* d'Yves Bonnefoy, Alain Trouvé note une coexistence singulière, celle de l'auteur qui est aussi son propre commentateur, au sein de cette œuvre ultime. Doublant le dispositif initial, du poème libre et de son commentaire, par le récit de « Deux scènes », elles aussi commentées, Bonnefoy, souligne l'importance de l'échange, principe même de toutes voies de communication. Il suffit à ce propos de se souvenir du petit secrétaire fabriqué par le grand-père de l'écrivain, « hérité » par l'auteur et « reçu en partage ». Si l'écharpe rouge, comme objet poétique, constitue ce qui unit le père et son fils, l'occasion de convoquer souvenirs et scènes familiales, le lien avec le domaine esthétique se manifeste également. De fait, *L'Arrière-Pays* d'Yves Bonnefoy signalait déjà l'existence d'une parole évidente. Mais Alain Trouvé montre en définitive que l'échange primordial appelle également la notion d'écart et donc de tension. Il convient alors d'établir un ensemble de liens ténus (entre fiction poétique et romanesque, entre passé et présent, entre silence et parole articulée, entre espace paternel et domaine maternel), tout ce qui constitue le sens d'une relation. Au fond, dit Alain Trouvé en ouvrant des perspectives nécessaires, la littérature n'existe que comme véritable échange verbal différé.
- 7 L'échange verbal prend une autre forme sous la plume de Christine Chollier qui consacre son propos à Clément Marot. Celui-ci est devenu l'enjeu d'un défi concocté par Douglas R. Hofstadter à la toute fin du siècle dernier. Une pièce en vers est proposée à un nombre important de traducteurs. L'intérêt vient principalement des commentaires joints aux traductions. Le jeu est non seulement organisé à grande échelle spatiale, mais il est démultiplié. Le lecteur-traducteur devient commentateur de sa propre entreprise de traduction. D'un exercice à contraintes multiples qu'analyse Christine Chollier, le travail de traduction acquiert un développement et une ampleur qui permet de mieux comprendre la notion de défi attachée à la réflexion. Physiquement identifiable par sa position spatiale dans la double page, le commentaire de la traduction entretient avec elle une conversation qui s'apparente souvent à une forme de jeu.
- 8 C'est également poésie et traduction que découvre le lecteur sous la plume de Marie-Madeleine Gladieu. Mario Vargas Llosa, auteur de poèmes, ne laisse de surprendre :

d'où provient cette appétence pour la poésie ? Quelles ont été les lectures de l'écrivain ? Quel impact la poésie peut-elle avoir dans l'œuvre ultérieure ? Source d'imaginaire, comme le sont les romans découverts dans l'enfance, le goût de la poésie trouve sa source dans le lien qui unit Vargas Llosa à son professeur de français, lui-même poète. Marie-Madeleine Gladieu retrace le cheminement qui conduit à la lecture, à l'étude et à la traduction d'autres poètes. C'est alors l'analyse d'une relation d'un jeune romancier et du lecteur de poésie qui, peu à peu, se développe et transparaîtra dans l'exigence poétique mise au service du roman.

- 9 Une seconde tendance laisse percevoir des échos présents dans d'autres genres et dans d'autres sphères. Un autre genre peut aider à mieux comprendre le statut de la parole du lecteur. Existe-t-il un lecteur de cinéma ? Le spectateur pourrait-il être considéré comme lecteur, tant l'image et le fonctionnement du livre apparaissent non seulement au seuil des films, mais dans leur substance même ? Présences multiples, polysémies fréquentes, références abondantes : le livre s'imisce dans l'univers filmique. C'est ce que montre Anne-Élisabeth Halpern, en mettant en lumière les « rapports de filiation conflictuelle » qu'entretient le livre avec le cinéma. La « puissance scopique de l'imagination » qu'analyse l'auteur de l'article ouvre de nombreuses perspectives qui nourrissent le lien entre le visuel et le « lisuel ». D'autres liens apparaissent qui confèrent au lecteur un rôle tout à fait dynamique et même parfois grandiose.
- 10 L'engagement de Walter Benjamin contre l'hypocrisie et le rétrécissement réactionnaire de son temps trouve dans l'œuvre de Marcel Proust, dont il traduit trois volumes de la *Recherche du temps perdu*, en compagnie de Franz Hessel, un lieu d'expression et de dialogue privilégiés. Dans son étude, Colette Camelin s'attache au travail du lecteur-traducteur qu'est Benjamin entre 1925 et 1940. Accompagnant le philosophe écrivain jusqu'au bout de son parcours, Proust suscite la parole du lecteur, évoquant la force et la fragilité de l'œuvre à traduire. Cette expérience de la traduction, une forme de lecture à trace, conduit à la construction d'un discours critique évoquant la « phrase sans rivage » et menant à une réflexion profonde sur le langage et l'usage de la mémoire.
- 11 Maria Hermínia Laurel, quant à elle, rappelle que de nombreux auteurs ont interprété la ville, le tissu urbain, comme un texte qu'il conviendrait de « lire, écrire et pratiquer ». Cette pratique de la ville – Lisbonne en particulier – n'est rendue possible que par l'analyse préalable de strates configurant « l'espace de transit » qu'elle constitue. L'espace est cependant lié, selon Maria Hermínia Laurel, à la dimension temporelle et donc à la mémoire. Dès lors, le promeneur est lié, dans sa démarche, au lecteur de récits de voyage qui inscrivent la ville au cœur de la préoccupation. Force est de constater que la ville écrite appelle, de la part du lecteur, une posture d'écoute et de réponse que les écrivains s'emploient à révéler.
- 12 Si la parole du lecteur intervient en jouant un rôle en poésie, dans le commentaire et l'analyse, dans la traduction comme dans la recherche du sens au sein de l'espace-temps urbain, qu'en est-il, dans un domaine plus inattendu, mais non moins riche d'enseignement, du travail lexicographique ? Fort de sa fonction critique, au-delà de sa fonction utilitaire, le dictionnaire s'impose comme un outil de réflexion. Prenant appui sur ses travaux antérieurs, Isabelle Turcan s'attache particulièrement au *Dictionnaire de Trévoux* et plus précisément aux entrées consacrées à Racine. En pratiquant une génétique des ajouts, elle montre comment s'introduit progressivement une série de

nuances, de références à Racine, d'exemples pris dans son œuvre, dont elle cisèle le sens et dont elle met évidence la parole lexicographique.

NOTES

1. Philippe JACCOTTET, « Parler », *Chants d'en bas*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2014, p. 541.
 2. *Ibid.*
 3. *Ibid.*
 4. *Ibid.*, p. 543.
-

AUTEUR

JEAN-MICHEL POTTIER

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL EA 3311

La littérature comme échange verbal différé : autour de *L'Écharpe rouge* (Yves Bonnefoy)

Alain Trouvé

*« Le silence est la ressource de ceux qui reconnaissent,
ne serait-ce qu'inconsciemment, de la noblesse au
langage » (L'Écharpe rouge¹)*

- 1 *L'Écharpe rouge*, dernier livre d'Yves Bonnefoy paru en 2016, reproduit un poème inachevé de 1964 et se penche sur les raisons de cet inachèvement en convoquant la perspective autobiographique mais aussi toute la pensée antérieure du poète et essayiste, nourrie de philosophie et de réflexion sur l'art. Ce livre publié alors que Bonnefoy est âgé de 93 ans marque une sorte de couronnement de son œuvre.
- 2 Le lecteur de poèmes dont on entend la parole est en l'occurrence l'auteur des poèmes en question, mais la composition qui date les couches de l'écriture signale le caractère rétrospectif du commentaire et fait du commentateur presque un autre homme que celui qui a écrit, un homme un peu plus éclairé par l'effort d'élucidation et le recul du temps. Cette élucidation toutefois inachevée et peut-être inachevable ouvre la voie à une parole de tiers lecteur dont Bonnefoy figure la nécessité.
- 3 De la rigueur du commentaire qui tranche avec les développements poétiques, denses et énigmatiques, il nous paraît possible de dégager une suggestion théorique sur la parole en régime littéraire. Nous disons bien « littéraire » et non seulement « poétique », dans la mesure où toutes les formes de littérature sont ici convoquées, quand bien même, et l'on verra aussi pourquoi, l'écriture poétique a pris le pas sur la tentation romanesque.
- 4 Un mot attire l'attention dans ce livre : l'échange. De l'échange lacunaire avec les parents disparus, dont l'écriture poétique serait la trace et la compensation, on passe à l'échange de l'essayiste avec son moi passé, tentant d'analyser les raisons du blocage qui a interrompu l'élan originel de l'écriture. Le cas d'espèce proposé par Bonnefoy nous paraît toutefois dépasser les limites de sa personne : toute parole littéraire sujette

à un effort de reprise et de continuation, *a fortiori* si l'on y inclut les lecteurs à venir, ne serait-elle pas à insérer dans un vaste échange verbal différé ? L'hypothèse ne se conçoit que si l'on distingue vigoureusement la relation littéraire des usages immédiats et instrumentaux de la communication.

Double registre

- 5 Au soir de sa vie, Bonnefoy retrouve dans un secrétaire hérité de son grand-père maternel le dossier de *L'Écharpe rouge*, récit versifié d'une centaine de vers, commencé en 1964 et inachevé. Le chapitre I situe ces retrouvailles dans leur contexte familial et alterne la reproduction des trois fragments avec une première série de commentaires que viendront compléter les huit chapitres suivants.
- 6 Dans un mouvement de redoublement, le texte de *L'Écharpe rouge*, poème et commentaires rétrospectifs, est prolongé par un second ensemble d'une cinquantaine de pages comprenant un récit onirique de 2009, intitulé « Deux scènes », récit en prose sur cinq pages, suivi de deux chapitres : « Pour mieux comprendre » et « Autre note conjointe ». Bien que le texte commenté ne soit plus le même, l'insertion dans un seul volume des deux ensembles invite à comprendre aussi la partie finale comme pièce complémentaire de l'enquête interprétative.
- 7 Une caractéristique de l'œuvre de Bonnefoy donne toute sa portée à ce dédoublement : sa pratique générale d'une écriture d'essayiste rigoureuse et informée par la plus large culture, distincte d'une écriture poétique frappée au sceau de la densité et du mystère. Comparons en ce sens ce quatrain pris dans le recueil *Hier régnant désert* (1958) et une définition de la poésie trouvée dans l'essai *Sous l'horizon du langage* (2001). D'un côté :
- Ici, dans le lieu clair. Ce n'est plus l'aube,
C'est déjà la journée aux dicibles désirs.
Des mirages d'un chant dans ton rêve il ne reste
Que ce scintillement de pierres à venir.
- 8 De l'autre :
- J'appelle poésie ce qui, dans l'espace des mots, notre monde, a mémoire du surcroît
de ce qui est sur ses représentations : mémoire des référents dans l'espace des
signifiés.²
- 9 La définition de la poésie situe la réflexion méta-poétique de Bonnefoy à distance du langage philosophique auquel il reproche d'enserrer son rapport au monde dans le carcan du concept – les signifiés – alors que la poésie puiserait son originalité dans la restitution par les mots de fragments de plénitude ne séparant pas l'abstraction des signifiés de leur implication dans une situation concrète – le référent. Le paradoxe de cette pensée antiphilosophique est qu'elle se nourrit encore de références aux philosophes et aux sciences humaines, comme le montre dans la définition l'emprunt à la linguistique de son lexique spécialisé.
- 10 Quoi qu'il en soit, il y a bien deux registres et c'est sur cet écart que repose la composition de *L'Écharpe rouge*. Le récit en vers énigmatique met en scène un narrateur déjà âgé (projection du poète ?) qui retrouve dans ses papiers une enveloppe vide avec au dos une adresse à Toulouse suscitant les bribes d'un souvenir qui tarde à se préciser :
- Il aperçoit au fond de sa mémoire
Un homme, rencontré une seule fois
Dans une vieille maison, jamais revue,

- 11 Ce souvenir est lié à une angoisse et à un mystère :
- Jetons ce souvenir, s'obstine-t-il,
Mais l'en empêche
Quelque chose qui lui fait peur.
Ce souvenir-là, en effet, c'est comme le négatif
D'une photographie en noir et blanc,
On ne peut rien y voir sauf, sous un angle,
Cette forme qui semble née de cette nuit,
Et pourtant
L'homme-là, penché en avant,
Porte, déployée d'une épaule à l'autre, une écharpe rouge.
- 12 Tout l'effort du présent livre sera tendu vers l'élucidation de ce mystère.

Essai d'interprétation rétrospective

- 13 Le Je poétique garde des liens avec le Je autobiographique. Dès *L'Arrière-pays* (1972), Bonnefoy a évoqué certains souvenirs d'enfance pour expliquer son rapport à la création, assignant à la poésie la tâche d'interroger et de dépasser ce paradis perdu, fallacieusement relayé par la composante idéaliste de l'art. Tel était aussi le sens de son recueil liminaire *Anti-Platon* (1947). Dans l'interprétation ici proposée va ressurgir le tressage de la donne personnelle et de l'expérience artistique.
- 14 Le poète essayiste analyse la configuration parentale qui a entouré son enfance. D'un côté, une mère, Hélène, deuxième fille d'Auguste Maury, instituteur, « dévot de la religion laïque » (p. 45), auteur d'ouvrages non édités. Successivement infirmière (contrariée dans ses études par la maladie), puis institutrice suppléante, Hélène reste fortement attachée au modèle paternel. Les Maury sont installés à Ambeyrac (Aveyron). Le père « Marius Élie Bonnefoy, que l'on n'appelait jamais qu'Élie (p. 51) est le fils de Jean Bonnefoy, « modeste aubergiste, tailleur à l'occasion et coiffeur » (p. 52). Élie s'est échappé du séminaire de Rocamadour pour travailler chez un maréchal-ferrant. Les Bonnefoy vivent à Viazac, dans le Lot, à 30 km d'Ambeyrac. Se fondant sur le souvenir du récit maternel, Yves Bonnefoy évoque avec tact et humour la rencontre qui met en présence à Viazac, à l'initiative d'une « marieuse », les deux familles, prélude à l'union d'une institutrice et d'un chaudronnier. Transgressant les codes de la réception entre familles, Élie déclare que le bon repas préparé par sa mère, aubergiste, n'est pas digne des invités et va lui-même cuisiner des œufs pour Hélène et les siens. La jeune fille perçoit dans ce geste un hommage indirect à sa personne : l'attirance réciproque ainsi scellée semble gommer la différence socioculturelle. Mais la vie et la maladie vont introduire de nouvelles dissymétries au sein de la cellule familiale. À Tours où le couple s'est installé, Élie (qui a fabriqué des canons pendant la guerre) fabrique des locomotives. Il effectue le trajet à pied jusqu'à l'usine quatre fois par jour. La fatigue qui en résulte est accrue par le diabète qui va l'emporter prématurément. Les silences du père, le soir, à la maison, son absence de rapport au livre, contrastent avec la proximité entre l'enfant et sa mère qui lui apprend à lire.
- 15 Pour interpréter la valeur de ces silences, Bonnefoy distingue deux rapports aux mots, liés à la présence des choses ou déjà détachés de leur contexte en vue de l'abstraction communicationnelle :
- De quoi s'agit-il ? D'un événement qui a lieu au plus intime de la parole, et dont les conséquences se marquent à tous niveaux et tout instant de la vie. Les mots sont

naturellement désignatifs, ils peuvent faire venir à l'esprit un souvenir de la chose en son immédiateté, et aussi et de ce fait même en son unicité, sa présence pleine, indécomposée. Mais pour la réflexion et l'action, il faut bien percevoir dans cette présence première des aspects sur lesquels on prendra appui pour les comparer à d'autres dans d'autres choses, et ce sera lui substituer des montages de tels aspects, représentations abstraites, partielles, qui feront perdre contact avec ce qui se joue au plan où encore la chose est une : une existence alors, en son lieu, en son instant, en son infini, en sa finitude.³

- 16 Parler de son travail reviendrait pour Élie à manier des abstractions (conceptuelles) sans que son fils puisse apercevoir la vie concrète à laquelle les mots réfèrent. D'où son silence lorsqu'il rentre à la maison. Le récit poétique de *L'Écharpe rouge* apparaît au commentateur rétrospectif comme une tentative de compensation de ce silence, comme un échange différé :

Et cet homme, à Toulouse, qui a laissé son adresse, sur une enveloppe vide, à quelqu'un qui en retrouve le souvenir, c'est mon père, et s'adressant à moi : car je suis « cet homme déjà vieux » qui veut mettre de l'ordre dans son passé. Quant à l'écharpe rouge que lui et moi voyons chacun s'éployer sur le cœur de l'autre, c'est ce qui nous unit, d'une façon invisible et essentielle, c'est la paternité et la filiation, ce que l'on appelle le lien du sang.⁴

- 17 Désireux de pousser plus loin l'introspection, Bonnefoy n'hésite pas à convoquer la psychanalyse. La dissymétrie des rapports avec ses deux parents a placé son père en position d'intrus. Le récit elliptique de la mort d'Élie en 1936 le suggère encore. Hélène attend son fils sur le trottoir, au retour de l'école : « "Il faut que tu voies", me dit-elle, elle me prit la main, elle me mena, c'était à l'étage, dans la chambre » (p. 65). L'hypothèse œdipienne a sa pertinence : ce « quelque chose qui lui fait peur » (p. 19) et qui interrompt le récit versifié aurait un rapport avec la culpabilité du poète liée au désir jadis enfoui d'éliminer le rival, une culpabilité aiguisée par l'amour porté par ailleurs au père. D'autres faits ont accru la dissymétrie. Après la retraite du grand-père, Auguste Maury, le déménagement à Toirac a fait de ce bourg une sorte de paradis pour l'enfant, sa sœur et sa mère. Toirac devient le lieu de grandes vacances pour les uns, contrastant avec les courtes vacances du père plus que jamais en position d'intrus. L'identification du petit-fils se déplace vers le grand-père maternel, comme en atteste le secrétaire hérité de ce dernier et qui contient le manuscrit. Symptomatiquement, la rencontre avec l'inconnu à Toulouse se passe dans un hôtel, un de ces lieux où l'on n'est pas chez soi.
- 18 Le chapitre « Pour mieux comprendre » ajoute d'autres souvenirs. Il évoque les parents se parlant en « patois » de langue d'oc, pour ne pas être compris de leur fils, les toutes premières années de l'enfant dormant dans la chambre parentale. Les conversations en langue d'oc et les bruits entendus dont le commentateur au soir de sa vie a gardé le souvenir évoquent un fantasme de scène primitive. D'autres ingrédients de la relation œdipienne sont ainsi mis au jour : sentiment d'exclusion de l'enfant, rivalité aiguisée, inquiétude...
- 19 Pour faire bonne mesure, à l'Œdipe filial se superpose l'Œdipe maternel (inversé). Après la mort du père, le chapitre « Un Abécédaire » évoque des souvenirs scolaires datant du lycée, les soirées passées par le jeune Bonnefoy avec sa mère qui corrige ses cahiers, une mère à son tour silencieuse. Le chapitre « Le tiers silence » y revient et prolonge l'analyse, montrant la mère murée dans le souvenir de sa propre enfance rêvée. Le « secret d'Hélène » fait en quelque sorte pendant à la vie non communiquée de son défunt mari. Il concerne « son attachement aux lieux et façons de vivre de son enfance,

aussi à son père » (p. 111). Dans le récit versifié, une jeune fille est elle aussi liée à l'écharpe rouge. Ainsi l'échange différé de l'écriture poétique englobe à sa manière les deux parents.

- 20 À la dimension psychoaffective du silence vient s'en ajouter une autre, d'ordre géoculturel. Le silence d'Élie est encore celui d'une communauté de terroir. D'Ambeyrac à Viazac, en dépit de la distance relativement courte, on change de monde. D'un côté, une terre plus citadine et déjà romanisée, la « rive sud aveyronnaise [du Lot], dont l'arrière-pays était Villefranche-de-Rouergue et Rodez » (p. 51) ; de l'autre, à Viazac, marqué par l'héritage celte, la partie plus rude du Causse, plus proche du Cantal, et le silence des habitants des terres pauvres du Causse, « entre Lot et Cantal » : « où la monotonie des buissons et des pierres redoublait celle des pierres quotidiennes : ce qui ressemble au silence et y incite et même le fait aimer » (p. 42). Complexité du silence qui mêle l'inhibition et le choix de se taire, moins négatif. Villefranche et Rodez, où commence la langue occitane, portent l'héritage romain, sous la forme d'un inconscient linguistique : « les intuitions du passé latin restaient vives, travaillaient en secret les parlers nouveaux » (p. 79). Toulouse représente la quintessence de l'Aveyronnais ; rejoindre la ville rose, c'est encore, en dépit du patois d'oc qui réunit les deux parents, rejoindre d'abord le pays de la mère, un pays où le père ne se sentit jamais chez lui, mais plutôt comme à l'hôtel.
- 21 Toutefois, le récit poétique de *L'Écharpe rouge*, dépassant la perspective familiale, se signale aussi par le jeu avec une mémoire littéraire et picturale d'une grande richesse. On y voit défiler la *Danaé* de Rembrandt, un masque de Nouvelle-Guinée, des vers de poètes anglais, T.S. Eliot ou Thomas Malory, auteur de *Le Morte d'Arthur*, compilation de tous les romans bretons écrite au xv^e siècle. Bonnefoy, traducteur de poésie, notamment anglaise, se signale par son adhésion distanciée à ces univers poétiques. Des vers biffés du poète italien Cavalcanti (1255-1300), retrouvés dans le manuscrit inachevé donneront un échantillon de cette assimilation critique :

Je fus bien tenté d'ajouter aux feuillets [...] des vers qui n'avaient pas cessé de me hanter depuis le jour de leur découverte (p. 26)

Ah, Vanne a Tolosa, ballatetta mia,
Ed entra quetamente a la Dorata ;
Ed ivi chiama che, per cortesia
D'alcuna bella donna, sia menata
Dinanzi a quella di cui t'ho pregata ;
E s'ella ti riceve
D'ille con voce leve :
« Per merzé vegno a voi »

.....

Questo cor mi fu morto
Poi che'n Tolosa fui.⁵

- 22 Toulouse fait le lien entre le récit en vers de 1964 et la relation onirique en prose datée de 2009. Dès le chapitre « Ambeyrac » par quoi Bonnefoy embraye sur son chapitre I, « Une "Idée de récit" », le commentaire mêle l'analyse de ces deux productions poétiques dissemblables en leur associant la capitale de l'Occitanie : « Toulouse qui avait été dans mon imaginaire du premier âge la plus ancienne à signifier l'absolu » (p. 39). Cavalcanti, représente le *dolce stil nuovo* (p. 30), une sorte de poésie raffinée et intellectualisée, pleine d'attraits sans doute pour l'enfant Bonnefoy, sensible aux mirages de l'arrière-pays, moins pour le poète qui a biffé les vers d'abord reproduits, et moins encore pour le commentateur qui souligne les insuffisances d'une poésie ne

naissant que des mots : « il croit à la réalité supérieure d'une forme qui se dégagerait des mots comme le seul être possible pour une vie humaine » (p. 156). La « Daurade », « grande église à la voûte d'or » (p. 156), évoquée dans les vers de Cavalcanti, symbolise en quelque manière cette idéalisation. La parole appelée de ses vœux par le poète se dresse contre la dimension illusoire du rêve ou de la pensée abstraite. Il s'agit de « parler et non fomenter des songes » (p. 161).

- 23 Il en va de même à propos de la peinture. Le huitième chapitre revient sur deux vers du récit inachevé : « Au musée, ce matin, / J'ai vu la Danaé dans la pluie d'or ». Il précise que la Danaé à laquelle il pensait alors était celle de Rembrandt, moins idéalisée que celle du Titien, par exemple : « C'est bien un véritable matin ce regard de peintre poète qui fait d'un logis très quelconque, lit, vêtements sur le dos des chaises, chaussures, le lieu de la venue transfigurante d'un dieu. » (p. 170) Dans *L'Arrière-pays*, Bonnefoy a effectué une lecture critique de la Renaissance italienne, mettant à distance le néo-platonisme inspiré de Plotin, qu'il nomme la gnose, par quoi serait recherchée la perfection d'un idéal d'unité qui n'est pas de ce monde, en opposition aux imperfections du monde d'ici-bas. Cet arrière-pays, tout aussi illusoire que le paradis perdu de l'enfance, l'essai de 1972 a montré que la grande Renaissance italienne en assure le dépassement, à l'image d'un Piero della Francesca, dont les tableaux sont inondés d'une lumière bien terrestre.
- 24 De même encore le chapitre « Un tableau de Max Ernst » (sixième volet de *L'Écharpe rouge*) sert de tremplin à un approfondissement de l'analyse. La toile choisie s'intitule « La Révolution la nuit » (1923). Le thème de surface en est : la révolution sociale dans ses liens avec le surréalisme. Le motif apparent représente un policier en costume qui porte un manifestant. Il pourrait avoir un sens œdipien : le fils, victime de la loi du père. Le fils serait valorisé par les couleurs vives de ses vêtements (rouge, blanc) symbolisant l'avenir contre le père, en marron et dans l'ombre, qui figurerait l'homme du passé. Mais l'analyste s'arrête sur la posture compassionnelle de l'homme en costume, à genoux. Se profile alors une autre figure de père qui rappelle au poète le souvenir du jour où, tombé dans un escalier, il avait été pris dans ses bras par son père qui l'avait cru mort. Précisément, le tableau de Ernst montre « en bas sur la droite, les marches d'un escalier » (p. 137). Est-ce ce qui le rend si intéressant ? La leçon de Ernst est pour le regardeur de tableau, équivalent du lecteur, qu'il faut se défaire des apparences. Faire le travail du négatif, contre les illusions de l'imaginaire (fantasmes œdipiens, en l'occurrence) tout aussi pernicieuses que celles de la pensée conceptuelle dans leur défaut de rapport au réel.
- 25 Rimbaud représente à cet égard un guide précieux, non le Rimbaud du *Bateau ivre* mais plutôt celui du poème « Adieu », à la fin d'*Une Saison en enfer*. On y lit : « Moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! » C'est ce Rimbaud-là, ouvrant la voie à la critique de l'idéalisation, que convoque la nouvelle analyse consacrée au récit « Deux scènes » (p. 38). Dans la divagation poétique en prose, il s'agit « de Turin ou peut-être de Gênes » (p. 208). Rétrospectivement, Bonnefoy cherche à déchiffrer cette écriture poétique :

Cette Gênes [celle des « Deux scènes »] à la Claude Lorrain ou Joseph Vermet n'était peut-être plus un foyer de spéculation métaphysique mais sous ma plume, ce n'en était pas moins une image encore, une belle image, au moment où j'aurais dû me vouer à ce que la « rugueuse réalité » a précisément de rebelle à des évocations aussi complaisantes.⁶

- 26 Dans sa critique de l'idéalisme artistique et littéraire, Bonnefoy englobe enfin son refus du roman, revenant sur le livre de Léon Lambry, *Les Sables rouges*, auquel un long passage de *L'Arrière-pays* avait été consacré. Rappelons l'argument de ce récit qui plaisait tant à l'enfant Bonnefoy et que l'essai de 1972 commentait de mémoire, le déclarant perdu.
- 27 Un jeune archéologue à la tête d'une expédition dans le désert de Gobi découvre une cité enfouie sous terre, survivante de la Rome disparue avec la chute de l'Empire romain. Il est guidé par une jeune fille et des messages mystérieux qui lui donnent accès à ce monde souterrain. Les explorateurs échappent à la mort promise aux visiteurs extérieurs grâce à l'intercession de cette jeune fille dont le père est le préfet du lieu. À la fin, la jeune fille est perdue à nouveau, ce qui avait déçu le jeune lecteur.
- 28 Dans le souvenir de cette lecture, *L'Arrière-pays* avait mis au jour un des archétypes de l'ailleurs : abolition du temps et reconstitution du rapport primitif à la mère, sur le modèle du rapport à la terre d'enfance. Réfléchissant sur la fin décevante, le jeune essayiste montrait déjà qu'elle amène le lecteur à progresser psychiquement, opposant à la toute-puissance du fantasme qui hante l'aventure romanesque, un équivalent du principe de réalité.
- 29 En 2016, Bonnefoy a retrouvé le roman de Léon Lambry et constaté qu'il avait inventé une autre fin : « je l'avais rêvé plus que lu » (p. 159). Il reprend toutefois sa conclusion d'alors : « il arrive que nos lectures nous rêvent » ; et d'ajouter : « Me suis-je réveillé des *Sables rouges* ? » (p. 160) Est-ce de ne pouvoir le dissocier d'une machine à fantasmer qui a orienté Bonnefoy vers l'abandon du roman au profit de l'écriture poétique, dans le sens particulier qu'il lui assigne ? L'idée, suggérée dans *L'Arrière-pays* trouve dans ce dernier livre une manière de confirmation. Dépassant son projet initial de retour sur un blocage d'écriture, l'essai apporte au passage une contribution à une réflexion d'ordre méta-poétique.

Pratique diversifiée des genres ou registres

- 30 Nous sommes partis de la séparation relative entre l'écriture poétique et celle du commentaire interprétatif, montrant qu'elle avait valeur structurante pour le présent livre, deux fois dédoublé. Il est possible à présent de dégager quelques traits distinctifs, en commençant par l'écriture poétique.
- 31 La poésie selon Bonnefoy, ce sont « Des mots portés par les exigences d'un rythme » (p. 16). Elle se signale aussi par la surdétermination des images aux références multiples (« l'écharpe rouge », « la pluie d'or »). La visée de l'écriture poétique telle que Bonnefoy ne cesse de la réaffirmer contre les illusions de l'ailleurs, se condenserait assez bien dans la formule d'une « transcendance immanente », transcendance, non au sens d'un au-delà supérieur à la vie terrestre et garanti par un dieu, mais au sens de ce qui dépasse et reconstitue, dans le langage, des moments de plénitude. Le langage tend vers ce but en faisant jouer à plein le contexte associatif : « la poésie est métonymie bien plutôt que métaphore » (p. 168). Cette proposition originale renverse le propos de Jakobson⁷ sur les pôles métaphorique et métonymique du langage. Pour Jakobson, la métaphore et l'analogie sont du côté de la poésie, la métonymie, du côté de la prose (et du roman). Le son joue un rôle tout particulier dans cette transcendance de la parole

poétique. Bonnefoy commente la fécondité de la langue d'oc, jadis entendue mais non comprise :

Pourquoi cette aide, ce rôle décisif de mots ignorés ? Parce qu'une langue non sue, c'est pour qui est au seuil de la sienne propre un son autre, un son qui n'a pas de place dans celle qu'il sait, un son qui oblige donc à prendre conscience de l'existence du son dans la parole, de son existence, oui, mais même d'abord de son fait, aussi impénétrable que celui d'une étoile au fond de la nuit, d'une pierre sur le chemin. Or, le son, si on le perçoit ainsi, en amont de toutes les significations, c'est la bêche qui retourne le sol durci du langage, le levier qui peut renverser des mondes.⁸

- 32 Les autres genres en prose sont côtoyés sans être vraiment cultivés pour eux-mêmes. Ainsi de l'autobiographie, dont la perspective est convoquée pour comprendre les soubassements de la voix poétique. À l'encontre, toutefois, d'une autobiographie véritable, impliquant une perspective globale et unifiante adoptée par l'auteur sur sa propre vie⁹, on n'a ici affaire qu'à des incidentes à caractère autobiographique, série de touches dont la reprise et l'approfondissement ouvrent sur une quête interminable.
- 33 Pour d'autres raisons entrevues plus haut, le roman est seulement effleuré. En un sens, le récit versifié *L'Écharpe rouge* pourrait apparaître comme une ébauche romanesque. On trouve dans le répertoire littéraire quelques cas de romans en vers ; pensons par exemple à *Eugène Onéguine* de Pouchkine. Il s'agit alors de transcender le clivage vers / prose en visant une sorte d'œuvre totale. L'écriture de Bonnefoy ne semble pas se situer dans cette perspective. Il évoque la tentative de prolonger le texte interrompu par une suite en prose, avec « des personnages que j'essayais d'inventer » (p. 16). Mais il note l'échec de cette tentative. Cela tient peut-être à un emploi particulier du mot *fiction*. Lisons plutôt ce qu'il dit de « cet homme déjà vieux » : « un ami peut-être, en tout cas, un être *que je tiens pour réel dans l'espace d'une fiction* » (p. 21)¹⁰. Bonnefoy nous paraît ici rejoindre la distinction posée par Jacques Rancière entre fiction poétique et fiction romanesque, l'une, « agencement de signes et d'images », l'autre, « agencements d'actions »¹¹. Seule la fiction poétique, forme faible et potentiellement générale, deviendra objet d'écriture.
- 34 La réflexion croise à ce propos la leçon de Mallarmé chez qui l'on trouve aussi une acception générale et plutôt négative de la fiction. Dans « La Musique et les lettres », on relève notamment l'assimilation du projet poétique au « démontage impie de la fiction »¹². Le roman souffrirait-il d'une surexposition aux dangers de la fiction et de la dérive fantasmatique accompagnant l'invention de personnages ? Commentant Mallarmé, Bonnefoy évoquait en 2002 la « chimère » ou « glorieux mensonge » qui naît de la pensée par la voie du concept ou du fantasme »¹³. Il reprend ce reproche : « l'imagination elle aussi est une conceptualisation » (p. 131). Les « schèmes » et « modèles » de l'imaginaire partagent avec les abstractions de la science « un même déni – ou oubli – de la finitude dans les réalités évoquées » (p. 131).
- 35 En complément de l'écriture poétique, Bonnefoy s'adonne à l'écriture d'essayiste, qu'il la dédie au commentaire d'autres artistes ou à l'interprétation de ses propres textes. Dans un langage réflexif et rigoureux, soucieux de démarquer la trop grande abstraction conceptuelle, il se livre alors à ce qu'on pourrait appeler une élucidation relative, compte tenu du caractère inépuisable de l'énigme poétique. Il convoque des savoirs divers et une théorie critique des savoirs pour mieux pénétrer dans le labyrinthe de la pensée poétique.

- 36 On retrouve cette volonté de ne pas simplifier l'interprétation dans le rapport à la psychanalyse. La validité de la théorie freudienne est reconnue, son lexique utilisé. Au canonique complexe d'Œdipe s'ajoutent les notions de scène primitive, de souvenir-écran, de censure (p. 98) ou la mention de la théorie freudienne du rêve (p. 226). La nécessité de faire intervenir un tiers pour aller plus loin dans l'analyse rappelle le concept de *transfert*¹⁴ : « je n'oublie pas que le moindre écrit est un entrelacement de causes dont un grand nombre excèdent la conscience de leur auteur » (p. 167). Mais l'interprète indique ce qui dépasse l'approche freudienne dans la scène primitive, l'enjeu « ontologique » : « le sentiment d'être ou de ne pas être, la volonté d'être ou l'acceptation de n'être pas » (p. 230).
- 37 La parole de l'analyste et de l'analysant doit vaincre le refoulement (de nature sexuelle). La parole poétique prend en charge d'autres formes de négation, de silence. Le silence du père est interprété comme un « effondrement », non un refoulement. Bonnefoy pluralise l'inconscient au lieu de le restreindre à une théorie, intégrant au passage l'hypothèse d'un inconscient linguistique : « mots immenses qui montent du fond le plus ténébreux des langues » (p. 175). Si le plus souvent, l'écriture de l'essayiste diverge de l'écriture poétique, faisant entendre un double registre, des formes d'hybridité la compliquent par instants.
- 38 Comparons à cet égard ces deux évocations de la poésie, toutes proches dans le texte :
1. La poésie est métonymie bien plutôt que métaphore (p. 168)
 2. Pourquoi le mythe de Danaé a-t-il pour moi tant d'importance ? Parce que cette pluie d'or qu'il donne à voir, lumineuse, étincelante, c'est ce que j'attends de la poésie. [...] Une pluie d'or ? C'est la pluie d'été, celle qui n'occulte pas le soleil, qui même le multiplie et l'approfondit, l'intériorisant aux feuillages qu'elle traverse, aux étoffes légères qu'elle laque sur de jeunes corps riants et troublés. En cette pluie, l'être advient, il nous est offert, à charge pour nous d'en faire un éternel matin parmi des choses aimées. La pluie d'or, pluie d'été, milliers de lueurs fugitives, c'est d'abord aussi bien les milliers de mots de la langue dégagés du poids des concepts, vivant à plein le désir pour se dissoudre dans l'évidence de l'unité qui paraît en eux comme le soleil dans l'averse : c'est la parole accédant à cette immédiateté que je veux croire son grand possible. (p. 168-169)
- 39 La première pose dans son énoncé lapidaire une définition en forme de catégorie paradoxale. La seconde glose la définition vue au début de cet article, convoquant l'image pour faire percevoir la dimension sensible de la parole poétique. Pour un instant, la distinction entre registres poétique et méta-poétique, nettement posée dans la première définition, se trouve abolie ou transcendée dans un énoncé supérieur.
- 40 Si l'on peut discerner dans ce livre un échelonnement des registres, jouant à sa manière de la séparation dominante et de la fusion ponctuelle, un facteur supplémentaire en assure peut-être l'unité : la conscience de manier des déclinaisons de la parole.

La littérature comme échange verbal différé

- 41 Toute parole implique et appelle un échange. Or ce mot « échange » apparaît de façon récurrente et retient l'attention. L'emploi du terme se fait plus insistant au fil des pages. On relève en tout une quinzaine d'occurrences que l'on peut répartir selon quatre acceptions. L'échange peut désigner, selon un de ses sens courants, une relation de parole chargée d'affectivité :

Mon père rentrait de son travail, Hélène lui parlait, paisiblement, ce qui semblait avoir lieu, c'était vraiment un échange.¹⁵

- 42 Il s'agit toutefois, entre les deux parents, d'une exception.
- 43 Une autre modalité apparaît comme plus virtuelle dans la mesure où le passage se situe dans le chapitre « Le tiers silence » qui évoque le silence maternel. Il serait idéalement, un partage du sensible :
- Un échange, le plus sérieux des échanges puisqu'il se situe au niveau où l'être au monde a rebond, où ses valeurs ont chance de se recolorer, de revivre. Un échange qui n'a nullement besoin de pensée abstraite.¹⁶
- 44 La traversée critique de l'héritage artistique (littérature et art), serait encore une forme d'échange : « le rêve n'est vraiment dangereux que s'il ne sait pas qu'il est un rêve. D'où le trait qui rature, dans l'écriture qui va, c'est déjà un lieu pour l'échange » (p. 247). Cet échange met en relation la parole poétique et ses destinataires potentiels, passés et à venir. L'échange s'oriente alors, selon une dernière acception, vers la contre-interprétation faisant intervenir un tiers : « Le regard du critique a vérité d'une autre façon que le projet de l'écrivain, du poète, il importe donc tout autant, donnant même matière à réflexion à deux, à échange » (p. 167). Ainsi, le même mot oscille entre la coïncidence fondée sur le partage du même (la présence commune) et le troc impliquant plus nettement la distinction entre deux objets symboliques et la médiation verbale.
- 45 L'autre trait commun de l'échange est son caractère différé. L'analyse du fragment poétique l'a fait apparaître comme un échange imaginaire avec les êtres chers qui ont marqué l'enfance et l'adolescence du poète. Trois couches temporelles se font ainsi écho : les années 1920-1930, 1964 et 2016. L'écart entre les deux dernières dates semble nécessaire pour que puisse commencer la mise en mots d'un sens enfoui et le « dialogue » du moi présent avec le moi passé. Mais l'échange ne s'arrête pas là puisque l'essai délègue nettement une part de l'interprétation aux lecteurs à venir.
- 46 L'association dans le commentaire d'autres genres – autobiographie, roman – et d'autres arts comme la peinture, permet de passer de la perspective poétique et métapoétique à une perspective plus large, d'ordre artistique. Au bout (provisoire) de la chaîne, la parole du lecteur (ou regardeur) devient source d'une contre-performance orale ou d'un contre-texte écrit qui s'insère dans la dimension esthétique de l'échange. On pourrait penser à ce propos à la théorie de la création artistique proposée par Claude Lévi-Strauss dans *La Voie des masques*¹⁷, en 1975. Prenant pour exemple les masques des Indiens de la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord, Lévi-Strauss situe le processus esthétique d'engendrement de ces œuvres à caractère pictural dans l'échange de masques effectué lors de cérémonies rituelles sous la forme du don et du contre-don. Chaque échange génère la production de répliques des masques nouveaux¹⁸. Le don pratiqué dans ces sociétés se nomme *potlatch*, comme l'avait signalé avant lui Marcel Mauss. Le don et le contre-don nous paraissent assez proches de l'échange artistique généralisé entrevu ici ; le mot vient d'ailleurs sous la plume de l'essayiste :
- En retour, dans ce don que l'on fait de soi, l'être peut advenir, qui est la transmutation du néant du monde par l'événement de ce don offert et accepté.
(p. 70)
- Elle entre dans la salle, avec dans sa main cette écharpe nécessairement rouge qui ne peut être qu'un don qu'elle va ou pourrait faire. (p. 88)

47 Prolongeant à notre tour cette invitation à l'échange, nous pouvons signaler ici deux motifs qui paraissent de nature à susciter d'autres investigations. L'un touche à ce masque de Nouvelle-Guinée évoqué dans le poème et dans les chapitres d'élucidation partielle. Nous serions tenté de l'associer à ce qui vient d'être dit du Potlatch. Un autre lien nous paraît pouvoir être recherché entre l'écharpe rouge et le tableau de Mondrian, « Le Nuage rouge », choisi pour illustrer *L'Arrière-pays*, dans un sens qui renverserait le négatif en positif : « Ce sera lui le creuset où l'arrière-pays, s'étant dissipé, se reforme »¹⁹.

48 *

49 Si l'on songe à tirer de *L'Écharpe rouge* un enseignement à caractère général, sans doute faut-il néanmoins en reconnaître d'abord la particularité. Bonnefoy semble avoir préféré la poésie au roman en raison de la visée ontologique de sa recherche liée à la conscience de la finitude humaine. Il s'agit pour lui de refonder des fragments de totalité reconfortante, sans transcendance divine, sur le modèle de la relation de l'enfant au monde.

50 Cette poésie n'est toutefois pas une petite aventure personnelle. Elle se fonde sur une traversée critique de l'art saisi dans son universalité, mais aussi sur l'idée d'un partage entre humains à partir de ces objets symboliques d'un type particulier que sont les œuvres de littérature et d'art. Dans les pas d'Yves Bonnefoy, nous proposons de nommer ce partage *échange*.

51 Rendue à sa dimension fondamentale de relation, la littérature peut être dite *échange verbal*. Mais cet échange, s'agissant d'écriture et de lecture, est *différé*, ce qui lui confère un statut paradoxal. La parole, passant de l'énonciation vivante au dépôt dans une forme verbale, devient carrefour et lieu de bifurcation lorsqu'elle trouve son écho. L'écart temporel séparant la parole de la contre-parole est nécessaire au déploiement des processus d'écriture et de lecture, chaque réplique pouvant mettre en avant la dimension interprétative ou la relance de l'énoncé fictif. Le temps écoulé, dans le cas de la lecture interprétative, est celui que requièrent les apprentissages qui fondent la productivité d'une lecture véritable, dépassant les illusions de l'immédiateté. De part et d'autre de l'énoncé initial et de ses répliques lectrices, se profile un fantôme de sujet humain, aussi insaisissable que nécessaire à la vie de ce processus symbolique dont l'extension temporelle dépasse les limites d'une existence individuelle.

NOTES

1. Yves Bonnefoy, *L'Écharpe rouge*, Paris, Mercure de France, 2016, p. 42.
2. *Sous l'horizon du langage*, Paris, Mercure de France, 2001, p. 8.
3. *L'Écharpe rouge*, op. cit., p. 66-67.
4. *Ibid.*, p. 40-41.
5. « Va-t'en à Toulouse, ma ballade, et entre doucement dans la Daurade et là demande que par l'intercession d'une belle dame tu sois amenée devant celle que je te prie de visiter pour moi, et si

elle te reçoit, dis-lui à voix basse : “par pitié, je viens à vous” » « Mon cœur est mort après mon voyage à Toulouse » (traduction Marika Piva).

6. *Ibid.*, p. 38.

7. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, I, Paris, Minuit, 1963, p. 61.

8. *L'Écharpe rouge*, *op. cit.*, p. 240.

9. Voir par exemple à ce sujet, Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.

10. C'est nous qui soulignons.

11. Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 156. Voir à ce sujet notre article « Résonance et fiction littéraire », in M.-M. Gladieu, J.-M. Pottier et A. Trouvé (dir.), *La résonance lectorale*, Reims, Épure, « Approches Interdisciplinaires de la lecture », 10, 2016, p. 29-49.

12. Mallarmé, « La musique et les lettres », *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1970, p. 647.

13. Yves Bonnefoy, « Igitur et le photographe », *Sous l'horizon du langage*, p. 223.

14. Le transfert est un des « quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », selon Lacan (*Séminaire XI*).

15. *L'Écharpe rouge*, *op. cit.*, p. 92.

16. *Ibid.*, p. 153.

17. Claude Lévi-Strauss, *La Voie des masques*, Genève, Skira, 1975.

18. Lévi-Strauss, suivant sa méthode structurale comparative, met au jour une double loi d'engendrement : « Quand, d'un groupe à l'autre, la forme plastique se maintient, la fonction sémantique s'inverse. En revanche, quand la fonction sémantique se maintient, c'est la forme plastique qui s'inverse. » (*La Voie des masques*, *op. cit.*, II, VI, p. 29)

19. *L'Arrière-pays*, *op. cit.*, p. 101. Le même tableau est choisi pour illustrer un recueil d'essais sur la peinture paru dans la collection « Folio » en 1977.

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Marot et Marotte au pays de la traduction

Christine Chollier

*L'œuvre artistique fait se mêler intimement « forme »
et « expression ».*
Ernst Cassirer, « Forme et technique », *Écrits sur
l'Art.*

- 1 L'ouvrage *Le Ton beau de Marot. In Praise of the Music of Language*¹ est l'aboutissement d'un jeu de traduction qui dura près de dix ans. Lors de l'été 1987, Douglas R. Hofstadter, cognitiviste féru de langues², exhume de sa mémoire un poème de Clément Marot, « À une Damoiselle malade » (octobre 1537), poème que le jeune étudiant américain qu'il fut avait soigneusement et amoureuxment appris au point de le ressusciter deux à trois fois par décennie. D'abord objet d'un défi personnel, la traduction de ce poème devient à partir de la fin de l'été l'enjeu d'un défi collectif : entre cinquante et cent proches, amis et collègues du monde entier sont mis à contribution et se voient défiés de produire au moins un « équivalent artistique » du texte-source. De 1987 à 1995 le jeu prend de l'ampleur jusqu'à donner un énorme ouvrage de 632 pages : l'opus comprend une sélection de 60 traductions dont 40 sont commentées et des chapitres intercalaires sur la traduction, la cognition ou l'Intelligence Artificielle (I.A.). Le défi dans le défi consista à en terminer la rédaction à Cahors, ville de naissance de Marot, pour le 23 novembre 1996, jour du 500^e anniversaire de la naissance du poète.
- 2 Après l'exposé de l'exercice de style orchestré par Hofstadter, des traductions commentées seront présentées et décrites ; puis certains des postulats ayant présidé à l'élaboration de cet ouvrage seront à leur tour explicités et placés en perspective.

L'exercice de style

- 3 Le poème en question, daté d'octobre 1537, est dédié à Jeanne d'Albret de Navarre, fille de Marguerite, alitée à l'âge de 7-8 ans :
A une Damoiselle malade

Ma mignonne,
 Je vous donne
 Le bon jour;
 Le séjour
 C'est prison.
 Guérison
 Recouvrez,
 Puis ouvrez
 Votre porte
 Et qu'on sorte
 Vitement,
 Car Clément
 Le vous mande.
 Va, friande
 De ta bouche,
 Qui se couche
 En danger
 Pour manger
 Confitures ;
 Si tu dures
 Trop malade,
 Couleur fade
 Tu prendras,
 Et perdras
 L'embonpoint.
 Dieu te doint
 Santé bonne,
 Ma mignonne.

- 4 Né à Cahors le 23 novembre 1496, Clément Marot reçoit successivement la protection de Marguerite d'Angoulême, d'Anne d'Alençon et de Marguerite de Navarre, ce qui lui permet à plusieurs reprises de sortir de prison, voire de fuir vers l'Italie (en 1534, en 1542). C'est à Turin qu'il est mort et enterré. Il ne reste plus rien de sa tombe, sauf le souvenir de l'épithaphe (« C'est Marot, des François le Virgile³ et l'Homère »), sa maxime (« Mort n'y mord ») et, à défaut de stèle, le tombeau littéraire composé par Hofstadter. L'auteur de cet hommage rappelle aussi l'éloge antérieur du barde Charleval (p. 4) :

D'autres sont fols,
 de leur marotte,
 Moi, je le suis
 De mon Marot.

- 5 Ronsard, Du Bellay, Boileau, La Fontaine, La Bruyère, Hugo ont admiré et loué le talent de Marot. Le défi proposé par Hofstadter à ses proches comprenait l'envoi du poème français, une liste de sept contraintes formelles, deux traductions plus ou moins littérales en français pour aider les participants moins à l'aise que lui en langue française (« *to get the raw meaning across* » p. 7). Chaque tentative était censée révéler les contraintes que son traducteur se serait imposées, l'endroit où avait été placée la frontière entre littéralité et création, le point au-delà duquel la traduction n'est plus considérée comme artistique, les libertés que chaque traducteur s'était autorisées ou pas. Les sept premières contraintes sont les suivantes :

1. Le poème comprend 28 vers.
2. Les vers comprennent 3 syllabes.
3. L'accent fort tombe toujours sur la dernière syllabe.⁴

4. Le poème est composé de distiques dont la rime est AA, BB, CC...
 5. À mi-course, le passage du vouvoiement au tutoiement donne un ton moins formel au poème.
 6. Le vers 28 reprend le vers 1 en écho.⁵
 7. Le prénom du poète est inclus dans le poème.
- 6 L'ensemble de ces contraintes formelles donne un rythme enlevé, sautillant, allègre qui combat le thème dysphorique de la maladie. Or cette liste initiale fut complétée d'une huitième contrainte, découverte quelques mois plus tard :
1. Les distiques rimés ne sont pas en phase avec les distiques « sémantiques » (p. 11a), ce que montre la présentation suivante :

Ma mignonne,
 Je vous donne / Le bon jour;
 Le séjour / C'est prison.
 Guérison / Recouvrez,
 Puis ouvrez / Votre porte
 Et qu'on sorte / Vitement,
 Car Clément / Le vous mande.
 Va, friande / De ta bouche,
 Qui se couche / en danger
 Pour manger / Confitures;
 Si tu dures / Trop malade,
 Couleur fade / Tu prendras,
 Et perdras / L'embonpoint.
 Dieu te doint / Santé bonne,
 Ma mignonne.
- 7 La non-concordance entre syntaxe et rime introduit certes de la tension. Mais surtout elle relance le poème à chaque fin de distique. Quand la rime finit, la syntaxe poursuit (et vice-versa). Autrement dit, quand on croit que tout est fini, ça continue. Comme le montre cette huitième contrainte, la forme, c'est du sens ; sinon, il ne s'agit que d'un jeu sans enjeu sémantique. Le dit « esthétique » résulte toujours de l'appariement spécifique et remarquable de l'expression et du contenu au sein d'une sémiotique.
- 8 Si le jeu entre syntaxe et rime contribue au sens global du poème, on aurait pu soumettre à la sagacité des candidats traducteurs les remarques qui suivent :
1. Le graphisme montre une restriction aux vers 4 à 7 puis un élargissement aux vers 8 à 11, comme si l'ouverture de la porte correspondait à un élargissement (de la mignonne quittant sa prison et de la forme graphique du poème).
 2. Le séjour est assorti d'un certain nombre d'états (être, durer) alors que la sortie est décrite par un certain nombre de processus (recouvrer, ouvrir, sortir, manger), selon une topique statisme/dynamisme.
 3. La demande adressée à la destinataire (v. 14-19) inclut une subordonnée relative qui a suscité une interrogation : l'antécédent de « qui se couche » est-il la friande ou la bouche ? Si la virgule suivant « bouche » valide par élimination la destinataire friande, la bouche qui se couche, refusant une de ses activités habituelles, reste une virtualité : la bouche métonymique mimerait sa propriétaire alitée. Quelle traduction maintiendra cette ambivalence mimétique fructueuse ?
 4. Un seuil d'intensité acceptable est mis en place par certains traits (« friande » et le morphème pluriel de « confitures ») tandis qu'un seuil d'inacceptabilité est figuré par l'excessif dysphorique (« trop », « fade » et « perdras »).

5. Le poème commence par un don de Je à Vous, sur la frontière empirique, entre zone identitaire et zone proximale. Il finit sur un don (même optatif) de Dieu à Tu, sur la frontière transcendante puisque Dieu relève de la zone distale⁶.
6. « Couleur fade / Tu prendras, / Et perdras / L'embonpoint. » dessine un chiasme (figure de l'enfermement) dysphorique sous pression du contexte « trop malade » : COD1/GV1/GV2/COD2.
7. Or ce chiasme dysphorique, de petite amplitude, est contenu dans (et par) un chiasme euphorique de plus grande amplitude : « le bon / jour/ [...] / santé / bonne » : ADJ / GN1 / GN2 / ADJ. Ceux qui veulent du bien à la mignonne sont donc à même d'encercler le danger, de le circonscrire et de le vaincre. Ce chiasme-ci est celui de l'ouverture (à Dieu). Il donne de l'élan au poème malgré l'apparente circularité de la répétition de « Ma mignonne ».
- 9 Les sept dernières remarques ne figuraient pas dans la liste fournie aux joueurs par Hofstadter, celui-ci s'étant limité à ce qu'il conçoit comme des contraintes purement formelles.

Les traductions commentées

- 10 Dans *Le Ton beau de Marot* les traductions reproduites sont présentées sur la page de droite et commentées sur la page de gauche⁷. Ce sont d'abord celles de l'auteur du défi. 2b est selon son auteur même une glose, une paraphrase, non une traduction, tant elle est littérale, sans respect des rimes, des rythmes et des formes. Le passage de *You* à *Thou* reprend le glissement du vouvoiement au tutoiement. L'adjectif nominalisé de l'adresse, « mignonne », se réalise en anglais avec perte du genre : la remédiation – l'ajout d'un nom à l'adjectif anglais (« *My cute girl* », « *My sweet girl* ») – est jugée insatisfaisante en raison de l'addition d'un mot par rapport au français. Faut-il donner plus d'importance au nombre de mots qu'au nombre de syllabes, voire au sens ?⁸ 3b, « *My Sweet Maid* », est également qualifiée de glose. Elle présente des vers de trois syllabes dont la dernière porte l'accent fort : le rythme anglais est ainsi francisé (« foreignized »)⁹, gardant une trace de la culture-source, et les vers blancs ont oublié les rimes :

My Sweet Maid (3b)
 My Sweet Maid,
 You I wish
 A good day;
 Your sickbed
 Is a jail.
 Total health
 Please regain,
 Then unlatch
 Your room's door,
 And go out
 With full speed,
 For Clement
 Does insist.
 Go, gourmande,
 Thou whose mouth
 Lies abed
 Under threat,
 Off to eat
 Fruit preserves;

If thou stay'st
Sick too long,
A pale shade
Wilt acquire,
And wilt lose
Thy round shape.
May God grant
Thee good health,
My sweet maid.

- 11 Le passage de « trop malade » à « *too long* » fait preuve d'orthorexie¹⁰ et néglige les possibilités sémantiques d'un énoncé comme : « Donne m'en trop »¹¹. En effet, ce qui est intensité dans un univers actoriel peut être situé au-delà du seuil d'acceptabilité dans un autre univers. Enfin, l'actant couché est la bouche, non la gourmande, inversant la probabilité de la remarque 11 qui se trouve toutefois compensée par *sickbed* et *thou stay'st sick*. Nous renvoyons à l'ouvrage pour 4b qui est littérale et exhibe ses rouages à destination des non-francophones, ainsi que pour 5b qui est un rendu en prose standard, avec une touche de conte de fée grâce à l'apostrophe « *My small princess* ». 7b mélange les archaïsmes et les néologismes, voire les dialectes. Quoique translaturée en anglais américain de la fin du XX^e siècle, 6b est la première traduction achevée. L'émancipation par rapport à des corpus des XV^e et XVI^e siècles (corpus Villon, corpus Marot, corpus du Bellay, corpus Ronsard) est patente mais délibérée.

My Sweet Dear (6b)
My sweet dear,
I send cheer —
All the best!
Your forced rest
Is like jail.
So don't ail
Very long.
Just get strong —
Go outside,
Take a ride!
Do it quick,
Stay not sick —
Ban your ache,
For my sake!
Buttered bread
While in bed
Makes a mess,
So unless
You would choose
That bad news,
I suggest
That you'd best
Soon arise,
So your eyes
Will not glaze.
Douglas prays
Health be near,
My sweet dear.

- 12 Douglas (Hofstadter) y remplace Clément (mais le nombre de syllabes permet la permutation dans l'autre sens). La bouche friande a disparu au profit des yeux qui

pâlissent et participent de l'affadissement. La tartine beurrée a remplacé les confitures. La balade (« *a ride* ») est un signe ambigu : « *ambiguously floating* », avoue Hofstadter.

- 13 La première tentative de Robert French, traducteur professionnel, propose un ton élégant, suave, ancien, commençant par une apostrophe galante à tonalité médiévale, suivie d'allusions à la geste chevaleresque. Les vers sont trisyllabiques. Cependant le nombre de vers excède de deux lignes celui de l'original et un contre-sens requiert une réécriture : aux vers 24-25, l'alitement fait prendre du poids avant d'en faire perdre, préoccupation très anachronique. La révision 9b introduit un discours ambigu, celui de l'amour clandestin, excédant le sort de la petite Jeanne, à moins que le poème de Marot n'ait visé une destinataire (la vraie, quoique virtuelle) cachée derrière Jeanne d'Albret.
- 14 10b est un tour de force réalisé par Melanie Mitchell, collègue de D. Hofstadter, membre du *Fluid Analogies Research Group* d'Ann Arbor, Michigan, adepte de poésie et de Shakespeare. La langue anglaise se fait shakespearienne, trouvant enfin un corpus dans la langue-cible :

To My Sweet (10b)
 To my sweet
 I entreat:
 One regard!
 O, 'tis hard,
 Dear recluse.
 Sickness, loose
 Thy cruel dart
 From her heart!
 Then my love
 Will remove;
 She'll appear,
 Clement's dear,
 Past her door.
 Come now, poor
 Fair sweet-tooth,
 Starved, forsooth!
 My heart breaks.
 Eat some cakes
 And some jam.
 Courage! Dam
 Up thy tears.
 Stay thy fears,
 Lest thou pale
 And thus fail
 Swift to mend.
 May God send
 Health complete
 To my sweet!

- 15 La supplique adressée sur un ton faussement courtisan à la cruelle maladie personnifiée (vers 7-8), la rime *love/remove*, l'usage transitif de *loose* et *stay*, l'usage intransitif de *pale* et *mend*, les déterminants archaïques *Thou/Thee/Thy*, l'adverbe adjectival *swift* (parallèle du « vitelement » de Marot), tous ces archaïsmes justes ou forcés témoignent d'un effort pour ne pas moderniser à outrance et respecter le paramètre temporel, à défaut du paramètre historique (les premières pièces de Shakespeare sont datées un siècle après la naissance de Marot). L'introduction de la huitième contrainte oblige Melanie Mitchell à revoir sa version mais cette fois la domestication shakespearienne

laisse la place à un mélange incongru d'éléments étrangers (*Your Bastille*¹²) et d'unités de domestication (*My Dear Sue*).

- 16 L'étape shakespearienne a inspiré Hofstadter qui produit à son tour des traductions à l'accent de la Première Modernité. 12b respecte les contraintes 5. et 8. : les distiques syntaxiques sont asynchrones avec les distiques à rime plate ; lexique, orthographe, phonologie et syntaxe ont un parfum désuet qui sied davantage que la langue du xx^e siècle. 13b, « *O My Sweet* » de William Cavnar, est une réécriture de 3b « *My Sweet Maid* ». La « meilleure traduction de tout l'ouvrage » (p. 13 a) est reproduite ci-dessous :

O My Sweet (13b)
 O my sweet,
 May you meet
 A good day;
 Where you stay
 Is a jail.
 Health, my frail,
 Please regain,
 Then unchain
 Your room's door,
 And thence soar
 Hastily:
 Clement thee
 Does command.
 Go, gourmande,
 Whose tongue red
 Lies abed
 In retreat,
 Off to eat
 Jams, as may'st;
 If thou stay'st
 Sick and fade,
 A pale shade
 Thus accrues;
 Thou wilt lose
 Thy round thigh.
 God grant thy
 Health complete,
 O my sweet.

- 17 Contrairement à 3b, elle affiche une métrique et une rime parfaites, sans parler de trouvailles astucieuses comme *unchain* (qui participe à l'isotopie de la prison), la double métonymie *tongue red* (pour la bouche et la mignonne) rimant avec *abed* ; et enfin la paire minimale *thigh-thy*, où *thigh* est une métonymie du corps (qui risque de perdre de l'embonpoint).
- 18 Le jeu se poursuit, sur la base de variations de plus ou moins grande amplitude, ce qui suggère à Hofstadter la métaphore de la laisse d'un chien qui s'éloigne plus ou moins de la main du maître (« *dog on a leash* »). Parmi les variations, citons le ton (haut, moyen ou humble, bas ou vulgaire) ; le thème (de la romance aux allusions sexuelles), les variantes dialectales (l'américain rural, notamment de l'Ouest) ; les pieds (distiques bisyllabiques¹³, voire monosyllabiques) ; rimes internes ; des lexèmes anglais d'origine latino-française (« *French-English cognates* ») ; une langue shakespearienne avec allusions érotiques ; glissement possible de l'hétérosexualité à l'homosexualité ; « mots-clés marrants » ; exercice de style à la Queneau ; enjambements dans les mots ; l'argot ;

le rythme jazzy ; l'enjambement et la syncope ; mélange de distiques et de tristiques ; « *tongue-twisters* »¹⁴ ; la métaphore centrale de la pierre précieuse (« *gem* ») ou du combat ; l'inquiétude du locuteur ; l'emprisonnement ; l'acrostiche ; la rime unique ; la traduction en italien, en allemand, en russe, voire en français contemporain familier (François Récanati) ; à la *Cyrano de Bergerac* (autour du nez) ; en anglais et français mélangés ; en anglais très britannique avec métalangage ; en métalangage tout court ; sous forme de sonnet (*iambic pentameters*) ; en rap ; en rétablissant la concordance entre distiques rimés et distiques syntaxiques ; en réponse de la jeune fille à son paternel ; en scène des années 1920 ; en traduction opérée par I.A., etc.

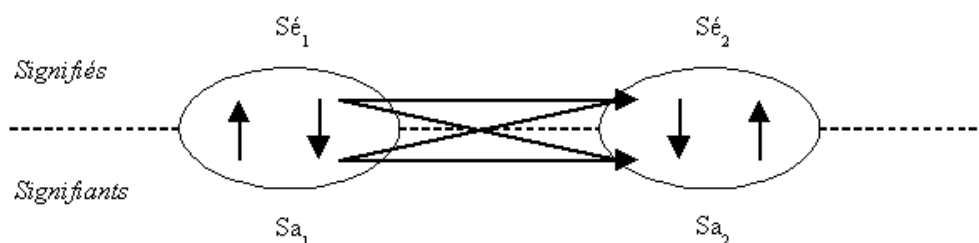
- 19 On l'aura compris, le jeu littéraire de traduction peut continuer indéfiniment. Pourquoi ? Parce que les traducteurs, leur encyclopédie (leur « arrière-texte »), leur langue et leur situation historique singulière sont tous différents. Certes, mais on retombe dans le relativisme et la prolifération du « *anything goes* » : autant d'interprétations que de locuteurs. Soit donc, mais toutes ces traductions se valent-elles ou peut-on évaluer leur plausibilité ? Si oui, comment ? *Le Ton beau de Marot* montre bien que toute nouvelle traduction s'évalue doublement : par rapport aux corpus historico-esthétique de la source et de la cible (la poésie française du XVI^e siècle et la poésie anglaise de la Première Modernité, pour simplifier) et par comparaison avec les autres traductions, commentées ou non. Avant de nous attacher à ces questions, revenons à la conception de la langue qui prévaut aux exercices de style de cet ouvrage.

Commentaires critiques

- 20 La liste des sept puis huit contraintes formelles, découplées du « message », montre que le sens du poème n'est pas conçu comme construit à partir d'un parcours interprétatif liant signifiants et signifiés. Ledit message est considéré dans ce défi comme une variable alors que la forme, caractérisée par la liste de contraintes, est imposée comme invariante. Cette évidence est formulée de manière explicite tardivement dans le jeu à l'occasion de réflexions sur l'I.A. Tandis que la conception traditionnelle considère le « message » comme un invariant – réductible à un résumé par mots-clés ou par concepts – et la forme expressive comme une variable déformable à l'infini sans modifier le message¹⁵, le jeu de traduction du poème de Marot inverse la hiérarchie : sa forme est unique ; son contenu n'est pas original¹⁶. Or l'inversion de la hiérarchie ne change rien au problème de fond : situer le sens uniquement dans le signifié, ou dans le signifiant, revient à oublier que le sens se construit lors d'un parcours interprétatif faisant jouer signifiés et signifiants l'un avec l'autre au sein d'un signe ou entre signes : le sens est l'objet d'une activité en devenir, non une donnée. La scission du contenu et de l'expression, quel que ce soit l'invariant décrété, est dite en termes métaphysiques où l'on retrouve le dualisme essence / accident (p. 69a).
- 21 Ce dualisme, non traité comme dualité, traverse un grand pan de la tradition linguistique. Depuis Aristote (*Métaphysique*) et Parménide (*De la Nature*), elle sert à opposer concept et medium dans les théories cognitivistes, signification et sens dans les méthodes lexicales, substance et forme chez Hjelmslev, etc. François Rastier résume ainsi ces mutations :
- l'être le faire
 - la substance les accidents
 - l'unicité la multiplicité

l'intemporalité la temporalité
l'invariance la variation

- 22 « Selon qu'on considère le "concept" ou le signe (*i.e.* signifiant) comme un invariant ontologique, les variations corrélatives de son expression ou de son contenu apparaissent comme des accidents de cette substance¹⁷ ». Les théories cognitivistes qui guident les développements de l'I.A. se fondent sur ces conceptions mécanistes ou neurologistes de la formation du sens¹⁸. Plus précisément, l'I.A. conçoit l'ordinateur comme un cerveau, lequel est décrit comme une machine. Les pratiques mécanistes ont recours aux modèles de la communication¹⁹ mettant en jeu des producteurs et des récepteurs de messages qui empruntent des canaux (« medium ») : à partir du moment où l'interprétation est une « distorsion » du « message » originel²⁰, la différence entre interprétations est non de nature qualitative mais de nature quantitative (c'est la métaphore de la laisse du chien).
- 23 Or « la signification n'est pas (ou pas seulement) constituée par la référence à des choses, ou par l'inférence entre concepts, mais aussi et d'abord par la différence entre des unités linguistiques. Cela donnera lieu à la théorie de la valeur chez Saussure, qui rapportée à la signification, permet de rompre avec l'évidence traditionnelle qu'il existe un niveau conceptuel, autonome à l'égard du niveau linguistique, mais préexistant à ce niveau et prééminent sur lui. Elles imposent une distinction entre signifié et concept »²¹.
- 24 Le sens ne réside ni dans le contenu, ni dans l'expression mais il est construit par l'interprète qui parcourt le texte et apparie signifiés et signifiants. Les multiples parcours ont été décrits ainsi :



- 25 Figure 1 : Les parcours productifs et interprétatifs élémentaires²²
- 26 Le son (rimes, allitérations, assonances, allophonie, etc.) contribue au sens. De même, la syntaxe participe au sens²³. La contrainte 8. décrite plus haut est devenue du sens une fois rapportée au contexte global du poème qui encourage la destinataire à quitter le lit : recontextualisée, la dissonance entre rime et syntaxe finit par donner au poème un élan, celui de la vie.
- 27 Ainsi, des traits inhérents (hérités) peuvent être remaniés par un contexte activé par la lecture. Ils peuvent être ou validés ou virtualisés sur instruction contextuelle, et dans ce dernier cas se voir substituer un trait afférent propagé depuis le contexte (que celui-ci soit interne ou externe au texte)²⁴. Dans le titre d'un film de Woody Allen, *Vicky, Cristina, Barcelona*, l'assimilation de la ville à l'isotopie féminine est favorisée par la rime en [a], trait expressif propagé au troisième lexème : la ville est dépeinte comme une femme à part entière, description qui part des sentiers battus pour s'en éloigner. En l'occurrence, un trait expressif contextuel modifie donc le contenu inhérent.
- 28 De nos jours, la traductologie a fait le deuil de la dimension de l'inévitable infidélité au texte-source puisqu'à partir du moment où la langue change, le style et le corpus

historico-esthétique – avec ses normes génériques – changent aussi : Hofstadter parle de « *small creative acts of faithful infidelity* » (p. 365) ; d'autres, d'« équivalent » du texte de départ. On a cessé de déplorer la trahison, avec son cortège naïf de condamnations morales, pour évaluer les choix interprétatifs en fonction du sens global, du sens en corpus, du contexte (interne ou externe) du texte de départ et du contexte (interne et externe) du texte d'arrivée. Mieux encore, on admet que certains équivalents révèlent le texte-source à lui-même. Ce que suggère F. Rastier dans un article intitulé « La traduction : interprétation et genèse du sens » par un sous-titre éloquent : « La révélatrice »²⁵. Françoise Roger cite volontiers la traduction du monologue d'Othello au moment où le Maure s'apprête à tuer Desdémone dans son lit (Acte V, scène ii, v. 7-13). Le segment « *I know not where is that Promethean heat / That can thy light return* » reprend certes la syllepse du vers 7 (« *Put out the light, and then put out the light.* ») mais

Hugo maintient la collocation « rallumer la lumière » ; Desprats actualise le sème /vie/ ; Bonnefoy – après un « ablatif absolu » qui peut heurter – propose une traduction qui semble extrinsèque mais qui de fait révèle le texte et qui devrait faire date puisqu'elle renouvelle le *topos* en actualisant des sèmes présents en contexte : certes, « redresser la lumière » n'est pas une collocation en français mais le sème /horizontal/ actualisé dans *in bed* et *die* (vers 6) permet d'actualiser les sèmes /réparation/ +/verticalité/ + /mouvement/ inhérents dans « redresser ».²⁶

- 29 Un segment du poème de Marot présente une difficulté souvent passée sous silence dans les commentaires. « Pour manger / Confitures » (v. 18-19) est interprété diversement : tantôt comme but du processus « se couche », tantôt comme but de l'impératif « Va ». Le tableau suivant résume les choix opérés dans les équivalences citées ci-dessus :

traduction	3b	6b	10b	13b
hypothèse	2	1-2	2	2
équivalence	Go, gourmande, Thou whose mouth Lies abed Under threat, Off to eat Fruit preserves;	Buttered bread While in bed Makes a mess,	Eat some cakes And some jam. Courage! Dam Up thy tears.	Go, gourmande, Whose tongue red Lies abed In retreat, Off to eat Jams, as may'st;

- 30 L'absence de virgule après danger étaye la première hypothèse H1 ; le sens global (un alitement prolongé qui fera perdre du poids) semble l'infirmier. Dans l'échantillon retenu la seconde hypothèse (H2) est choisie majoritairement. Seule 6b ménage les deux possibilités grâce à une généralisation qui peut s'interpréter comme factuelle ou non factuelle. Certes, les pots de confitures dans lesquels on se fait prendre le doigt ont disparu au profit de tartines mais dans un corpus aussi contemporain le beurre peut passer pour l'équivalent du grammème d'intensité –s de « confitures ». Cependant H1 permet de construire /alimentation/ qui entre en contradiction avec le contexte bas /non alimentation/ de l'affadissement et de l'amaigrissement. H2 est difficilement validée en raison de l'éloignement de « Va » et de l'absence de virgule après « danger ». Une troisième hypothèse se fonde sur une autre valeur de « pour » : la valeur d'échange

causal, cohérente avec l'état de la langue du XVI^e siècle. Celle-ci donnerait une glose comme : « qui se couche en danger pour avoir mangé confitures ». La cohésion sémantique du texte est alors plus importante : le contexte propage le trait /maladie/ sur « danger » depuis « Guérison », « recouvrez », « malade », et « santé » ; il permet d'actualiser /excès/ sur « confitures²⁷ » grâce au grammème du pluriel et grâce à « fade » (excès du moins), « perdras » (excès du moins) et « embonpoint » (excès du plus). La damoiselle se serait donc vue contrainte de compenser la gourmandise par la diète mais courrait un autre danger : celui de l'excès du moins.

- 31 Concluons modestement que le sens ne se situe ni dans les signifiants, ni dans les signifiés, mais dans les relations que le lecteur établit entre signifiants et signifiés.

NOTES

1. Douglas R. Hofstadter, *Le Ton beau de Marot. In Praise of the Music of Language*, New York, Basic Books, 1997.
2. Cet amour des langues fut galvanisé par le séjour des parents du jeune Douglas à Genève de 1958 à 1959, ville par laquelle Marot passa au moins à deux reprises en fuyant la France où il était en délicatesse (1534, 1542).
3. Hofstadter explique que Marot est inclus dans le patronyme de Virgile (« *Publius Vergilius Maro* »), p. 3.
4. Cette remarque est importante car le système prosodique anglophone est plus proche de celui du latin que de celui du français : il alterne syllabe forte et syllabe faible selon le modèle métrique et donc repose sur la notion de rythme.
5. Ce fini impeccable donne au poème la circularité de la *valediction*.
6. Pour un aperçu de cette linguistique anthropologique, voir entre autres « L'action et le sens pour une sémiotique des cultures », *Texto!* juin 2001 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Action.html> Consultée le 11/08/2016.
7. Elles sont référencées ici par le numéro de la page de l'ouvrage.
8. On verra plus bas qu'il est impossible de considérer un texte comme un sac de mots.
9. Sauf pour « *sickbed* » et « *fruit preserves* », où c'est impossible.
10. Tentative de corriger (redresser) la langue d'un texte jugée incorrecte ou agrammaticale, sans s'interroger sur les possibilités sémantiques.
11. L'activité endoxale consiste à établir et à diffuser des valorisations, en diffusant des topoï, par homologation au sein des textes et par transposition de discours à discours. Alors que l'activité paradoxale déplace les seuils et inverse les évaluations, comme ce petit garçon, cité par Chamfort, qui demandait ainsi des confitures à sa mère : « Donne m'en trop ! » in Rastier, « Du lexique à la doxa — pour une sémantique des idéologies », p. 17. Voir aussi F. Rastier, « Chamfort : le sens du paradoxe », in *Mondes à l'envers, De Chamfort à Samuel Beckett*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 235-265. Et F. Rastier, « Anthropologie linguistique et sémiotique des cultures », p. 255-256, in *Une Introduction aux sciences de la culture*, Paris, PUF, 2002.
12. Bien que forteresse à l'époque de Marot, elle pouvait déjà servir à abriter les prisonniers d'État.
13. Hofstadter justifie en disant que Marot a écrit des vers bisyllabiques, tout comme Hugo au début et à la fin des « Djinnns ».

14. *Tongue-twister* : phrase difficile à prononcer.
15. Le cognitivisme orthodoxe se fonde sur la conception philosophique : le sens est réduit au concept qui préexiste à la langue, laquelle n'est qu'un medium, un instrument de « traduction », variable parmi d'autres.
16. « what makes « Ma Mignonne » so noteworthy and memorable is its *form*. Its content — “Soon get well, mademoiselle” [...] — is hardly path-breaking. Its striking thinness, its trisyllabicity, its tight rhyme scheme, its first-line/last-line identity — *these* make up the novelty, the contribution, the essence of the poem — what must be preserved when all else is lost. [...] its form is unique. [...] content could slip radically as long as form was preserved, because in “Ma Mignonne”, almost perversely, the roles of content and form are switched. In a flip of the norm, this poem's *content* is merely an *incidental vehicle* that allows a certain intricate *pattern* (the *form*) to come to exist. [...] To be sure, a translation could try to preserve both content and form, which would be nice, but if one of them has to go, it would be the former, not the form » (p. 69a).
17. François Rastier, « Ontologie(s) », *Texto!* décembre 2004 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Ontologies.html (Consultée le 14/07/2018).
18. « le cognitivisme orthodoxe [...] conçoit le cerveau à l'image des ordinateurs, [...] le connexionnisme [...] conçoit les ordinateurs à l'image du cerveau. Qu'ils proposent de mécaniser l'humain ou d'anthropomorphiser le mécanique, l'ascendance démiurgique de ces programmes reste évidente et malgré leur sophistication technique, les mythes qui les inspirent restent archaïques » (RASTIER, *Créer : Image, Langage, Virtuel*, Casimiro, 2016, p. 169). Chez Hofstadter, cela donne ce genre de remarques : « *thought is nothing but the manipulation of abstract patterns* » (p. 67) ; « *intuitively, thought seems to float at a level of its own, as detached from its hardware underpinnings as a jellyfish is detached from the ocean bottom* » (p. 67) : le lexique de la cybernétique (“hardware”, qui suppose “software”) est naturalisé par la comparaison avec la méduse.
19. Sur le caractère non pertinent de la communication en matière de transmission des cultures et d'apprentissage, voir, entre autres, F. Rastier, *Apprendre pour transmettre*, Paris, PUF, 2013, p. 60-65.
20. Les termes « *incident* », « *message* », « *distort* » informent les analyses de Hofstadter. Voir notamment p. 9a, 388-9. Par ailleurs, on ne peut déformer que quelque chose qui préexiste. Or le sens, pas plus que la signification, ne se confond ni avec le texte, ni avec le lecteur interprète.
21. François Rastier, « De la signification au sens. Pour une sémiotique sans ontologie », *Texto!*, juin-sept. 2003 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Semiotique-ontologie.html (Consultée le 18/07/2018).
22. François Rastier, « Passages », *Corpus*, 6 (2007), p. 125-152, réédition révisée *Texto!*, XIII, 1, 2008, www.revue-texto.net/docannexe/file/64/rastier_passages.pdf (p. 15).
23. On conviendra de la différence entre « J'ai mangé une pomme chez ma tante qui était véreuse. » et « Chez ma tante j'ai mangé une pomme qui était véreuse. ».
24. Pour des exemples commentés, voir C. Chollier, « Rôles créateurs des contextes dans les parcours interprétatifs des passages », *Texto!* [en ligne], vol. XV - n° 3, 2010, Jean-Louis Vaxelaire (coord.), URL : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2662>. Ou Françoise Canon-Roger, « *Littérature et linguistique 2, Diversité des textes* », *Texto!* [en ligne], juin 2006, vol. XI, n° 2. Disponible sur : <<http://www.revue-texto.net/Reperes/Themes/Canon-Roger/Canon-Roger2.html> (Consultée le 24/08/2018).
25. François Rastier, « La traduction : interprétation et genèse du sens », in Marianne Lederer et Fortunato Israël (dir.), *Le Sens en traduction*, Paris, Minard, 2006.
26. Françoise Canon-Roger, « Régimes de l'interprétation et traduction », in Ablali, Badir, & Ducard (dir.), *Documents, Textes, Œuvres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 221-222.

27. On laissera de côté la discussion sur la nature des nourritures confites (confits, fruits secs confits, fruits frais confits), par exemple dans le *Dictionnaire Nicot*, puisque les sèmes de l'excès semblent l'emporter dans l'univers du locuteur.

AUTEUR

CHRISTINE CHOLLIER

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP EA 4299

Mario Vargas Llosa, lecteur de poésie

Marie-Madeleine Gladieu

- 1 Auteur de poèmes, Mario Vargas le fut pendant ses années d'adolescence, à Piura (dans le nord du Pérou), et quelques-uns des textes furent même publiés dans un journal régional. Plus tard, et jusqu'à une période très récente, il préféra faire oublier ces premières tentatives d'écriture, comme il préféra aussi laisser dans le seul souvenir de ses camarades et des spectateurs de l'époque sa première pièce de théâtre, *La huida del Inca* (*La Fuite de l'Inca*, écrite à Lima pour participer à un concours d'œuvres de théâtre pour enfants organisé par le ministère de l'Éducation ; le manuscrit restera non classé par l'autorité éducative, mais la pièce sera jouée à Piura). Le prix Nobel de littérature 2010 est reconnu comme romancier, nouvelliste, essayiste, journaliste et éditorialiste, dramaturge et, à l'occasion, acteur. La poésie n'est toutefois pas étrangère à sa passion pour l'écriture, ni à son exigence d'une justesse absolue de l'expression.
- 2 L'intérêt pour la poésie provient-il d'un héritage familial ? Un arrière-grand-père de l'écrivain, Belisario Llosa, était poète et a aussi publié un roman : les mémoires de l'arrière-petit-fils, *El pez en el agua* (*Le poisson dans l'eau*), l'attestent. Cet aïeul a servi de modèle sous son propre prénom à un personnage de la pièce *La Señorita de Tacna* (*La Demoiselle de Tacna*). Amateur de poésie lui aussi, le grand-père maternel de Vargas Llosa, diplomate, en poste à Cochabamba (Bolivie) puis à Piura, lisait régulièrement à haute voix des poèmes et faisait apprendre par cœur à son petit-fils des œuvres de Campoamor, de Rubén Darío et d'autres poètes du début du XX^e siècle. L'enfant lit aussi, en cachette, un recueil de Pablo Neruda qui lui est alors interdit, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (*Vingt poèmes d'amour et une chanson désespérée*), livre de chevet de sa mère. Parallèlement, il se passionne pour les aventures de Guillaume Tell, Geneviève de Brabant, Lucie de Lammermoor, Robin des Bois, Lagardère, Arthur, le Capitaine Nemo, Guillermo l'enfant espiègle, etc., et bientôt aussi pour les œuvres des Espagnols Gustavo Adolfo Bécquer, José Zorrilla, le Mexicain (né en Uruguay) Amado Nervo, les Péruviens Santos Chocano, Mariano Melgar, etc. Il s'agit toujours d'œuvres romantiques ou inspirées par le romantisme, dont les thèmes sont le plus souvent l'amour et l'héroïsme d'une « force qui va » – pour reprendre l'expression par laquelle

Victor Hugo définit le héros romantique dans *Ruy Blas*. Le jeune Mario s'essaie à l'écriture poétique en imitant ces modèles ; ses muses sont tantôt ses cousines, tantôt une voisine de son âge.

- 3 Depuis qu'il sait lire, Mario Vargas Llosa invente une suite aux romans d'aventures qui stimulent son imaginaire. Ainsi naissent les premiers récits, les premières saynètes qu'il joue avec cousins et amis devant la famille attendrie et admirative. Les essais d'écriture poétique sont donc un peu plus tardifs, et liés à la ville de Piura. La vie à Lima, au collège militaire Leoncio Prado d'abord, puis la période d'exercice du journalisme, et plus tard, celle des études à l'université d'État, San Marcos, apparaissent liées à une création plus intense dans le domaine de la prose : les lettres et les courtes nouvelles érotiques écrites pour ses camarades de collège, les reportages, sur les faits divers et les matchs de catch, effectués pour *La Crónica*, un tabloïde de la capitale, puis les comptes rendus de films et les éditoriaux, les premières nouvelles d'abord publiées dans le quotidien liménien *El Comercio* ainsi que les pages de présentation, dans le supplément culturel hebdomadaire de ce journal, des écrivains péruviens et latino-américains, permettent de toucher à toutes les formes d'expression appréciées par le lectorat des années cinquante, dans son sens le plus vaste. Le passage à l'écriture de nouvelles publiables et à celle de pages culturelles signifie, apparemment du moins, l'abandon de la composition de poèmes. En effet, durant sa dernière année d'études au collège, à Piura, le jeune Mario travaille pour un journal local : il sélectionne les nouvelles du pays et du monde publiées dans les journaux de la capitale pour les intégrer dans la presse régionale, et il y publie également certains de ses poèmes, signés du pseudonyme Alberto.
- 4 Un élément important entre en ligne de compte dans le rapport de Mario Vargas Llosa à la poésie. Au collège militaire, son professeur de français est César Moro, un poète péruvien qui a longtemps vécu à Paris, dont l'œuvre, écrite en grande partie en français, est presque inconnue tant au Pérou qu'en France. Les cadets le chahutent, mais il dispense imperturbablement son enseignement de la langue et de la littérature françaises. Mario est intrigué par cette étrange personnalité, que l'on dit poète et homosexuel. Moro a fondé la revue surréaliste toujours publiée actuellement, *La Tortuga ecuestre* (*La tortue équestre*) consacrée à la poésie. L'ancien élève comprend à la mort de son professeur, en 1956, qui était cet enseignant, en lisant le long article écrit pour lui rendre hommage par le poète et critique André Coyné. Vargas Llosa s'intéresse alors à toute l'œuvre du professeur à laquelle il a accès (bien des poèmes, confiés à son ami parisien André Breton, ayant été perdus par ce dernier). C'est pour lui l'occasion de pousser plus avant sa réflexion sur l'écriture engagée qu'il mène depuis son entrée à l'université. Il y trouve aussi quelques arguments qu'il reprendra dans son étude de Rubén Darío. Engagement ne signifie pas thèmes imposés par les circonstances et mots d'ordre, mais ce que le jeune écrivain considère comme l'honnêteté intellectuelle : les thèmes hantent, obsèdent prosateurs et poètes, qui doivent les exposer avec sincérité et clarté, en se forgeant un style propre, seule marque possible d'originalité.
- 5 La succession très rapide, en 1958, de la soutenance de la thèse sur Rubén Darío et des deux premiers numéros de la revue *Literatura*, dans chacun desquels figure un article de Mario Vargas Llosa sur César Moro, puis en 1959, d'un troisième article sur la poésie dans ses rapports avec l'engagement politique, et du recueil de nouvelles *Los Jefes* (*Les Caïds*), n'est pas un hasard. La thèse analyse longuement la notion de choix d'une

écriture, également traitée, quoique d'une autre manière, dans les articles sur Moro et sur la poésie. Le troisième numéro de *Literatura* contient son article sur le sacrifice de la poésie quand cette dernière n'est plus engagée, mais militante : Vargas Llosa y voit une sorte de trahison du travail littéraire. Les idées défendues sont, certes, honorables ; mais l'œuvre littéraire que doit rester le poème ne saurait être assimilée à un discours de *meeting* politique. Ce mélange des genres est insupportable au jeune écrivain, qui en tire des leçons pour son œuvre personnelle. Réfléchir à l'écriture de l'autre renvoie à une réflexion de longue haleine menée sur la sienne propre.

- 6 L'œuvre de Rubén Darío, le poète le plus populaire dans l'Amérique hispanophone, est essentiellement envisagée sous l'aspect de l'engagement, profond ou superficiel, et ses conséquences sur l'écriture. Un engagement de surface ou de circonstances se reconnaît à la manière de traiter un sujet pour faire ressentir un certain type d'émotion chez le lecteur. Quand Rubén Darío séjourne à Valparaíso, il est confronté à la misère des pêcheurs et autres ouvriers du port ; il s'essaye donc à chanter le courage et la souffrance de ces hommes qu'il assimile à l'univers de Zola. Mais le poète, loin de respecter les normes du naturalisme en décrivant objectivement le départ puis le retour au port des bateaux, ne peut s'empêcher de montrer sa surprise et son admiration en qualifiant tous les détails de ces scènes en recourant à une rhétorique épique (les rames sortant de l'eau « triomphantes », ayant résisté aux énormes rouleaux du Pacifique, particulièrement agité sur cette « côte des naufrages », comme on la surnomme) sans susciter l'émotion ou la compassion. Le poète échoue : les motifs naturalistes ne correspondent pas à sa sensibilité personnelle, il contemple de l'extérieur le monde des humbles ; il reste le poète de la forme, pas celui de l'engagement social. L'engagement pour ou contre les fléaux du peuple ne réussit pas à Rubén Darío. Les thèmes d'une œuvre choisissent leur créateur, et non l'inverse, telle est la conclusion qu'en tirera Mario Vargas Llosa, surnommé à cette époque par ses amis poètes « le vaillant petit Sartre ».
- 7 Pour étonnant que cela puisse paraître chez un écrivain connu et reconnu dans tous les genres littéraires, à l'exception de la poésie, cette dernière est un élément important de l'arrière-texte vargasllosien. Les essais et les articles publiés à partir de 1960 laissent croire que seuls les écrits en prose de ceux qui sont avant tout célèbres pour leur œuvre poétique, Victor Hugo et Arthur Rimbaud, ont intéressé Vargas Llosa, et d'une certaine manière influencé sa manière de concevoir l'écriture romanesque. Les articles et la traduction de deux poèmes de Robert Desnos, dans sa revue *Literatura*, invitent à élargir le domaine d'une réflexion menée en amont de son œuvre, et celui des influences possibles. Il convient d'ajouter que l'un de ses amis de cette époque est Washington Delgado, poète engagé, qui publie, dans *Literatura* qu'il codirige, plusieurs poèmes.
- 8 Traduire dans le second numéro de cette revue deux poèmes de Desnos, qui fut ami de Moro, est-ce une autre façon de rendre hommage à son professeur un peu étrange dont il ignorait alors le talent ? « Tu prends la première rue » est l'un des poèmes les moins connus, les moins publiés. Le « Poème à la mystérieuse » est plus largement diffusé en français. Quelques pages plus loin, Vargas Llosa commente le long poème *Lettre d'amour* de César Moro, publié en français, à Mexico en 1944, dans une édition limitée à cinquante exemplaires, puis à Paris en 1947 dans la revue *Les Quatre Vents*, traduit et publié en espagnol par le poète Emilio Adolfo Westphalen dans la revue péruvienne *Las Moradas (Les Demeures)*, reproduit par André Coyné et publié dans un numéro spécial culturel du journal *El Comercio* en janvier 1956, une semaine après la mort du poète.

- 9 Si Mario Vargas Llosa explique si bien le comportement de créateur de Rubén Darío, cette influence immédiate de lectures ou d'événements vécus qui pousse à imaginer une variante en modifiant un contexte donné, c'est qu'il y reconnaît ses élans d'enthousiasme qui le conduisent à l'écriture. Prenons l'exemple de la nouvelle « *El abuelo* » (Le grand-père). Un homme âgé qui vit éloigné de sa famille imagine d'effrayer son petit-fils en lui offrant un spectacle d'Halloween d'un réalisme de goût gothique : il se fait livrer un crâne d'enfant, apparemment décédé de mort violente, l'apporte dans le jardin de la maison de son fils et improvise une torche à l'intérieur au moment où l'enfant sort, accompagné de ses parents. S'agit-il d'un acte de générosité empreint d'une cruauté naïve destinée à attirer l'attention des siens, d'un simple jeu rappelant un aspect du folklore mexicain lié aux fêtes de la Toussaint, d'une manière de rappeler la précarité de la vie et en particulier de celle du vieil homme ? Le grand-père s'enfuit dans l'obscurité, entend le cri de l'enfant et aperçoit la famille surprise et choquée par ce spectacle. Cette nouvelle est publiée dans la revue *Mercurio Peruano* en 1957, reçoit le prix Leopoldo Alas en 1958, et fera partie du recueil *Los Jefes* (*Les caïds*) paru en 1959. Dans plusieurs interviews et dans ses mémoires, Mario Vargas Llosa cite l'influence de nouvelles de Paul Bowles, *A Delicate Prey* (traduite en espagnol par Luis Loayza et publiée dans le second numéro de *Literatura*) et *The Sheltering Sky*. Un texte en prose est, certes, inspiré par l'écriture d'autres œuvres en prose. Efrain Kristal fait remarquer aussi l'enthousiasme passager du jeune écrivain pour le spiritisme, évoqué dans *Le poisson dans l'eau* : sa cousine Olga, arrivée de Bolivie, distrait la famille grâce à sa médiumnité (dont Mario doute vite, mais qui l'amuse) et convoque les esprits dont elle traduit les messages ; chose curieuse, tous les messages de ces divers esprits sont entachés des fautes d'orthographe que fait la médium... À la même époque, Mario se rend de nuit dans un cimetière avec des amis, mais aucun fantôme ne se manifeste. Aux lectures de textes narratifs et à ces expériences personnelles, il conviendrait probablement d'ajouter la découverte de l'univers de César Moro, et un certain nombre de poèmes écrits au Mexique, en particulier celui daté du 1^{er} mai 1928, intitulé « Rencontre avec un squelette¹ », qui évoque plutôt un crâne « qui sans sourire me sourit », « étincelant » ; non que Moro ait été prolixe à propos de la tradition des « *calaveras* » dont la présence ironique excède de beaucoup l'époque de la Fête des Morts, mais les folklores nord-américain (venu du Royaume Uni) et mexicain liés à la trajectoire du poète péruvien, que Vargas Llosa découvre avec enthousiasme, ont assez probablement fourni un élément supplémentaire alimentant son imaginaire au moment de la conception de « *El abuelo* » où le lecteur retrouve des images similaires à celles du poème. Arrière-texte latent peut-être, mais qui a pu suggérer l'image du crâne dans lequel brûle une lumière. Motif qui, surgissant dans le jardin d'une maison bourgeoise très aisée du quartier d'Orrantia, à Lima, produit un effet de surprise : c'est en quelque sorte « l'art magique » surréaliste. Ne trouve-t-on pas cette phrase, dans le premier *Manifeste du surréalisme* d'André Breton : « Le surréalisme vous introduira dans la mort, qui est une société secrète² », puis : « L'existence est ailleurs³ ». Cette dernière phrase pourrait être la remarque faite par le grand-père, au moyen de cette mise en scène macabre, à la famille de son fils qui l'abandonne.
- 10 Avec Moro et les surréalistes, Desnos en particulier, « le vaillant petit Sartre » découvre un autre aspect des relations entre l'art et l'engagement politique. Pendant les années où il codirige la revue *Literatura* avec Luis Loayza et Abelardo Oquendo (qui fondera la maison d'éditions Mosca Azul où il publiera bien des œuvres qui marqueront la création et la réflexion dans le Pérou des années soixante), ce dernier l'entraîne à un *meeting* du

parti Démocratie Chrétienne : les arguments des orateurs convainquent les deux jeunes gens, qui signent le jour-même leur adhésion aux thèses de ce parti. Un tel enthousiasme peut sembler étonnant de la part de celui qui fonde sa réflexion sur la philosophie sartrienne. Mais il convient de se rappeler que, quelques années plus tôt, il avait fréquenté une cellule communiste clandestine, mais au moment où il lui fut demandé d'adhérer au Parti, il refusa car plusieurs de ses camarades lui demandaient d'écrire des œuvres utiles à la diffusion de ses idées : Mario Vargas Llosa affirmait déjà que l'écrivain ne choisit pas ses thèmes, mais est au contraire « choisi » par eux. Il souligne dès 1958 « l'honnêteté » de César Moro et de Robert Desnos qui ont refusé, eux aussi, d'adhérer au Parti Communiste bien que se sentant proches de ses idées généreuses ; il s'agit avant tout de préserver la liberté individuelle, nécessaire pour créer une œuvre réellement originale, ainsi que l'aspect esthétique du texte littéraire. La prise de position face aux problèmes du monde réel est possible, voire nécessaire, mais elle doit toujours se faire avec cette « honnêteté ». « Le surréaliste Desnos ne veut pas devenir communiste, le communiste Aragon ne peut plus être surréaliste. Si les deux voies sont parallèles elles ne peuvent se confondre⁴ », souligne Maurice Nadeau. Le choix de Vargas Llosa, donner à ses lecteurs, qui seront essentiellement des étudiants et des intellectuels, les exemples de Moro et de Desnos, correspond à sa vision de ce que doit être le texte poétique. Le thème de l'amour y est souvent privilégié, et les surréalistes ajoutent celui de la surprise, de l'inattendu qui séduit. L'attitude face à la vie et les poèmes de Desnos sont considérés comme typiquement surréalistes ; ses collègues disent de lui qu'il parle surréaliste : il révolutionne la vision du monde. La révolution, celle du surréalisme et celle de Fidel Castro à Cuba, occupe une place importante dans le second numéro de *Literatura*, qui se conclut sur un hommage à Marcelo Salado, l'un des combattants du mouvement du 26 juillet dirigé par Fidel Castro, tué dans une rue de La Havane par la police du dictateur Fulgencio Batista peu avant le triomphe de la Révolution. L'adjectif « *salado* », dans la langue familière, désigne celui qui joue de malchance, qui semble maudit par le sort. Beaucoup plus tard, dans *Historia de Mayta (Histoire de Mayta)*, le narrateur, visitant le musée de l'Inquisition de Lima, se souvient du dernier homme torturé et finalement brûlé vif par l'Inquisition, au début du XIX^e siècle, nommé lui aussi Salado, comme si patronyme et destin coïncidaient. Les faits historiques et les surprises qu'ils réservent sont parfois des exemples directement transposables dans la fiction. Et les années 1958 et 1959, ainsi que quelques détails des activités journalistiques réalisées à Piura, fournissent des clés pour comprendre plusieurs éléments qui entreront dans la création romanesque de Mario Vargas Llosa. Le prénom et le surnom du personnage d'Alberto le Poète sont un exemple de la reconstruction romanesque à partir d'un vécu personnel. Un personnage de touriste nommé Albert apparaît dans *Lituma en los Andes (Lituma dans les Andes)*, un professeur de collègue français qui parcourt les Andes en bus et est sauvagement assassiné par un bataillon mobile de Sentier Lumineux ; il est logique d'y reconnaître l'angoisse de son créateur, constamment menacé par ce mouvement terroriste, à Lima et dans ses déplacements à travers le pays.

11 Les systèmes autoritaires et les révolutions politiques mettent toujours en danger le poète et son art : s'il devient servile, la poésie perd énormément en qualité. L'exemple de Santos Chocano est celui de l'art servile. En poste au Guatemala sous la présidence de Manuel Estrada Cabrera qui inspirera le personnage du dictateur schizophrène et sanguinaire de *El Señor Presidente (Monsieur le Président)* de Miguel Angel Asturias, le poète péruvien organise pour lui des Florales avec concours de poésies ; et il fait l'éloge

de ce chef d'État dans une ode où le ridicule va de pair avec le mauvais goût. L'exemple opposé quant à sa prise de position politique est celui d'Alejandro Romualdo, que nous avons déjà évoqué. La poésie peut être engagée, les poèmes de Washington Delgado publiés dans *Literatura* en sont la preuve, et Vargas Llosa approuve cet art qui, prenant parti, reste d'un niveau esthétique plus qu'honorable. Mais elle ne peut être acte militant se détournant de tout aspect esthétique, limité à des slogans.

- 12 Avec Luis Loayza, Mario Vargas Llosa traduit et publie deux poèmes de Robert Desnos. Ce poète fut l'ami de César Moro à Paris, et Vargas Llosa le considère comme honnête car son refus de suivre l'exemple de la plupart des surréalistes signifie qu'il privilégie son art qui exclut, en tant que révolutionnaire, d'entrer dans un système dont il n'approuve pas tous les éléments. Se définissant comme artiste, il laisse l'aspect politique de la tâche révolutionnaire aux politiques. Telle sera aussi l'attitude de Vargas Llosa face à la politique jusqu'en 1983, quand il acceptera une mission du président de la République du Pérou, Belaunde Terry, pour enquêter sur la mort des journalistes à Uchuraccay, puis qu'il décidera d'un engagement personnel en 1987 face à la crise économique et à la nationalisation des banques décidée par le président García, engagement qui aboutira à la création du mouvement Libertad et à sa candidature à la présidence de la République. Mais auparavant, Vargas Llosa veut rester l'intellectuel sans affiliation à un parti. À Paris, il participera à des *meetings* de Sartre contre la guerre d'Algérie, il collaborera avec la Révolution cubaine jusqu'en 1970 ; mais dès 1963, quand il apprend la mort dans un foyer révolutionnaire péruvien de son ami le poète Javier Heraud ainsi que celle de nombreux compagnons d'université, il doute que l'avenir de son pays puisse se construire sur le sacrifice de ses jeunes intellectuels. De là proviennent ses affirmations concernant le romancier : c'est celui qui est en perpétuel désaccord avec tout système social et politique et qui en souligne les injustices et les contradictions. Le poète, quant à lui, se fait parfois le pourfendeur de ces injustices. Ce n'est toutefois pas le cas de Desnos, qui s'en tient à une esthétique caractéristique du surréalisme : la passion amoureuse, le rêve si fort qu'il tend à apparaître comme réalité, la surprise permanente de la vie et du monde réel. Le poète voit ce qui passe inaperçu aux yeux de la plupart des hommes. Il décèle les détails qui font de la vie un miracle au quotidien. *Literatura* publie donc le « Poème à la mystérieuse » et « Tu prends la première rue » pour représenter l'art de Desnos et le surréalisme. La femme rêvée devenant réalité, dans le premier poème, rappelle à la fois l'intérêt des surréalistes pour la psychanalyse et les phénomènes paranormaux liés au sommeil paradoxal, la passion dans toute sa splendeur non entachée par les imperfections du réel. La création d'images et de métaphores, le choix des mots et de leur place dans le vers pour rendre à la fois une oralité naturelle, un rythme et des sonorités évoquant la beauté du rêve, fascinent aussi les jeunes écrivains. Mario Vargas Llosa examine soigneusement chaque phrase, chaque terme, corrige inlassablement, avant de considérer un roman comme terminé. Si long soit-il, un texte littéraire ne peut pêcher par imperfection. Il s'inspire, certes, du modèle flaubertien, mais aussi de celui des poètes.

- 13 « Tu prends la première rue » allie le miracle quotidien survenant dans une rue quelconque, à la synesthésie des diverses formes d'art. La porte de la maison ouverte révèle une typique nature morte, mais la vie et un amour possible surviennent avec la soudaine présence féminine. Le soleil, le fleuve, le pont, sont les aspects du quotidien et de la nature. C'est la promenade surréaliste par excellence, banale et miraculeuse. Les surprises du narrateur de *Nadja* d'André Breton, parisiennes, en sont une variante citadine. L'aspect fascinant ou terrifiant du paysage, andin ou urbain, découvert par un

personnage qui marche (Lituma dans *Lituma en los Andes*) ou du personnage narrateur de *Historia de Mayta* qui fait son jogging quotidien, montre une attention particulière accordée au panorama général puis aux détails, avec la même précision que Desnos dans ce poème.

- 14 Devenu romancier, nouvelliste, essayiste, dramaturge, éditorialiste, Mario Vargas Llosa se confie peu sur ses lectures poétiques. Il a choisi d'autres voies. Flaubert n'a-t-il pas écrit que le vers a été si longtemps pratiqué et réinventé depuis l'Antiquité qu'il ne reste plus beaucoup à inventer dans ce domaine ; en revanche, la prose romanesque est relativement nouvelle, et bien des inventions sont possibles dans ce domaine. L'exigence de l'écriture poétique se retrouve dans celle du prosateur qui corrige ses œuvres jusqu'au moment où elles lui semblent avoir atteint le degré de perfection : rien à retirer, rien à ajouter, aucune modification possible sans changer le sens et la signification du texte. Le lecteur et traducteur de poèmes a abandonné l'écriture de poésies, mais pas le soin extrême apporté à l'écriture.
-

NOTES

1. César Moro, *Obra poética completa*, édition critique coordonnée par André Coyné, Daniel Lefort et Julio Ortega, Poitiers / Centre de recherches latino-américaines-Archivos ; Córdoba / Alción Editora ; « Archivos », 2015, p. 417.
 2. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1987, p. 44. *Premier manifeste du surréalisme*, 1924.
 3. *Ibid.*, p. 60.
 4. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* (1944), Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1970, p. 166.
-

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Le lecteur au / de cinéma

Anne-Élisabeth Halpern

- 1 Le cinéma n'a eu de cesse de se démarquer de la littérature tout en lui prêtant l'allégeance du nouveau venu face à l'art vénérable de l'écrit. Les différences qu'il tente de marquer tournent autour des notions de *showing* (montrer, qui serait le propre du cinéma) et *telling* (raconter, l'apanage supposé de la littérature). Mais qu'en est-il du *reading* (lire) que réalise le récepteur ? Si le lecteur est l'horizon de la littérature, le spectateur devrait être celui du cinéma qui modèle cette figure par opposition et détournement. Il se confronte en effet inlassablement à la littérature, ne voulant rien lui devoir, se dotant de références et de modalités qui lui soient propres, tâchant de forger notamment la figure de son spectateur dont les traits diffèrent de celle du lecteur de livres. C'est pourquoi la question de l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires a toujours été posée en termes plus ou moins explicites : emprunter un sujet à la littérature dénie-t-il toute paternité au cinéaste ? Les cinéastes ont régulièrement renié celle-ci en affirmant leur spécificité qui vaut contestation de la hiérarchisation encore stipulée – ou contestée – entre les deux arts. Visconti, lui, considère clairement que l'auteur d'une œuvre cinématographique adaptée, dérivée voire détournée (dans son cas précis) de l'œuvre littéraire, est bel et bien l'auteur d'une œuvre originale.
- 2 Si le théâtre a été le modèle des débuts du cinéma, la peinture n'était pas en reste. Il est des postures qui se prêtent davantage à celle-ci qu'à la mobilité cinématique, telle celle du lecteur qui a eu les faveurs des peintres depuis Dürer, par exemple, pour la peinture profane et naturellement toutes les représentations de saint Jérôme œuvrant à sa traduction de la Bible. La toile peinte est un redoublement du papier, statique, comme le lecteur se maintient dans l'immobilité.
- 3 La mobilité étant le fondement même du cinéma, comme son nom l'indique, la fixité du lecteur devrait ne pas l'intéresser. Or, force est de constater la surabondance de livres et de lecteurs dans les films depuis un peu plus d'un siècle. Nostalgie du fait littéraire ? Sans doute. Et l'idée ancienne aussi que le film est une sorte de livre animé, les pages tournant comme la pellicule est mécaniquement mise en mouvement. En 1922 déjà, l'écran est ainsi défini comme « livre à une page unique et infinie comme la vie elle-même laisse s'inscrire sur sa surface le modelé du monde, intérieur et extérieur¹. »

- 4 Le film envisagé comme livre et donc le spectateur comme lecteur se reconduit, notamment, dans les génériques présentés sous la forme d'un livre dont les pages sont tournées soit pour les adaptations de romans célèbres (*Les Trois Mousquetaires*², *Oliver Twist*³...) ou moins connus, invitant à voir les films comme des œuvres aussi dignes d'estime que les œuvres littéraires dont ils étaient tirés. Une procédure identique a même été mise en œuvre au début de films qui ne sont pas des adaptations : ainsi le titre *Les Perles de la Couronne* apparaît sur la couverture d'un simili volume et le film s'achève avec la fermeture du livre sur le mot « Fin ». Visconti reprend le procédé qui reconnaît une dette envers l'écrit, et se place sous sa protection au début de *L'Innocente* (1974), montrant un exemplaire un peu fatigué du roman de d'Annunzio, dont une main très visible, la sienne, vieillie, tavelée, tourne les pages ; le geste répété, mélancoliquement, prend une signification particulière : cet ultime film sera bien sa « lecture » du roman de d'Annunzio, le testament cinématographique d'un grand lecteur. Le générique, d'ordinaire, se lit autant qu'il se voit, glissant vers l'analogie entre le livre et lui.
- 5 Pourtant, la proportion écrasante de films mettant en scène des lecteurs qui proposent le doublet livre (statique) et lecture (dynamique), montre combien il est nécessaire de bien différencier l'objet matériel qu'on lit, du film qu'on regarde. La présence de cet attribut capital est probablement une facilité de cinéaste pour estampiller le personnage comme lecteur. L'artifice, le cliché même, affirme la différence entre le livre et le film et donne d'emblée au spectateur le sentiment qu'il n'est pas exactement dans la même posture et qu'il ne peut ni ne doit, comme spectateur de film, s'identifier au lecteur de livres. Dans le cas un peu particulier de *All that Heaven allows* [*Tout ce que le ciel permet*] de Sirk (1955), la lecture de Thoreau, intégrée à la vie du jardinier Ron, n'apparaît pas pour lui qu'on ne voit jamais le livre à la main. Pire, dans l'ancien moulin qu'il a retapé il n'a prévu aucune bibliothèque ! Pourtant Sirk montre le livre (*Walden*) que Cary découvre chez les amis de Ron qui ont rompu avec les convenances sociales grâce à ce livre, qu'il leur a conseillé. Comme si le cinéma avait quand même besoin, à un moment ou à un autre, de l'objet livre lorsqu'il évoque la lecture, afin de souligner une différence, ou une divergence de modalité d'appréhender l'œuvre.
- 6 Le cinéma pousse en effet souvent à l'extrême les rapports de filiation conflictuelle qu'il entretient avec le livre. La figure du spectateur se construit bel et bien contre ou tout contre (pour reprendre la formule de Guitry) celle du lecteur, notamment parce que la lecture est le plus souvent silencieuse donc inaccessible au spectateur, ce dont va jouer le cinéma qui s'emploiera à représenter une autre figure de lecteur, spécifiquement cinématographique, celle-là. De multiples questions se posent lorsqu'est filmé un personnage de lecteur. D'abord que peut-on percevoir visuellement d'une lecture silencieuse dans un film qui ne donne accès qu'à la posture du lecteur, non pas au contenu de sa lecture, *a priori*, même s'il existe des stratégies pour faire entrer le spectateur dans cette expérience tellement intime ? Le lecteur dans un film s'abstrait en un sens du cinéma, c'est une vision qui s'offre à la vue au même moment qu'elle s'interdit au spectateur. Le personnage est de fait en posture non de visionnage (visible), donc, mais de déchiffrement de mots (lisible). L'artifice qui consiste à doubler la lecture silencieuse par une voix *off*, fait retomber ce qui n'est plus de la lecture cinématographique, mais à nouveau du récit littéraire. C'est de cette manière que nous est donné *La Recherche de l'absolu* de Balzac dans *Les 400 coups* de Truffaut (1959).

- 7 Mais émerge alors une autre question : ce qu'on imagine à lire un livre, doit-on le transcrire en images dans le film ? Jones prend cette option dans *Northanger Abbey* (2007), ce qui est ridicule : Catherine, quand elle plonge dans la lecture de Walter Scott, voit apparaître à la fenêtre de sa diligence les héros du roman. Facile... même si c'est aussi une affirmation de la supériorité du cinéma à faire advenir dans le réel les images, à exhiber la puissance scopique de l'imagination. Le roman de Austen menait déjà la charge contre la confusion entre fiction et réalité, tout en proposant un roman délicieusement chargé en figures de lectrices. Jones multiplie les plans de lectures de romans, dans les maisons (soit au cœur de l'immobilité de l'immobilier) ou les diligences (des maisons cinématographiques), de confidences sur la lecture à la bibliothèque, etc. La lecture est probablement le personnage principal du roman. Le film lui est, en ce sens fidèle, cadrant notamment de manière très serrée sur les livres : gloriette et creux de verdure, diligence, rayonnages, réduisant en somme l'espace à imaginer aux dimensions de l'*in-folio*. Catherine voit littéralement ce qu'elle lit et se projette en héroïne de roman alors qu'elle est peu héroïque dans la vie, ou quand elle veut l'être (croyant que le colonel a tué sa femme) se trompe et est ridicule. Son livre favori est *Mysteries of Udolpho* de Radcliffe, traité comme une utopie de la vie rêvée. Dans le film, images du monde extérieur et images fantasmées se confondent, alors qu'une certaine distance ironique œuvrait dans le roman.
- 8 Dans la différence manifeste entre la figure du lecteur romanesque et celle du cinéma, s'élabore un être hybride, entre le lecteur de livres et le spectateur d'images. Il n'est que de prendre l'exemple des livres, vrais ou faux, apparaissant sur les écrans et qui interrogent donc la référence : si c'est un livre connu, il présuppose une culture commune entre le lecteur du livre et le spectateur. Pour les livres inventés, il s'agit soit d'une connivence avec un public cultivé qui repère l'invention, soit de l'élaboration d'une culture fictive mais qui en passe toujours par le livre, même au 21^e siècle. La complicité autorise l'économie : la réduction de l'œuvre à son titre, une couverture, mais sans contenu. Ainsi dans *Une femme est une femme* de Godard (1961), la scène de ménage du jeune couple se déroule sans mots, par titres d'ouvrages de fiction interposés et parfois interpolés. Le spectateur est ici un lecteur qui reconnaît les titres de la « Série Noire », genre populaire et non élitiste s'il en est. Les jeunes gens qui se « parlent » par livres interposés sont, eux aussi, de grands lecteurs. Le film met à égalité du reste, culture littéraire et culture cinématographique. Ainsi dans le dialogue entre Belmondo (Alfred) et Moreau (une femme du bar) :
- Alfred : « Et vous, ça marche avec Jules et Jim ? »
La femme : « Moderato ! »
- 9 Le film de Truffaut adapté du roman de Roché, *Jules et Jim* (paru en 1953) est sorti aussi en 1960, avec Jeanne Moreau dans le rôle de Catherine, et elle incarne aussi Anne Desbarèdes dans l'adaptation du roman de Duras, *Moderato cantabile*, produit par Peter Brook en 1960. Par ces clins d'œil en deux répliques, Godard propose non plus une rivalité entre lecteur et spectateur, mais une complicité : le spectateur de cinéma est un lecteur savant dans les deux arts. Représenter le livre dans le livre, c'est le même dans le même ; en revanche, le livre au cinéma inscrit l'altérité dans le film, l'intrus – même si c'est aussi la référence. Le livre construit un écran sur l'écran, un espace mis en abyme qui procède à une inclusion de l'extériorité. Pour le dire autrement, le livre dans le livre est un approfondissement de la lecture ; le livre dans le film est un changement de paradigme : on est amené à voir (visible) l'autre qui lit (lisible) et éventuellement ce qu'il lit. L'espace de lecture est double puisqu'on ne voit pas toujours

ce que lit le personnage : on imagine alors, autrement dit, on se retransforme en lecteur de littérature à construire nous-mêmes ce qui est au-delà de l'image, toute la part lisible de ce qui est seulement visible. C'est ainsi que s'élabore la figure du lecteur super-compétent.

- 10 Si le lecteur est un être à part, l'écran devient un livre à part. Dans l'épisode 8 de la saison 1 de *Twilight zone*⁴, « *Time enough at least* » [Enfin assez de temps], le lecteur est celui qui, d'un autre temps, n'a pas de place dans le jeu social, stigmatisé comme un marginal. Guichetier de banque et lecteur contrarié, M. Bemis rend compte de sa lecture de *David Copperfield* à une cliente et se trompe dans ses calculs, avant d'être réprimandé par sa hiérarchie pour n'être pas un banquier efficace mais un lecteur, insulte suprême. On lui propose soit de cesser de lire en étant payé, soit de passer ses journées à lire, au chômage... Chez lui, il est interdit de lecture et cache un livre de poésie (le comble de la lecture...) sous le coussin du fauteuil, livre que sa femme a rendu illisible en le crayonnant, car lire n'est pas digne d'un adulte. M. Bemis en perd une première fois ses lunettes. Parce qu'il se réfugie dans la salle des coffres pour y lire à l'heure du déjeuner, notamment la presse annonçant une bombe H avant qu'elle ait explosé... (le spectateur lit en même temps que lui le titre), le lecteur contrarié peut enfin se livrer tranquillement à sa passion puisque l'explosion a épargné la salle des coffres de la banque et surtout la bibliothèque municipale alors qu'elle a fait disparaître tous les humains comme autant d'empêcheurs de lire en rond. Enfin seul, débarrassé des fâcheux qui conspuent la lecture, le héros s'organise un programme de lectures sur plusieurs années. Mais au moment même où les circonstances cataclysmiques rendent cet assouvissement possible, un micro-phénomène l'interdit, très cinématographique : Bemis casse ses lunettes (attribut primordial), et tout son avenir est ruiné. La caméra, subjective, nous montre un monde flou, indéchiffrable. Finalement, le visuel triomphe du lisible et le lecteur de cinéma déguste son triomphe sur le lecteur au cinéma
- 11 L'une des premières (sinon la première) figures de lecteur au cinéma était du reste déjà ridiculisée comme telle : *La Bonne d'enfant et le soldat*, courte saynète des frères Lumière (1897), montre une jeune femme tellement absorbée dans sa lecture du journal qu'elle ne voit pas qu'au bambin dont elle a la charge s'est substitué un soldat qui prend sa main. Elle n'est plus dans le monde physique, mais dans celui des mots qu'elle lit. L'imprimé, contrairement au film, est présenté comme une déréalisation, une absence au monde sensible. Néanmoins, même moquée, la lectrice manifeste une capacité d'abstraction, par sa lecture, qui est supérieure à l'image, toujours trop réaliste. Le spectateur voit bien la substitution de l'enfant par le soldat, quand la lectrice, elle, dans son univers lisible, est comme absente à ce qui se trame. Elle est ridicule parce que lectrice : vestige de l'ancien temps (celui des livres), égarée dans la modernité (l'ère cinématographique). Pourtant, on peut « lire » cette saynète autrement : ni le cinéaste, ni le spectateur n'ont accès à cet écran que constitue le journal tenu par la jeune femme (et que redouble le rectangle de son tablier). La critique de la déréalisation se double d'un hommage au pouvoir d'ouverture sur des mondes insoupçonnés de la lecture que le cinéma se chargera ensuite d'affiner.
- 12 Le passage d'un roman sur la lecture à un film modifie substantiellement la représentation du lecteur et la hiérarchie entre celui-ci et le spectateur. *Der Vorleser* [*Le Liseur*] de Schlink (1995) relate les relations entre une ancienne kapo nazie illettrée et un jeune homme qui lui fait la lecture sans connaître son passé ; à la lecture érotique succède la lecture par cassettes lorsque Hanna est en prison. Lorsqu'elle se suicide,

l'argent qu'elle laisse aux survivants du camp sert à l'alphabétisation. Dans l'adaptation cinématographique, *The Reader* (2008), Daldry change inévitablement la donne : là où se lisait la lecture, elle se voit et s'entend dans le film, comme l'illettrisme s'entend, en creux aussi. L'illettrée est dans la posture du spectateur qui ne lit pas, mais voit et entend, à cette différence près que lui, en réalité, sait lire.

- 13 Cette opposition entre la vie réelle et la lecture se retrouvera ensuite dans l'histoire du cinéma, mais plus souvent au profit qu'au détriment du lecteur, surtout lorsqu'il est jeune. Car la lectrice de Lumière est liée à l'enfance : personnage des origines d'avant le cinéma, elle est bonne d'enfants et tient d'une main sa lecture, de l'autre l'enfant dont elle a la charge.
- 14 La lecture reste en effet pour les cinéastes un puissant instrument de formation. Les exemples abondent. De manière sommaire, *The Book Thief* de Geoffrey Rush (2013, d'après le roman du Zusak) relate comment une jeune illettrée accède à la lecture et la vie grâce à un manuel de fossoyeur, avant de protéger un Juif traqué par les nazis à qui elle permet de survivre parce qu'elle lui apporte des livres à lire. Nourriture vitale, la lecture forge les petits d'hommes. D'enfant marginalisée, car fille d'un résistant juif communiste, elle suit un double mouvement : la lecture lui permet de retrouver une place dans la société, et ensuite, de résister à cette société. La lecture métamorphose, visuellement, la fillette. Ce rapport conflictuel entre la société et la lecture formatrice et émancipatrice se rencontre aussi dans *Les 400 coups* de Truffaut (1959) : Balzac et la *Recherche de l'absolu* dont la presque fin est lue en voix *off* (le spectateur lit la véritable fin de l'œuvre, comme par-dessus l'épaule d'Antoine) sont les références radicales trouvées par Antoine Doinel pour s'abstraire du monde de mensonges des maîtres, des parents, des camarades traîtres. Noter qu'il lit allongé sur un canapé en fumant une cigarette, s'adonnant à trois plaisirs indus – la lascivité, le tabac, la lecture... ! La lecture est suivie de l'instauration d'un autel à Balzac qui lui sert d'inspiration pour sa rédaction – malheureusement démasquée – et qui prendra feu. Nous apprendrons, quand il sera dans une maison de correction que sa mère a revendu le livre que lui avait offert sa grand-mère et qu'il voulait lire... Le « Euréka » clamé par Balthazar Claës dans le roman de Balzac trouve son épilogue dans la fuite vers l'absolu qu'est la mer pour Antoine, là où Archimède avait trouvé son principe. La lecture de Balzac a donc bien sauvé Antoine, mais c'est le film qui sauve le spectateur : on connaît quelle figure identifiable Jean-Pierre Léaud a forgée dans ce film et les suivants. Ce qui se lit dans les films ultérieurs de Truffaut avec cet acteur, c'est une relecture strictement cinématographique. Les livres d'enfance, on le voit, sont les matrices de la narration cinématographique, qu'elle soit inspirée ou non d'un roman. *Matilda*, par exemple (film éponyme de De Vito, 1996, d'après le roman de Dahl) est une enfant à part : élevée dans une famille d'incultes qui ne jurent que par la télévision qu'elle finit par faire exploser, elle s'évade par la lecture qu'elle apprend seule. Techniquement, l'élaboration du personnage en lectrice compulsive se fait sous la forme d'un sommaire en voix *off*. La succession des voiturettes emplies de livres empruntés à la bibliothèque en nombre toujours plus grand au fur et à mesure que grandit la fillette en plans superposés, résume quelques années de lectures. Mais la lecture ne suffit pas : elle veut réintégrer le monde des autres enfants en allant à l'école. Plus elle lit, plus elle s'éloigne de sa famille jusqu'à se faire adopter par son institutrice (à qui elle fait la lecture de *Moby Dick* à la fin). La trame est sommaire, mais le résultat efficace. Or, si la lecture est l'instrument privilégié d'émancipation familiale ou sociale, elle est aussi souvent

présentée comme résistance à l'image (y compris cinématographique) et gage d'humanité.

- 15 C'est ainsi que Godard tourne (dans la banlieue parisienne contemporaine) en 1965, un film de science-fiction : *Alphaville*. Ici, le recueil poétique *Capitale de la douleur* d'Éluard est codé : les poèmes sont l'exact inverse du langage vidé de sa substance en vigueur dans cet État totalitaire qui ôte des mots du dictionnaire nommé « bible » et réduit les citoyens à accomplir les mêmes gestes en prononçant les mêmes paroles stéréotypées. L'ordinateur Alpha 60 qui règne sur cette contrée, n'est pas visible, mais seulement audible par une voix sortant d'un larynx blessé ou mécanique. Toute la « vie » de cette société est ponctuée de néons, d'éclairages artificiels, de mises à mort en l'espèce de « spectacles », de cinéma. L'accès à la lecture est donc un acte révolutionnaire. Le volume d'Éluard a été confié au protagoniste principal venu des « états extérieurs », avant qu'il ne soit assassiné. Ce livre, il va le faire lire à la fille du savant, Von Braun, qui a œuvré au décervelage de la nation. Devenant lectrice de poésie, et donc déchiffreuse critique des artefacts visuels de la société dans laquelle elle a été élevée, la jeune fille pourra s'échapper d'Alphaville. Godard filme de manière semblable – en gros voire très gros plan –, les deux lecteurs du film (celui qui décode Éluard et celle qui s'éveille à la vie par Éluard), comme les pages du recueil de poésie. Le livre et la femme (Anna Karina) sont interchangeable et le premier devient un objet cinématographique. Filmer l'interdiction de lecture, c'est braver l'interdit. C'est reprendre à l'image qui avait banni le langage et la lecture, des privilèges usurpés, non pas pour les rendre à la lecture et au texte, mais pour inventer une autre forme de rapport à l'image et un autre lecteur d'images : le spectateur qui n'est plus une victime passive du défilement des images, mais l'acteur de son rapport aux images – celles du film, du cinéma et de sa vie en général. Truffaut, dans *Fahrenheit 451* (1966), réfléchissant à ce rapport complexe entre écrit et visible, offre, au rebours de la tradition cinématographique, un générique purement visuel, les mentions classiques de cet avant-film étant dites par une voix *off*, puisque le film tourne autour de l'interdiction de la lecture, sous peine de mort. C'est le règne des écrans de TV et de l'image, dès le générique où rien n'est à lire et tout à entendre sur fond d'images saturées par des filtres de couleur. Comme dans « *Time enough at last* », le héros, pompier pyromane devient lecteur de *David Copperfield*, autrement dit entre en révolte contre l'ordre politique. C'est une nouvelle naissance : « *I'm born...* » [Je suis né...] est la première phrase du roman de Dickens qu'il subvocalise comme un lecteur débutant, lisant toutes les mentions éditoriales comme défileraient un générique avec les mentions légales. Par la caméra subjective, le spectateur lit en même temps que lui, mais sans voix et s'identifie au personnage en rupture de ban. Lorsque Montag est surpris par sa femme, la lecture a pris des proportions énormes : il est entouré de dictionnaires et est filmé comme saint Jérôme en robe de bure (ici peignoir...). Lors de l'autodafé de la grande bibliothèque de la vieille femme, Montag vole un livre (*Kaspar Hauser*), ce qui le perdra. Le vent se met aussi en posture de lecture pour le spectateur lors de cet incendie, tournant les pages d'un livre sur Dali, avant de finir sur les *Cahiers du cinéma* ; la vieille femme qui brûle, telle Jeanne d'Arc, disparaît de l'écran et c'est l'image d'Anna Karina, dans *La Religieuse* de Jacques Rivette (1966) qui brûle à son tour. Montag, dénoncé par sa femme, doit livrer sa bibliothèque subversive (Genet, Miller, Sade) ou non (Tourgueniev, Brontë, *Zazie dans le métro...*) au lance-flammes, autodafé filmé comme une lecture dévorant page à page le livre, le spectateur devenant le lecteur-flamme qui lit par exemple une page des *Karamazov* de Dostoïevsky, puis de *Lolita* de Nabokov et de *No Orchids for Miss Blandish* de Chase, etc. La fin du film

invente une nouvelle forme de lecture : le lecteur est devenu livre lui-même, incorporation du lisible dans la matière du corps, la lecture n'étant plus visuelle mais audible. Les paraboles de Godard et Truffaut sont assez similaires dans leur représentation de la lecture comme résistance au fascisme, telle qu'elle est filmée par exemple dans *Balzac et la petite tailleuse chinoise* (roman et film de Dai Sijie, 2001), où l'on retrouve Balzac comme émancipateur malgré lui... Pour autant, cette apologie de la lecture est offerte au spectateur, considéré dès lors comme un sur-lecteur.

- 16 Le lecteur est donc un résistant à la déshumanisation sociale, tout comme le spectateur, au fond. Dans le roman de Brontë, *Jane Eyre*, le salut est dans la lecture ; dans l'adaptation cinématographique (celle de Fukunaga, 2011), il l'est tout autant dans l'image (le carnet de dessins de Jane). On assiste à un approfondissement de l'écran conçu comme frontière entre le monde intérieur (celui de la lecture) et le monde extérieur (hostile) : sur l'écran, le cadre de la fenêtre et celui du rideau derrière lequel elle se cache, puis celui du livre. Le lecteur au cinéma est dans la nécessité d'inventer une posture spécifique qui diffère de celle du lecteur de livres. Ainsi, dans *Le Hérisson*, film de Achache (2009) d'après le roman de Barbery, *L'Élegance du hérisson* (2006), la lecture de Tolstoï et de Tanizaki par la concierge qui est une lectrice boulimique est redoublée par la mise en abyme du film *Les Sœurs Munakata* de Ozu (1950) que la protagoniste regarde avec son voisin japonais mais aussi avec nous, spectateurs du film dans le film. Un bon lecteur est aussi un bon spectateur, ici. Du reste la mise en abyme est soulignée par le fait que la jeune Paloma, grande lectrice aussi, est tout autant une cinéaste en herbe qui ne se déplace pas sans sa caméra (alors qu'elle tient un journal écrit dans le roman). Le nouveau locataire japonais avec qui la concierge Renée entre en contact par une citation de Tolstoï et regarde le film d'Ozu s'appelle... Ozu.
- 17 Plus encore que l'égalité entre le lecteur de film et le lecteur de livres, le pouvoir du lecteur est tel au cinéma qu'il provoque le film, en un sens. Dans *Inferno* de Argento (1980), par exemple, la lecture d'un livre suscite toute une série de cataclysmes individuels et collectifs et le déferlement d'images. Une compétence de lecteur conduit un personnage à être le moteur de résolution des énigmes dans des thrillers tels que *Seven* de Fincher (1995) : le détective Somerset au moment de prendre sa retraite, mène une dernière enquête avec le jeune détective Mills qui ne jure que par les photos, les documents visuels des scènes de meurtres bizarres. Somerset, lui, trouve le fil directeur des sept crimes, d'abord et parce qu'il a lu *Paradise lost* [*Paradis perdu*] de Milton que cite le meurtrier, et à la bibliothèque municipale ensuite pour avoir confirmation de ce qui arrivera dans le futur. Le montage alterné entre le jeune détective (qui ne comprend rien aux images d'*evidence*, preuves en anglais) et la lecture dans laquelle le spectateur est plongé comme le personnage, se substituant à lui, se termine sur les photocopies des pages les plus pertinentes : images de textes qui font la lumière sur l'affaire qui est alors, physiquement « pliée » ... Un lecteur qui sait aussi déchiffrer les images est supérieur au seul spectateur ou au seul lecteur. Le criminel est, lui, aussi, en l'occurrence, un fameux lecteur, réalisant, à la lettre, les punitions des péchés capitaux évoqués par Chaucer, Milton et Dante, puis par Shakespeare (« *pound of flesh* » [une livre de chair], dans *The Merchant of Venice* [*Le Marchand de Venise*]) en des mises en scène spectaculaires qu'il faut déchiffrer et « lire » pour en comprendre les mobiles. Le huitième péché est même la lecture, et le film met en jeu deux lecteurs, le bon et le méchant qui ont davantage de points communs que le lecteur gentil et l'illettré gentil... Le générique de début montrait la fabrication d'un livre d'horreurs que le film se charge ensuite de « lire » en images dont nous ne comprenons la nature qu'au fur et à

mesure de notre « lecture » du film (par exemple la découverte de la fabrique des 2000 carnets préalables aux meurtres, et que commence à lire Somerset, mais comme il y faudrait des mois, le film en propose un panoramique qui vaut synthèse).

- 18 La puissance de la lecture va jusqu'à lui conférer le pouvoir de sauver le monde en perdition, même si, dans le cas précis de *The Book of Eli* [*Le Livre d'Eli*] (2010, frères Hughes) il s'agit d'une lecture ni livresque, ni visuelle mais invisible puisqu'en braille. Le film s'ouvre sur un paysage de fin du monde en 2040 environ, réalisation cinématographique du livre de l'Apocalypse de Jean. Or l'apocalypse, étymologiquement, désigne la révélation, une sortie au grand jour, une restitution visible. On assiste au recommencement du monde depuis le début : lumière, puis premier meurtre de l'humanité. Dans ce monde de débrouille violente, on vole les livres. Pour les brûler ? Non. Carnegie, qui veut prendre le pouvoir, cherche un livre particulier, « *It's not a fuckin' book ! It's a weapon !* » [Ce n'est pas un putain de livre ! C'est une arme]. Celui qui sait lire est le manipulateur de l'arme. Carnegie est impressionné de rencontrer Eli parce qu'il comprend qu'il sait lire et, à ce titre, détient le pouvoir de l'avenir. Mais Eli refuse de rester avec lui pour accroître son pouvoir local. L'identité du livre d'Eli est bientôt « révélée » : une Bible. Commence alors une chasse à l'homme qui est une chasse au livre en vue de restaurer la puissance. La fin du film, après des péripéties, des courses poursuites, des meurtres, des explosions en cascade, suit un montage alterné : Eli et Solara (fille d'une aveugle) réussissent à pénétrer dans Alcatraz – passée de prison à bibliothèque fortifiée –, parce qu'ils ont une *King James Bible* en leur possession, non physique mais mentale, dans la mémoire d'Eli. Pendant ce temps Carnegie essaie d'ouvrir la bible physique d'Eli pour s'apercevoir qu'elle est en braille, donc visible, mais illisible, sauf par un lecteur qui ne voit pas justement, un aveugle. Eli récite ensuite toute la bible qui sera imprimée. Trois types de lectures se mêlent : celle de Eli aveugle, lecture de foi (qui ne répugne pas aux violences ni aux meurtres, oubliant allègrement le décalogue), celle de Carnegie, instrument de pouvoir politique, celle de Lombardi qui voit dans le savoir la rédemption de l'humanité (mais dans une prison). Si se forge ici une nouvelle figure de lecteur, c'est que le livre est le film, intitulé *The Book of Eli*, et qui raconte le périple d'Eli ; regarder le film c'est être un lecteur clairvoyant.
- 19 Il arrive même que le lecteur de cinéma ait ce pouvoir exorbitant de dominer non seulement le lecteur mais même le créateur de romans. C'est ainsi que, fondé sur le récit d'une journée de trois femmes, *The Hours* [*Les Heures*]⁵ (roman de Cunningham paru en 1998 et film de Daldry sorti en 2002) interroge les rapports entre l'art et la vie. Virginia Woolf écrit *Mrs Dalloway* et finira par quitter la vie en se suicidant ; Laura Brown lit ce roman qui lui donne la force de quitter sa vie et de s'en libérer ; et Clarissa Vaughan (prénom de Mrs Dalloway) vit une journée semblable à celle de Mrs Dalloway, préparant une fête pour un ami qui se meurt du sida, écrivain et fils de la deuxième protagoniste de la narration. La lectrice à proprement parler est au centre du dispositif narratif. Dans le film, plus encore que dans le roman adapté, le « lecteur » s'identifie à chacune des figures : celle de la créatrice du roman, celle de la réceptrice qui le découvre, et celle de la « réalisatrice » qui met en actes des propositions romanesques, faisant des mots, des faits. C'est en tant que spectateur de cinéma qu'il fusionne ces trois postures et les surplombe.
- 20 Le spectateur est finalement un nouveau lecteur : ses compétences redoublent celles du lecteur de livres. Comme lui, il déchiffre l'ordre du discours, certes, mais de surcroît, il

est à même d'analyser des successions d'images en mouvement, et jusqu'à ce qui échappe en apparence à son champ de vision mais s'imprime malgré tout dans sa conscience et dont il reconstruit le système ou l'ordonnement ensuite. Le lecteur au cinéma oblige donc à articuler à nouveau lisible et visible et à interroger les rapports entre image (donnée au cinéma) et imagination (à construire dans la littérature). Surtout, la représentation des lecteurs dans les films finit par construire une nouvelle figure de lecteur : le lecteur de cinéma. Il adopte un double régime de regard : le regard cinématographique et le souvenir qu'il a de ses lectures de textes. Ce lecteur de cinéma est loin de l'analphabète à quoi on veut parfois réduire le spectateur des œuvres du 7^e art. Et si l'on retrouve encore au fond un peu, la quête de légitimité des cinéastes par rapport au livre, finalement, le lecteur au cinéma leur permet de redéfinir ce qu'est la lecture et d'élaborer une figure de spectateur-lecteur de cinéma, moderne et puissant.

NOTES

1. Ricciotto Canudo, « Le Septième art et son esthétique », *L'Amour de l'art*, III, 7 juillet 1922.
 2. George Sydney, 1948.
 3. David Lean, 1947.
 4. Série de la TV américaine dont les épisodes hebdomadaires ont été diffusés entre 1956 et 1959.
 5. Je remercie Audrey Louyer de m'avoir aidée à compléter mon propos en mentionnant ce film.
-

AUTEUR

ANNE-ÉLISABETH HALPERN

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Walter Benjamin lecteur d'À la recherche du temps perdu

Colette Camelin

- 1 Walter Benjamin est né en 1892 à Berlin dans une famille bourgeoise aisée – vingt et un ans après Proust. Leur enfance et leur adolescence se sont déroulées dans le même monde, « entre deux siècles » ou, si l'on adopte la périodisation de la plupart des historiens, à la fin du « grand XIX^e siècle » qui s'achève le 1^{er} août 1914. La « Belle Époque » à Paris et à Berlin (comme à Londres et à Vienne) est marquée par les transformations urbaines, les exploits techniques de la deuxième révolution industrielle, celle de la « fée électricité », célébrés dans les Expositions universelles. L'enrichissement de la bourgeoisie est spectaculaire, tout autant que l'asservissement du prolétariat, mais cela échappe au regard de ces deux jeunes bourgeois.
- 2 Benjamin, dans les allées du Tiergarten, comme le héros d'À la recherche du temps perdu, « né » une dizaine d'années avant lui, dans celles du Bois de Boulogne, constatera après la guerre que les calèches élégantes menées par des chevaux ont laissé la place aux automobiles conduites par des « mécaniciens moustachus ». L'un et l'autre ont fait l'expérience d'un changement d'époque que des contemporains ont comparé à un cataclysme géologique. Revenu dans l'Avenue du Bois après la guerre, le Narrateur s'écrie :

Quelle horreur ! peut-on trouver ces automobiles élégantes comme étaient les anciens attelages ? [...] À quoi bon venir sous ces arbres, si rien n'est plus de ce qui s'assemblait sous ces délicats feuillages rougissants, si la vulgarité et la folie ont remplacé ce qu'ils encadraient d'exquis.¹
- 3 Benjamin a retrouvé chez Proust le XIX^e siècle où il a passé son enfance :

J'habitais le XIX^e siècle comme un mollusque habite sa coquille, et ce siècle se trouve maintenant devant moi comme une coquille vide. Je la porte à mon oreille.²
- 4 Écouter le XIX^e siècle pour en montrer la spécificité sera le projet de Benjamin depuis ses premiers textes sur Hölderlin, Goethe, le romantisme allemand, puis ses études sur Baudelaire et Proust et surtout son immense projet resté inachevé : *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*³.

- 5 Benjamin est tombé amoureux de Paris, du Paris du XIX^e siècle, lors de sa première visite en 1913. Il y séjournera en 1926, 1927, 1929-30. Il devra s'y exiler à partir de 1933. Pendant les années vingt, il lit Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire, *Le Paysan de Paris* d'Aragon et Proust... Il est à la fois le lecteur de textes et le lecteur d'une ville, sa lecture « littéraire » est indissociable d'une expérience de l'architecture et de l'espace. En ce sens, elle s'inscrit dans un processus imaginaire complexe.
- 6 Benjamin a traduit, avec Franz Hessel, trois volumes d'*À la recherche du temps perdu* entre 1925 et 1930. Ce travail considérable s'inscrit dans l'ensemble de ses recherches qui articulent l'esthétique et le politique depuis ses écrits de jeunesse. Il affirmait dans son article « La vie des étudiants » (1914-15) qu'il s'agit, par la connaissance, de « libérer l'avenir de ce qui aujourd'hui le défigure⁴ » – sortir des illusions et des impostures bourgeoises, tel est son programme, il ne s'en écartera pas jusqu'à sa mort. Ses recherches historiques et ses lectures littéraires partent d'un questionnement sur le monde contemporain :
- S'interrogeant sur la modernité qui s'affirme sous le Second Empire, avec sa foi naïve dans le progrès et les pauvres rêves meurtris des laissés pour compte de la révolution industrielle, c'est la modernité en crise du XX^e siècle qu'il nous apprend à déchiffrer.⁵
- 7 Que Proust soit un jalon majeur de ce projet peut surprendre ! Comment *À la recherche du temps perdu* peut-il être lu par lui comme un allié contre « l'air asphyxiant des salons bourgeois » ? Alors que le jeune Proust, formé dans le culte de l'art, rêvait de devenir écrivain, ou, du moins critique d'art érudit (comme son personnage Swann), et que le narrateur aspirait à respirer l'air des salons aristocratiques avec la ferveur d'un chevalier en quête du Graal, le jeune Benjamin militait pour un « redressement » intellectuel et éthique de la jeunesse. En 1914-15, il était président du Mouvement des étudiants libres de l'université de Fribourg. Il voulait que la jeunesse en finisse avec « le monde des pères » où règnent le confort, le progrès technique et un nationalisme étroit, un monde hypocrite, égoïste, conformiste, prosaïque et dépourvu de spiritualité. Mais en 1914, la majorité des étudiants se sont ralliés à un nationalisme dogmatique et sectaire ; ils partent à la guerre en chantant. Benjamin, lui, veut une rénovation menée à partir de l'intériorité, dans le silence et la solitude du travail. Il s'installe en Suisse pour échapper à la guerre et se consacre à la philosophie.
- 8 Proust a aussi passé une licence de philosophie après des études de droit et de sciences politiques. Mais il se posait comme littéraire face aux systèmes philosophiques qu'il tient pour « un recueil d'idées acquises ». Luc Fraisse a montré dans son important ouvrage *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*⁶, l'étendue et la diversité de ses lectures (professeurs kantien, Tarde, Bergson, Spinoza, Nietzsche, etc.) Nietzsche est aussi une référence libératrice de Benjamin qui a été heureux à Sils Maria.
- 9 Benjamin a étudié la philosophie dans les universités de Fribourg, Munich, Berne où il soutient sa thèse en 1919 *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* (avec les félicitations du jury). Dans l'espoir d'obtenir un poste de professeur à l'Université (carrière ouverte aux Juifs après la guerre), il prépare un livre pour son habilitation à l'université de Francfort : *Origine du drame baroque allemand*, mais la soutenance n'a pas été autorisée par le conseil scientifique en dépit de l'érudition de l'ouvrage : l'introduction est jugée « incompréhensible » et la thèse « inclassable » (ni en littérature allemande, ni en esthétique). Benjamin était pourtant parvenu à donner à sa pensée une forme « académique », mais comme il s'affirmait aussi réfractaire à tout

discours qui s'énonce comme certitude et comme vérité, il paraissait « incompréhensible ». De plus le succès de son étude sur les *Affinités électives* de Goethe lui a nuï ; il avait osé critiquer (de manière pertinente) un grand universitaire !

- 10 Après cet échec, il mène une vie errante (Berlin, Paris, Capri, Ibiza, Moscou, Riga...) de plus en plus précaire, subsistant grâce à ses publications d'articles et de livres (dont des traductions). Entre 1923 et 1933, il publie plus de trois cents articles. Proust, lui, a profité jusqu'à sa mort de la fortune léguée par ses parents, ce qui lui a permis de se consacrer librement à son œuvre.
- 11 Après la prise du pouvoir par les nazis, Benjamin doit faire face aux persécutions. Il a été chassé de la radio, de la presse et de l'édition allemandes. Exilé à Paris, il vit dans une très grande pauvreté ; à la fois « boche » et juif, il souffre du racisme. Il n'a pas été soutenu par les intellectuels français. Paulhan a refusé de publier ses articles dans la NRF. En septembre 1939, il est enfermé par la République française dans un camp de concentration à Nevers, l'autre traducteur de Proust, Franz Hessel, est au camp des Mille, leur amie Hannah Arendt au camp de Gurs... En juin 1940, il obtient un visa pour les États-Unis, mais il est arrêté après avoir franchi les Pyrénées. Il se suicide à Port-Bou, le 26 septembre 1940 – seul moyen de soustraire son « corps torturable » (Brecht) à la Gestapo.
- 12 Un des derniers livres que Benjamin a relus, en juin 1940, c'était *Le Temps retrouvé* de Proust. Peut-être a-t-il médité sur les désastres de la guerre avec M. de Charlus et sur les ruines que sont devenus les puissants d'avant-guerre dans le « Bal de têtes » ... Il ne l'a pas écrit. L'écrivain selon lui marche parmi les ruines, tente de sauver le passé pour y découvrir une vérité présente, une chance pour maintenant. Grâce aux poèmes de Baudelaire, aux romans de Proust, il cherche à réveiller un fragment du passé. Mais cette démarche va dans le sens inverse de la nostalgie : « De même que Proust commence l'histoire de sa vie par le réveil, chaque présentation de l'Histoire doit commencer par le réveil, elle ne doit même traiter de rien d'autre. Celle-ci traite du réveil qui arrache au XIX^e siècle⁷. » C'est aussi le projet de la *Recherche*. Il s'agit de se réveiller de la fascination du XIX^e siècle : la nostalgie envers les robes de madame Swann, les calèches et leurs valets, est un leurre que l'écriture de la *Recherche* dissipera. Benjamin lit, traduit, commente les œuvres de Proust entre 1925 et 1940. La *Recherche* l'accompagne dans les années tourmentées qu'il traverse.

Traductions comme exercices de lectures littéraires

- 13 Marcel Proust a été traducteur de Ruskin (*La Bible d'Amiens* en 1904, *Sésame et les Lys* en 1906). Jupien mentionne dans *Le Temps retrouvé* « une traduction de *Sésame et les Lys* de Ruskin » que le narrateur avait envoyée à M. de Charlus⁸. Ces traductions ont joué un grand rôle à la fois sur la construction de son esthétique et sur la formation de son style.
- 14 Benjamin a traduit *Ursule Mirouët* de Balzac (le tuteur d'Ursule, homme des Lumières, sera converti à la spiritualité et même au spiritisme par sa pupille...), *Les Tableaux parisiens* de Baudelaire (1922), *Anabase* de Saint-John Perse (avec Bernard Groethuysen et une préface d'Hofmannsthal). Cette traduction, remise à l'éditeur en 1929, n'a pas été publiée à cause de la crise, elle a été retrouvée en 1948. Et il a traduit presque la moitié d'*À la recherche du temps perdu*. Il s'est enthousiasmé pour cette œuvre dès le début des

années vingt, c'est-à-dire avant que l'ensemble de la *Recherche* ne soit publié (*Le Temps retrouvé* paraît en 1927). Tout heureux, il annonce à son ami Gershom Scholem le 21 juillet 1925 la signature du contrat pour la traduction de *Sodome et Gomorrhe* :

Tu dois connaître le nom de Marcel Proust. Ces jours-ci, j'ai conclu un contrat pour la traduction de l'œuvre principale de son grand cycle romanesque, À la recherche du temps perdu. J'ai à traduire la partie de trois volumes Sodome et Gomorrhe. La rémunération n'est nullement forte, mais elle suffit cependant pour que j'aie cru devoir me charger de cet énorme travail. En plus, si la traduction est un succès, je puis me promettre un solide crédit de traducteur, un peu comme celui dont bénéficie Stefan Zweig.⁹

- 15 Cette traduction n'a jamais été publiée. Abandonné par l'éditeur Rowohlt, *Sodome et Gomorrhe* fut repris par Piper Verlag qui fit faillite en 1931. Le manuscrit a été perdu. Benjamin n'a pas tort d'affirmer que *Sodome et Gomorrhe* est « l'œuvre principale » de la *Recherche*. Quatrième tome, c'est effectivement le livre central, dominé par la figure complexe de M. de Charlus. Le volume commence par la célèbre scène de séduction entre le baron et le giletier Jupin. Puis le deuxième séjour à Balbec est vécu sur le mode du désenchantement : le héros ressent brutalement la perte de sa grand-mère quand il se retrouve dans sa chambre et les « jeunes filles en fleurs » ont perdu leur aura poétique, derrière laquelle le narrateur soupçonne tout un monde caché de désirs et de rencontres inquiétantes. *Sodome et Gomorrhe* commence le processus de désillusions qui s'achèvera dans le *Temps retrouvé* : « Un grand désenchanteur sans illusions, impitoyable, du moi, de l'amour, de la morale, ainsi Proust aimait-il à se voir lui-même¹⁰ » – telle est la lecture de Benjamin. Benjamin caractérise ainsi « le dernier résultat de l'analyse sans concession que son œuvre réalise : le plaisir absolu, chimiquement pur, est un alliage incroyablement volatile de souffrance, de douleur, d'humiliation et de maladie. Son arôme est la déception¹¹ ».

- 16 C'est justement cela qui passionne le traducteur qui écrivait à un ami le 5 novembre 1925 :

Vous connaissez sans doute Riga et sa mélancolie, qui ne peut qu'êtreindre, fort brutalement, en novembre, celui qui il y a peu arpenteait les rues romaines. Ici il ne reste plus que le travail et je me suis précipité sur la traduction de Sodome et Gomorrhe, qui s'est révélée poser suffisamment de difficultés pour occuper quelqu'un du matin au soir. [...] Bien entendu, ce qui m'apparaît surtout en traduisant, c'est l'infinie et fragile rigueur nécessaire dans le détail, ce qui me fit penser à de la porcelaine de Chine qu'il s'agirait d'emballer précautionneusement pour l'envoyer en Allemagne.¹²

- 17 Il poursuit la traduction de la *Recherche* avec Franz Hessel (le père de Stéphane). Il aurait souhaité la publication en allemand de l'ensemble d'*À la recherche du temps perdu*, fidèle au projet de Proust qui voyait son œuvre construite comme « une cathédrale », d'un seul tenant, mais les éditeurs ont refusé face à l'ampleur de la tâche. Benjamin poursuit ses traductions, volume par volume, mais il n'ira pas au bout de son entreprise à cause du nazisme. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919) est publié en 1927 aux éditions Die Schmiede sous le titre *Im Schatten der jungen Mädchen. Du côté de Guermantes* (1920-1921) paraît en 1930 aux éditions Piper : *Die Herzogin von Guermantes*. Benjamin et Hessel l'avaient intitulé *Guermantes*, mais l'éditeur a estimé que « *Herzogin* » (duchesse) serait plus attirant. Ce titre de noblesse renforçait le ton de la réception générale de Proust en Allemagne : la plupart des critiques tenaient *À la recherche du temps perdu* pour un « témoignage du snobisme français ». Bien que des écrivains (Rilke, Hofmannsthal...) et des universitaires (Auerbach, Curtius...) aient reconnu très tôt le

génie de Proust, ce dernier passait auprès du public pour « un veule névropathe ». Pour les nazis, c'est un « demi-juif, drogué et névrosé » de peu de poids : ses livres ne méritent même pas l'autodafé (tout Zola sera brûlé en revanche...).

- 18 Les critiques marxistes voyaient en lui un « bourgeois décadent ». Lukacs considérait *À la recherche du temps perdu* comme « avant-gardiste », ce qui pour lui était synonyme de décadent : il critique « un subjectivisme irrationaliste » issu du spiritualisme de Bergson¹³. Benjamin récuse avec force ces accusations de snobisme et de complaisance bourgeoise : « Des critiques routiniers, écrit-il, se sont précipités pour déduire le snobisme de l'auteur du milieu snob de l'œuvre et pour considérer la *Recherche* comme une affaire intérieure française, annexe amusante au Gotha¹⁴ ». À la différence des théoriciens du réalisme socialiste comme Lukács, Benjamin qualifie *La Recherche* de « subversive ». « Sont en morceaux : l'unité de la famille et de la personnalité, de la morale sexuelle et de l'honorabilité sociale » (*ibid.*).
- 19 Le comique et l'ironie rendent les personnages, si titrés soient-ils, « subversifs ». Le traducteur, aux prises avec le comique proustien, en saisit la portée : « Tout le trésor des préjugés et des maximes est annihilé par le comique dangereux » (*ibid.*) Il ajoute : « Les prétentions de la bourgeoisie éclatent sous les rires. Sa fuite rétrograde, sa ré-assimilation à la noblesse constituent le thème sociologique de l'œuvre » (*ibid.*). À travers l'ascension sociale de madame Verdurin, devenue princesse de Guermantes grâce à sa richesse considérable, et de Gilberte Swann épouse du marquis de Saint-Loup, Proust montre, selon Benjamin, que la bourgeoisie « obligée de dissimuler sa base matérielle », utilise le féodalisme comme « masque » ... En d'autres termes, si les grandes fortunes bourgeoises permettent à des nobles de « redorer leur blason », les titres de noblesse donnent à ces bourgeois enrichis par l'industrie et la finance l'éclat des valeurs féodales. Mais le résultat de tant d'efforts, de flatteries et de ruses est vain : la fille de Gilberte de Saint-Loup s'éloignera de ce milieu et épousera un intellectuel obscur.
- 20 Dans *Du côté de Guermantes*, Benjamin a eu à traduire une centaine de pages de conversations dans le salon des Guermantes. Il en tire cette remarque : « si l'on devait réduire son projet à une formule, il consisterait à construire toute la structure de la société sous la forme d'une physiologie du bavardage¹⁵ ». Selon lui, « l'analyse proustienne du snobisme est bien plus importante que son apothéose de l'art¹⁶ » – ce qui est discutable...
- 21 Benjamin a confronté les récits de la *Recherche* à des témoignages recueillis à Paris. Grâce à un ami d'Hofmannsthal, il a pu rencontrer la comtesse Bassiano, les Bibesco (la princesse et Antoine, ami de Proust), la duchesse de Clermont-Tonnerre, il note ceci :
- Proust approchait la haute société avec la tension et la curiosité d'un détective. Elle représentait pour lui un clan de criminels, une association de conspirateurs, à laquelle aucune autre ne pouvait être comparée. C'était pour lui la camorra des consommateurs.¹⁷
- 22 Cette société fermée, organisée en clans rivaux, exclut de son monde tous les producteurs. Selon Benjamin, le snob contemple le monde à partir du point de vue chimiquement pur du consommateur : c'est, écrit Benjamin, « un clan de malfaiteurs animés par la flatterie et la curiosité », la vanité en est la passion dominante, liée à l'intérêt. Proust insiste sur la cruauté des relations dans « le monde », par exemple l'exclusion de Swann, puis de Charlus par les Verdurin, leur méchanceté à l'égard de

Saniette, qui en meurt. Les Guermantes ne sont pas en reste, je reviendrai sur la dernière visite de Swann...

- 23 À l'opposé de ces consommateurs, Benjamin place les « producteurs », ceux qui travaillent, ouvriers, artisans, domestiques, mécaniciens – et écrivains. Ainsi Proust a-t-il construit pendant son labeur nocturne le livre que Benjamin traduira le matin :

[Pour traduire] j'ai découvert un régime qui attire magiquement les kobbolds à mon aide et qui consiste en ceci que, lorsque je me lève le matin, sans m'habiller, sans me passer sur les mains ou le visage la moindre goutte d'eau, sans même boire, je me mets au travail et, avant d'avoir achevé le pensum de la journée entière, je ne fais rien, surtout pas prendre le petit déjeuner. Cela produit les effets les plus étranges que l'on puisse imaginer.¹⁸

- 24 Il traduit dans une sorte d'état second qui fait appel à des énergies venues de l'inconscient. Son expérience de traducteur amène Benjamin à rédiger un essai critique sur l'écriture de Proust. L'ambition première de Benjamin était d'être un critique littéraire authentique, c'est à-dire qu'il ne se contente pas d'analyser les *realia* (les référents, comme le faisait l'érudition positiviste) mais les interprète afin de révéler une « vérité » des textes. Alors que l'exégète positiviste analyse le bois et les cendres du grand feu qu'est une œuvre, pour le critique, selon Benjamin, « la seule flamme est une énigme, celle du vivant. Ainsi le critique s'interroge sur la vérité, dont la flamme vivante continue de brûler au-dessus des lourdes bûches du passé et des cendres légères du vécu », écrit-il dans son étude des *Affinités électives*¹⁹. Comme Proust²⁰, il s'élève avec force contre la critique biographique dominante qui rabat les textes sur la vie et la psychologie de l'auteur dont, dit-il, on ne peut rien connaître. Il veut plutôt redonner vie à ce qui tombe dans l'oubli pour éclairer notre présent. Le critique arrache l'œuvre au passé en recréant sa vérité. Il sauve l'œuvre en lui découvrant de nouvelles significations. C'est cela, pour lui, une « lecture littéraire ». La sienne est fondée sur l'étude précise du texte imposée par la traduction.

Pour l'image de Proust

- 25 Après plusieurs années consacrées à la traduction, Benjamin rédige un commentaire : d'abord intitulé « En traduisant Marcel Proust », il est publié en trois livraisons en juin et juillet 1929 dans *Literarische Welt* sous le titre « *Zum Bilde Prousts* ». Ce titre est à prendre en plusieurs sens : l'image (le portrait) que l'on peut se faire de Proust ; l'image de lui-même que Proust a produite à travers son œuvre ; la place de l'image dans l'œuvre de Proust.
- 26 Dès le début de son article Benjamin s'attache à caractériser le « cas spécial » qu'est *la recherche du temps perdu* : [cas insaisissable]. « À commencer par la structure, qui unit la fiction, les mémoires et le commentaire, jusqu'à la syntaxe, avec ces phrases sans rivages (ce Nil du langage qui déborde ici, pour les fertiliser, sur les plaines de la vérité), tout échappe à la norme²¹ ». La rencontre avec les romans de Proust se fit à un niveau plus profond que la critique sociale, au niveau sémantique et syntaxique. Dès ses premiers écrits, Benjamin s'était intéressé au langage, il a soutenu en 1916 une thèse intitulée *Sur le langage en général et sur le langage humain*.
- 27 Idéaliste selon sa structure, mystique dans son inspiration, romantique par ses sources, la théorie du langage de Benjamin est fondée sur une dichotomie fondamentale qui oppose les fonctions de communication, conçues comme utilitaires et réductrices, à une

fonction selon lui centrale du langage, qui consiste à révéler l'essence de l'homme par le verbe. Benjamin a été marqué par le linguiste Wilhelm von Humboldt qui affirmait que « la langue n'est pas un simple moyen de communication, mais l'expression de l'esprit et de la conception du monde des sujets parlants²² ». Il se réfère aussi à la mystique juive, notamment la kabbale à laquelle l'a initié son ami Gershom Scholem, éditeur du *Zohar*²³ (*Livre de la splendeur, œuvre maîtresse de la Kabbale*). Ce livre identifie l'essence de l'être à la capacité de nomination. La nomination correspond à une présence divine réelle. Le langage poétique (en prose ou en vers) est la seule forme authentique du langage après l'acte adamique de nomination qu'il renouvelle.

- 28 Benjamin assigne à la littérature, à la traduction, à la philosophie, à la critique et même à la politique la tâche de remettre en vigueur la fonction originelle du langage. Cela peut nous paraître ésotérique mais on peut comprendre que Benjamin ait cherché à penser, avec les références intellectuelles qui étaient les siennes, une manière de se « délivrer » du fonctionnement utilitaire du langage qu'il tenait pour « bourgeois », dominé par l'argent et le pouvoir, au nom d'une vérité humaine qui lui semblait terriblement absente de la société où il vivait. Il a une haute conception de la vérité des œuvres et du pouvoir de nomination du philosophe. En tant que critique, il cherche à traduire en contenus de vérité ce qui, dans les œuvres d'art, échappe à tout système philosophique.
- 29 Or Benjamin a pu trouver ces « vérités » d'abord dans le projet même de la *Recherche* conçu comme une initiation mystique en trois temps : l'aspiration du jeune homme à l'absolu dans l'art, puis les déceptions, les échecs, la chute dans la vanité mondaine et les passions destructrices, ensuite la délivrance due à des « signes » (les « illuminations » dans le salon vide) et à l'expérience du passage du temps (« le bal de têtes »), enfin l'accès à une forme de « sainteté » – une vie consacrée à la création dans une retraite hors du monde. Ainsi Proust a-t-il mis sa maladie au service de sa création : « Il est difficile [...] de trouver une tentative plus radicale de s'absorber en soi-même. Et il y a au centre de celle-ci une solitude qui entraîne le monde dans son tourbillon avec la force d'un maelström²⁴ » ;
- 30 De plus, Benjamin a été sensible au rôle des noms dans la *Recherche*. Rappelons des titres de chapitres : « Noms de pays : le nom », « Noms de pays : le pays ». Barthes montre dans son essai « Proust et les noms » que le nom propre est le véritable héros d'À la recherche du temps perdu qui se construit autour de noms de personnages et de lieux, organisés selon des systèmes d'oppositions et de parallélismes. Il appartient au poète de créer « des noms propres à la fois inédits et exacts²⁵ ». Barthes précise : « La duchesse de Guermantes n'est rien si par malheur on l'articule directement sur son référent (qu'est en réalité la duchesse de Guermantes ?), c'est-à-dire si l'on manque en lui sa nature de signe²⁶ ». Or le signe « peut être lu tout seul, en soi » comme une totalité de significations : comme « une tour jaunissante et fleuronée qui traverse les âges », un hôtel parisien « limpide comme son nom », une position dans le faubourg Saint-Germain, un style vestimentaire et une ironie, « l'esprit Guermantes », etc. Bref c'est une essence, « une entité originelle » dit Proust. Remarquons que Proust note dans un de ses cahiers préparatoires à la *Recherche*, en 1908, des références au *Zohar*.
- 31 Le signe signifie dans un système (Guermantes, par opposition à Swann ou à Verdurin). Barthes insiste sur « une conscience cratyléenne des signes » qui caractérise « la fonction poétique ». Pour Proust, pour Benjamin et pour le Cratyle de Platon, « la vertu des noms est d'enseigner », de faire connaître la « vérité des choses²⁷ ». C'est aussi l'idée

développée par Mallarmé dans *Crise de vers*, après avoir constaté l'arbitraire du signe : « *Seulement, sachons, n'existerait pas le vers : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur*²⁸ ».

- 32 Sans doute Benjamin et Proust, lecteurs du *Zohar*, envisagent-ils une dimension spirituelle : les créations linguistiques seraient alors pour eux des manifestations d'une « essence du monde ». Hannah Arendt ajoute : « avec Benjamin nous avons à faire à une chose, sinon unique en son genre, du moins extrêmement rare – au don de *penser poétiquement*²⁹ ». Penser poétiquement est aussi pour Proust comme pour Benjamin penser en « images ». L'image est le levier qui permet de faire passer l'image du narrateur à tous ceux qui l'écoutent selon Benjamin. Proust la définit ainsi :

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description des objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style : ou même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps dans une métaphore.³⁰

- 33 C'est par une image que Benjamin lecteur répond à l'image proustienne : « L'image : elle surgit de l'assemblage des phrases proustiennes comme, à Balbec, surgit le jour d'été des mains de Françoise ouvrant les rideaux de tulle : ancien, éternel, momifié³¹ ». Cette lecture littéraire est une écriture littéraire.
- 34 Les images de la *Recherche* parviennent à rendre présentes les sensations et les affects passés grâce aux métaphores qui les font vivre au présent et nous les rendent présents – ce que Benjamin appelle une « présentification » qu'il associe aux jeux de l'enfance : « La métaphore devient finalement, à y regarder de près, la seule forme de manifestation possible de la chose. Le chemin qui permet de pénétrer jusqu'à elle : *le jeu passionné* avec les choses. C'est par ce même chemin que les enfants pénètrent jusqu'au cœur³² ».
- 35 À partir de l'épisode de la « madeleine », Benjamin a remarqué que l'odorat, sens développé chez les enfants, est essentiel : « L'odorat, c'est le temps pondéral du passé pour le pêcheur sur l'océan du Temps perdu³³ ». Ce que l'on peut traduire en langage scientifique : « Le support neuro-anatomique est sans doute formé par des connexions synaptiques constituées entre les neurones de l'hippocampe, la circonvolution limbique et le noyau amygdalien³⁴. » On appréciera les différences entre les deux modes de lecture !
- 36 Benjamin distingue le récit de vie que serait une autobiographie, soumise au déroulement chronologique, de l'acte de remémoration proustien qui organise de manière discontinue des espaces et des moments :
- L'acte de remémoration de l'histoire est plus important que l'histoire elle-même : la mémoire involontaire dont le travail d'oubli et de trace, de trace et d'oubli est sans limite. En effet l'unité du texte, c'est l'actus purus de la remémoration elle-même. Non la personne de l'auteur et encore moins l'intrigue.³⁵
- 37 Il écrit cela en 1928. Ce n'est qu'à partir des années soixante que la critique littéraire universitaire parvient à ce degré de lucidité... Sans doute la connaissance qu'il avait des théories freudiennes lui a-t-elle ouvert le chemin vers « le cœur » de la *Recherche*. Selon Proust, la mémoire involontaire rend présents les moments forts, mais jamais vraiment « vécus », de notre existence humaine parce que nous sommes distraits par notre

vanité, nos projets, nos habitudes ; c'est en cela que la littérature nous permet de retrouver « la vraie vie³⁶ ». Benjamin rapproche ce processus du jeu :

Ce désordre, cet amoncellement que nous-mêmes avons fidèlement égaré là, dans l'inconscient, que nous avons oublié et qui s'empare totalement de celui qui se trouve devant lui, comme l'homme qui contemple un tiroir rempli à ras bord de jouets inutilisables, oubliés. Ce gaspillage de la vraie vie, dont seul nous parle le souvenir, voilà ce qu'il faut chercher chez Proust pour en faire le noyau de la réflexion.³⁷

38 La lecture littéraire de Benjamin éclaire l'œuvre proustienne grâce au jeu de ses propres métaphores : « Avec les rayons de miel du souvenir, il construisait une ruche pour l'essaim de ses pensées³⁸ ».

39 En guise de final, j'emprunte à Benjamin la dernière image de son « portrait » de Proust.

Pour la deuxième fois se dressa un échafaudage semblable à celui grâce auquel Michel-Ange, la tête renversée, peignit la Création au plafond de la Sixtine : le lit de malade sur lequel Marcel Proust couvrait de son écriture à main levée les innombrables feuilles qu'il a consacrées à la Création de son microcosme.³⁹

NOTES

1. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, « Folio », 1988, p. 571.
2. Walter Benjamin, *Sens unique. Enfance berlinoise*, Paris, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1978, p. 60.
3. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989.
4. Walter Benjamin, « La vie des étudiants », trad. Maurice de Gandillac, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 141.
5. Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 13.
6. Luc Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, PUPS, « Lettres françaises », 2013.
7. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, *op. cit.*, p. 481.
8. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, édition de Pierre-Louis Rey, Pierre-Edmond Robert et Brian C. Rogers, Paris, Gallimard, « Folio », p. 139.
9. Walter Benjamin, *Correspondance I (1910-1928)*, trad. G. Petidmange, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 361.
10. Walter Benjamin, « Pour l'image de Proust », *Sur Proust*, traduction de Robert Kahn, Caen, Nous, 2010, p. 37.
11. Walter Benjamin, « Pour l'image de Proust », *op. cit.*, p. 44.
12. Walter Benjamin, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 385.
13. György Luckács, *La Destruction de la raison*, traduction collective, Paris, L'Arche 1958, p. 25 et *La Signification présente du réalisme critique*, traduction de Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960, p. 68-69.
14. *Ibid.*, p. 32-33.
15. *Ibid.*, p. 33.

16. *Ibid.*, p. 36.
17. *Ibid.*, p. 43.
18. À Julia Radt, *Correspondance I*, *op. cit.*, p. 393.
19. Walter Benjamin, « *Les Affinités électives de Goethe* », traduction de Maurice de Gandillac, *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 275.
20. « La vanité des études où on essaye de deviner de qui parle un auteur », Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 214.
21. Walter Benjamin, « Pour l'image de Proust », *op. cit.*, p. 27.
22. Wilhelm von Humboldt, *Über den Dualis*, 1827, *Œuvres complètes*, Berlin, 1907, t. VI, p. 23. Cité dans le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* d'Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1995, p. 642.
23. *Le Zohar : le Livre de la splendeur*, extraits choisis et présentés par Gershom scholem, trad. de l'anglais par Édith Ochs, Paris, Le Seuil, 2014.
24. Walter Benjamin, « Pour l'image de Proust », *op. cit.*, p. 39.
25. Roland Barthes, « Proust et les noms » *Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 128.
26. *Ibid.*, p. 133.
27. Platon, *Cratyle*, 435 d, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Guillaume Budé », 1948.
28. Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, Yves Bonnefoy (éd.), Paris, Poésie/Gallimard, 1976, p. 245.
29. Hannah Arendt, *Walter Benjamin 1892-1940*, [1955], Paris, Allia, 2007, p. 110.
30. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 196.
31. Walter Benjamin, « Pour l'image de Proust », *op. cit.*, p. 31.
32. Walter Benjamin, *Sens unique. Enfance berlinoise*, Paris, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1978, p. 165.
33. Walter Benjamin, « Pour l'image de Proust », *op. cit.*, p. 50.
34. Jean-Yves et Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 203.
35. Walter Benjamin, « Pour l'image de Proust », *op. cit.*, p. 29.
36. « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. » Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 202.
37. Walter Benjamin, « Pour l'image de Proust », *op. cit.*, p. 56.
38. *Ibid.*, p. 29.
39. *Ibid.*, p. 42.

Lisibilité de Lisbonne dans quelques récits de voyage

Éléments pour une géobiographie littéraire de Lisbonne¹

Maria Hermínia Laurel

- 1 Encadrées par le retour au réel qui caractérise la littérature contemporaine, les études sur les représentations littéraires de la ville proposent de nouvelles évocations d'une catégorie que les années structuralistes s'étaient efforcées d'alléger des études littéraires : celle du référent. Or « le référent n'existe pas », souligne Roelens² ; il n'a pas d'existence autonome, préexistante à toute forme d'appréhension. Et dans cet acte, c'est tout un « arrière-texte³ » – cet inconscient qui travaille les contextes multiples que chaque écrivain et chaque lecteur mettent au jour, perceptible au-delà des référents intertextuels – qui lui accorde son existence ; le référent n'existe pas en lui-même tout comme le livre n'a pas d'existence en dehors de ses lecteurs (Sartre), tout comme les textes n'existent pas en dehors de la « régulation » de l'« autorité » qui émane des « communautés interprétatives » qui les prennent en charge (comme le veut, d'ailleurs, Schuerewegen, à la suite de Fish⁴, en proposant sa méthode de lecture posttextuelle⁵). La ville est un texte, considérait Butor, pour qui la lecture de textes sur les villes à visiter accordait la consistance nécessaire à ses voyages⁶. Barthes, à son tour, concevait la ville comme un tissu, introduisant la métaphore désormais chère aux urbanistes⁷ et, en même temps, les perspectives interdisciplinaires qui permettent d'étudier la ville : celles de la géographie (du territoire, mais aussi humaine ou culturelle, dans des études développées par Brosseau⁸), de l'espace⁹, de la géocritique (avec Westphal¹⁰, ou Collot¹¹) ou de la géopoétique (définie, à l'origine par White¹²), de l'écologie (et de ses préoccupations d'ordre éthique, introduite en France par Suberchicot)¹³, de la sociologie (et la réflexion sur les villes était déjà centrale dans la réflexion d'Augé dans les années 1990¹⁴), de l'urbanisme, de l'architecture, etc. Le titre du livre cité publié par Roelens et Vercruyse constitue une bonne entrée en matière : effectivement, comment approcher la ville, en littérature, sans la lire, l'écrire et la pratiquer ? Lisons quelques lignes introductrices à ce volume :

À vouloir appréhender la ville en tant que lue, écrite ou pratiquée, nous devons nous attarder en amont à la plasticité des mots et des espaces, au lieu comme construction discursive, à l'entrelacs entre langage et cité, à la béance, au « bâillement » comme dirait Roland Barthes, entre deux pôles ontologiquement hétérogènes mais non sans fécondation réciproque, la rencontre toujours manquée entre la langue et le réel, là où s'insinue le fantasme ou l'imaginaire.¹⁵

- 2 Selon Westphal, la ville partage le statut de « tout territoire à la fois référentiel et fictionnel »¹⁶ ; elle est l'espace du hors texte, cet espace du monde que la littérature construit, en tant qu'art mimétique qu'elle est, avec la peinture, le cinéma, ou la photographie, et qu'elle inscrit dans l'espace fictionnel, en en faisant un monde possible. Les études sur la ville s'encadrent aujourd'hui dans le contexte des études sur le « tournant spatial¹⁷ », une tendance qui attire particulièrement les critiques depuis les deux dernières décennies du xx^e siècle. C'est la ville « ensevel[ie] sous les mots¹⁸ », et les images que j'essaie d'approcher dans mes études sur Lisbonne, frappée par la dynamique de cet espace qu'offre une ville située en contrepoint, dans un équilibre géographique et géologique instable entre le continent et l'océan. Lisbonne devient l'espace d'une ville-palimpseste¹⁹, qui invite son visiteur à la pratiquer en tenant compte des strates qu'accumulent son histoire, sa culture, sa vie dans les coupes transversales de ses pourtours. Lisbonne, ville d'arrivée, de départ, de retour, ville de l'exilance, pour reprendre la terminologie de Nous²⁰, Lisbonne est la ville de l'entre-deux. Une ville qui s'inscrit par sa localisation, par l'espace de transit qu'elle a toujours été au long de son histoire, par l'ambivalence de son statut de capitale d'un empire tout en ne cessant de rester la capitale d'un petit pays, dans l'espace de l'interrogation sur elle-même, comme l'espace de la crise de la notion de territoire. C'est ainsi qu'elle est, simultanément, la ville mythique fondée par Ulysse, la ville atlantique des découvertes maritimes, la ville détruite par le tremblement de terre de 1755 aussitôt reconstruite à l'équerre et au compas par un homme des Lumières, la ville péninsulaire en proie à des guerres fratricides et la ville européenne à l'écart des deux guerres mondiales, une ville qui s'essaie à l'accueil des milliers de touristes qui la recherchent depuis trois ou quatre ans. Quelles métamorphoses subira-t-elle encore dans l'avenir, de quelles défigurations sera-t-elle encore la victime, sinon le bourreau ? C'est ainsi à une « géobiographie littéraire²¹ » de Lisbonne ancrée sur quelques moments de sa chronotopie mémoriale que je vous inviterai dans cette étude, en quête d'une « géométrie de l'esprit » davantage que d'une « géométrie de l'espace »²².
- 3 Comme le dit ce guide incontournable de la ville, avec A. L. Antunes²³, que fut l'écrivain J. C. Pires dans *Lisbonne. Livre de bord. Voix, regards, ressouvenances*, « chaque visiteur a sa Lisbonne²⁴ ». Pires l'a bien vu, la ville compose sa « carte incertaine²⁵ » à mesure qu'elle se donne à écrire à l'écrivain et à lire à son lecteur, dans une complicité intime qui fait que « personne ne pourra jamais connaître une ville s'il ne sait l'interroger en s'interrogeant soi-même²⁶ ». C'est cette « carte incertaine » que trace le narrateur de *Requiem. Une hallucination*²⁷. Un livre conçu comme un « onirodrame » fictionnel par l'écrivain italien épris de Lisbonne, tout autant qu'il était épris de Pessoa dont il est devenu un spécialiste réputé, A. Tabucchi. Ce livre, il l'a voulu « un vagabondage autour d'un roman²⁸ », davantage qu'une cartographie référentielle de la ville, malgré quelques coïncidences avec la typologie urbaine du guide de Lisbonne²⁹, de Pessoa, espaces que Tanner retiendra en 1998 dans son film *Requiem*.
- 4 L'étude de l'espace ne saurait être coupée de la dimension temporelle qui délimite les pourtours changeants des villes, au fil du temps. Dans son livre *Le Monde plausible*,

Westphal revient sur l'une des assises de sa méthode géocritique : « le besoin d'une étude "stratigraphique" prenant en compte l'espace et le temps dans leurs interactions³⁰ ». Tracer la géobiographie d'une ville impose ainsi d'accorder une attention accrue à ces deux dimensions qui s'interpellent mutuellement. C'est effectivement la chronotopie mémoriale de la ville qui donne sens aux espaces dans lesquels elle se déploie. Et à Bernardo Soares d'énoncer, par anticipation, l'importance du référent dans les études sur l'espace, en littérature. Pour cet hétéronyme de Pessoa, la littérature est « l'art marié à la pensée, et la réalisation sans tache de la réalité [...] Le romancier étant nous tous, qui faisons un récit lorsque nous voyons [...] »³¹. C'est sans doute pour cela que Pessoa a composé un guide de Lisbonne, le guide étant un des domaines privilégiés de l'élargissement du chronotope à la fiction³², et que le paysage urbain peut être considéré, d'après Collot, « comme un phénomène, qui n'est ni une pure représentation ni une simple présence, mais le produit de la rencontre entre un monde et un point de vue³³ ». C'est devant ses quais que s'accomplissent, particulièrement dans le cas de la ville de Lisbonne, les fonctions géopolitiques et géopoétiques de l'espace urbain. Pessoa l'a d'ailleurs bien compris, qui accueille les visiteurs « qui arrivent par la mer³⁴ » dans un espace emblématique de la ville – le quai de Rocha do Conde de Óbidos. « Pessoa, toujours Pessoa, Pessoa notre destinée », au dire de Pires dans *Lisbonne. Livre de bord*, lui qui se livrait aussi au périple régulier des bars de la ville, si nombreux au long de ces quais. C'est dans un de ces bars que Pires évoque le poète : « Lui aussi, dans les glorieuses années trente, fréquentait l'Américain aux heures liturgiques des *morning drinkers* [...] Dans les bars de Cais do Sodré personne ne peut être sûr de ne pas recevoir par la proue un poète à la dérive³⁵ ».

- 5 Comme une grande avenue de Lisbonne, le Tage donnait accès à la ville. Dans les écrits les plus anciens sur la ville, toutes les références à ses églises, monuments et espaces publics répondent à leur plus ou moins grande proximité au fleuve. Dans un récit daté de 1584, le jésuite Sande décrit son arrivée à Lisbonne, la dynamique de cette ville cosmopolite, avec son marché bien fourni de productions agricoles, l'exotisme qui la caractérise comme ville coloniale, où se croisent des produits et des gens, des langues et des religions inhabituels aux Européens de l'époque. Le texte de Sande fait sans doute écho à la toile *La Rue Neuve des marchands*, une représentation de Lisbonne au XVI^e siècle qui reproduit l'atmosphère de la ville du temps du roi Manuel³⁶, ou encore à une autre vue de cette place, toujours antérieure au tremblement de terre – *Lisbonne au XVII^e siècle* – par le peintre hollandais D. Stoop (1610 ?-1686).
- 6 C'est encore l'arrivée à Lisbonne par voie maritime que décrit Saramago dans son roman *L'Année de la mort de Ricardo Reis* (1988), empruntant son héros à l'un des hétéronymes de Pessoa, qu'il surprend dans le paquebot *Highland Brigade* qui vient d'accoster au quai d'Alcântara, en rentrant de son exil au Brésil. Cette fois, une Lisbonne pluvieuse attend le voyageur, contrecarrant l'image de la ville lumineuse de Tabucchi et de Tanner :

Ici la mer s'achève et la terre commence [...] Derrière les vitres ternies par le sel, les enfants épient la ville grise au ras des collines, toute en maisons basses, c'est du moins l'impression qu'elle donne, avec de loin en loin un dôme, un fronton qui se détache, une forme qui ressemble aux ruines d'un château, mais tout cela n'est peut-être qu'une illusion, chimère, un mirage créé par le rideau mouvant de la pluie qui tombe du ciel bouché. Les enfants étrangers [...] veulent connaître le nom de la ville, et leurs parents les en instruisent, ou bien leurs nourrices, les nurses, leurs bonnes, leurs fraûleins, un marin qui passait par là [...], Lisboa, Lisbon, Lisbonne, Lissabon, quatre formulations différentes, sans compter les intermédiaires et les

imprécises, [...] à peine un nom [...] prononcé de manière approximative avec l'accent propre aux Argentins, aux Uruguayens, aux Brésiliens ou aux Espagnols, qui, lorsqu'ils écrivent Lisboa dans leur castillan ou leur portugais, expriment chacun une chose différente, qui n'a rien à voir avec ce qu'on a l'habitude d'entendre ou d'écrire.³⁷

- 7 Le Tage est présent à tout moment de la vie des lisboètes, et même ses visiteurs les plus improbables, comme Candide, ne restent pas indifférents à ses humeurs. Mais le Tage peut également veiller sur les amoureux, à Lisbonne. Rappelons ce passage aux tonalités romantiques du roman d'Eça de Queirós, *La Tragédie de la rue des Fleurs*³⁸, choisi par J.-N. Mouret pour son anthologie³⁹. C'est toute une autre prise de vue sur Lisbonne que Eça offre à son lecteur :

La ville s'élevait, avec ses façades battues par le clair de lune. Les vitres étincelaient parfois comme des lames d'argent. Les becs de gaz faiblissaient sous l'abondance de la pâle lumière. Il y avait dans le silence de ces habitations, muettes et blanches, comme la tranquillité d'une contemplation d'extase. La pleine lune brillait d'une façon silencieuse et sereine. Une traînée étincelante courait, tremblotait sur l'eau, comme une tache ou un filigrane fluctuant. Tout le reste de l'eau prenait une vague nuance de bleu clair, qui, vers le large, s'éclaircissait encore, d'un éclat tranquille. Une brume lumineuse estompait l'horizon de l'autre rive. Les flancs des navires, les mâts, avaient comme un air effacé et léger.⁴⁰

- 8 De même, pour ceux qui arrivent par le train, c'est le Tage qui les accueille. Raymond Gregorius, le narrateur de *Train de nuit pour Lisbonne*, de P. Mercier, en témoigne, lorsque son train approche la gare de Santa Apolónia, après sa traversée hâtive de l'Europe. Séduit par la figure d'Amadeu de Prado, il se propose de tracer sa biographie en parcourant les espaces de Lisbonne que ce médecin fréquentait. Gregorius sent l'appel de Lisbonne : « Le large fleuve dehors devait être le Tage. Gregorius sursauta. Cela voulait dire qu'il arriverait bientôt⁴¹ ». Ce roman ne s'attarde pas sur des descriptions de la ville. Lisbonne est pour son héros « la ville vers laquelle il avait fui hors de sa vie⁴² ». Pour lui, à l'instar de Butor, la connaissance d'une ville doit être précédée par des lectures : « Faire la connaissance d'une ville à travers les livres qu'il trouvait sur place – il avait toujours procédé ainsi⁴³ » ; tout comme Barthes à Tokyo, Gregorius parcourt la ville pour l'écrire et la rendre lisible ; pour Gregorius aussi, la ville « l'a mis en situation d'écriture⁴⁴ ».
- 9 Si le Terreiro do Paço est souvent mentionné par les écrivains, la Place de Rossio, pas très éloignée, ne l'en est pas moins. En pleine zone commerciale de la ville, elle est souvent aux prises avec des embouteillages, comme celui qui coince le romancier Vergílio Ferreira à l'intérieur d'un taxi dont le conducteur vocifère contre les trams, si typiques de la zone⁴⁵ :

Finalement, j'aurais mieux fait d'aller à pied, le taxi est constamment arrêté par la circulation aberrante. Des voitures des voitures [...] Et maintenant voilà un tramway qui nous coupe la route avec son cahot arthritique de vieillard avec une canne. Mais il fait tinter sa clochette pour avertir de sa vitesse. [...] Le chauffeur de taxi vocifère en proie à une haine progressiste – comment peut-on encore tolérer une chose pareille de nos jours. Il est jaune, couleur de la mort – salut, tramway, grand-père. Il coupe la rue en diagonale, tout crissant sur ses rails, aux commandes il y a un ancêtre en uniforme avec une casquette, salut, ancêtre, on a réussi enfin à couper la caravane qui descend [...] Le taxi avait divagué entre les déviations mises en place avec constance par la municipalité pour améliorer la circulation qui ne pouvait s'améliorer qu'avec un nouveau tremblement de terre. Et au Rossio, des torrents de gens suivant des pulsions indéchiffrables comme celles des oiseaux.⁴⁶

10 Pendant les années de la Seconde Guerre, plusieurs écrivains découvrent Lisbonne. Ce fut le cas de J. Green, J. Kessel, Saint-Exupéry, A. Schwarzenbach, des frères Mann, parmi tant d'autres voyageurs⁴⁷. Lisbonne devient, pour bien des étrangers qui y accouraient en ce moment historique, « la grande salle d'attente de l'Europe⁴⁸ ». Ce fut le cas de Saint-Exupéry, en transit pour les États-Unis, qui témoigne des préparatifs pour la grande Exposition du monde portugais, qui s'est tenue pendant quelques mois, en 1940, devant le monastère des Hiéronymites, monument identitaire par excellence ; ce fut le cas d'autres qui partageaient les idéaux nationalistes du régime, comme de Ziegler ou de Reynold, qui rappelle ses entretiens avec Salazar dans ses *Mémoires*. Mais Lisbonne est aussi la ville qui accueille des exilés de l'Europe en guerre, dont l'auteur de *Lettre à un otage* décrit le sentiment de déterritorialisation, la plupart anonymes, ou portant des noms aussi connus que ceux de H. Arendt ou M. Ernst⁴⁹. Une ville qui inspire même ceux qui n'y sont jamais venus, comme Mann, qui fait déambuler Félix Krull⁵⁰ dans la Lisbonne pré-républicaine, ou Remarque, dont *La Nuit de Lisbonne* (1962) évoque la ville de 1942. Ces deux romans construisent une ville mythique, tout en inscrivant l'action dans des espaces référentiels urbains reconnaissables grâce, entre autres, aux nombreuses cartes postales qui circulaient à époque. Une Lisbonne nocturne, mais lumineuse, s'offre aux personnages de Mann et de Remarque, rappelant celle que Saint-Exupéry y avait retrouvée en 1940 :

Bien que je fusse à Lisbonne depuis une semaine, je ne m'étais pas encore habitué à son illumination exubérante. Dans les pays par où j'étais passé avant, la nuit les villes demeuraient noires comme des mines de charbon, et une lanterne dans les ténèbres était plus intimidante que la peste au Moyen Âge. Je revenais de l'Europe du XX^e siècle.⁵¹

11 Lisbonne trouve également une place de choix dans le cœur de ceux qui n'y ont fait que de brefs séjours. C'est le cas de l'écrivaine suisse A. Schwarzenbach, qui s'y arrête lors des pauses de ses voyages dans les années 1940-42, pour qui, comme pour beaucoup d'européens, Lisbonne était « le dernier port libre de la côte européenne atlantique⁵² ». Cette période est aussi celle où Lisbonne s'ouvre au monde, malgré le régime totalitaire de Estado Novo. L'atmosphère d'espionnage qui couvait dans ses hôtels, ses bars, ses restaurants et ses places publiques enveloppe la ville, créant un espace propice au policier. C'est cette ambiance que décrit F. Prokosch⁵³ dans son roman *Les Conspirateurs*, en 1943⁵⁴. À l'image de la majorité du corpus littéraire de Lisbonne, c'est aussi le Tage qui régit le paysage urbain dans ce roman : « [...] la ville proprement dite [...] progresse lentement, et de façon brouillonne : elle remonte du Tage pour atteindre la cathédrale d'Estrella, et plonge d'Ajuda jusqu'à Alcântara⁵⁵ ». Ce roman est précédé par une citation de Pascal, qui introduit aussitôt son lecteur à un cadre moral complexe⁵⁶, et met ainsi en scène une Lisbonne devenue « une ville d'échos, d'ombres, d'hallucinations⁵⁷ ». Les espaces emblématiques de la ville sont parcourus au fil de l'action romanesque : les rues de la partie commerciale de la ville, son château et ses quartiers populaires. Pourtant, très probablement parce que Prokosch écrit en fonction d'un public lecteur contemporain aux événements (les réfugiés étrangers qui s'y trouvaient, en attendant le départ improbable d'un paquebot vers l'Amérique), il se sert de points de comparaison connus de ce public :

En même temps qu'un adieu au Continent, cette magnifique frange de terre occidentale constitue un bref résumé de l'Europe. On y trouve les chemins bordés de haies du Somerset ; une lande onduleuse comme dans le Devon ; des déserts rocaillieux et venteux propres à la Bretagne ; des pinèdes sablonneuses toutes provençales ; un versant parsemé de cyprès presque toscans ; une vallée escarpée

plantée de vignes andalouses ; un soupçon de contreforts des Alpes dans le massif de Sintra ; un petit château bourguignon entouré de peupliers ; une chaîne de grandes falaises, dalmates par leur coloris et leur calme ; et, jouant sur tout cela, cette lumière délicate et pourtant pénétrante, la clarté dorée de la mer Égée qui tisse entre les siècles une toile de fond.⁵⁸

- 12 Ce roman ne manque pas de constituer un document intéressant sur les espaces de la ville fréquentés par grand nombre d'étrangers. Des objets ou des habitudes spécifiques, sinon des clichés de cette nouvelle population lisboète soutiennent chez Prokosch son identification. Au long d'un processus de reterritorialisation souvent difficile, ces étrangers cherchent à recréer des espaces qui leur étaient familiers, des liens interpersonnels et à fonder des réseaux identitaires. Ces espaces sont repérables dans le cas des Anglais par leur localisation dans des clubs de *bridge* ou des courts de tennis ; dans le cas des Allemands, par le port d'appareils photographiques sophistiqués ; les voyageurs en provenance du Nord de l'Europe, associés à leur contact avec la nature, que la proximité de la mer et des falaises stimule. C'est pourquoi « Lisbonne devint Leipzig, Leyde, Lyon⁵⁹ ». C'est également la raison pour laquelle des villes comme Varsovie, Rotterdam et Belgrade s'effaçaient petit à petit dans un passé que l'arrivée régulière de la presse ne parvenait à suppléer⁶⁰. Les circonstances de la guerre se projettent dans ce roman sur la physionomie de Lisbonne. Réussissant toutefois à garder « une énergie propre », c'est surtout grâce à ses fonctions miséricordieuses que Lisbonne y est évoquée ; les processus de transformation subis par la ville pendant ces années-là en ont fait « une ville d'échos, d'ombres, d'hallucinations⁶¹ ». Les librairies, bien fournies d'auteurs étrangers et les cafés deviennent, dans ce contexte, des endroits de rencontre préférés. Le Terreiro do Paço, désigné dans ce roman comme la Place du Cheval Noir⁶², mérite ici tout son relief. Une fois encore, la description dont cette place est l'objet accentue l'équilibre, que l'on oserait presque qualifier d'unanimiste, qui caractérise Lisbonne : « le monde paraissait comblé d'un singulier ravissement qui unissait toute chose⁶³ ». Le regard du narrateur souligne la frontière que cette place établit avec l'Europe et le Tage, comme si elle était restée prisonnière d'un certain exotisme africain, encore un cliché de Lisbonne aux yeux de l'étranger : « Le dos tourné à l'Europe, elle porte un regard serein vers la mer, en direction du brut et du préhistorique, des formes primitives d'Afrique⁶⁴ ». Prokosch se réfère à Lisbonne comme une métonymie du pays, dans l'espace d'une Europe en guerre : « Lisbonne [...] était un sommet isolé, le flux de l'histoire avait inondé les vallées de toutes parts⁶⁵ ».
- 13 C'est encore ce vouloir dire Lisbonne à la distance de l'histoire qui inspire Loude dans *Lisbonne, dans la ville noire*⁶⁶, dont il se propose de tracer la biographie en relevant de vraies métaphores organiques, à partir de l'autre marge du Tage, d'une banlieue aujourd'hui imprégnée de teintes africaines. Devant cette ville européenne, le narrateur s'interroge, vingt ans après le film de Tanner, *Dans la ville blanche* : « Qui connaît aujourd'hui l'histoire édifiante de cette promiscuité multiséculaire entre un pays d'Europe et d'Afrique ? [...] Que reste-t-il de cette relation du Portugal et de l'Afrique ?⁶⁷ ». Les vers de Camoëns⁶⁸ préfiguraient la réponse à la question que se posaient ceux-là même qui assistaient au départ des caravelles traînant avec elles leur immense *saudade* : « Ce jour-là, les gens de la ville étaient accourus (tels pour des amis, tels pour des parents, d'autres seulement pour voir), nostalgiques d'aspect et affligés [...]⁶⁹ ». Et la voix du mécréant Vieux de Restelo, personnage timoré de l'épopée camonienne, qui concevait les plus sinistres augures pour l'entreprise maritime lusitanienne, n'y voyant que la « vaine convoitise de cette vanité qu'on appelle

Renommée ! Désir trompeur, attisé par ce qu'on nomme gloire et qui n'est que du vent⁷⁰ », se faisait déjà entendre, prémonitoire. La question coloniale traverse l'histoire de Lisbonne, elle est physiquement présente dans les espaces parcourus tous les jours par sa population, et par ceux qui s'y rendent, en visite. Ses artères se révèlent alors au voyageur attentif comme un vrai palimpseste où s'inscrit l'histoire de la ville. Une autre Lisbonne se dresse sous le regard du voyageur/narrateur de *Lisbonne, dans la ville noire*, qui parcourt la ville en quête de réponses ou, du moins, d'indices qui lui permettent de mieux comprendre « la formation de l'identité cap-verdienne à partir du choc frontal entre Afrique et Portugal⁷¹ ». Vers ces espaces de la ville noire, hybride, postcoloniale, confluent l'histoire de la ville, celle de son passé, mais surtout son histoire contemporaine, celle de la Lisbonne d'aujourd'hui, espace de diasporas africaines, d'une population héritière de celle qui a fait la dure expérience d'une déterritorialisation non souhaitée et qui se reterritorialise dans de nouveaux espaces, partagés en toute générosité, avec tant d'autres habitants de la ville. Ce sont des espaces que le narrateur parcourt, parmi tant d'autres chargés d'histoire, comme la place Louis I^{er}, dont la statue centrale évoque le marquis Sá da Bandeira, défenseur de la liberté des esclaves, ou encore le mirador de Santa Catarina, à partir duquel l'une des figures mythologiques majeures de Camões, le monstre Adamastor⁷², pétrifié dans une statue tel « colosse de pierre d'une monumentale laideur »⁷³, vandalisé par ceux que Loude désigne comme les « largués de la ville »⁷⁴, surplombe le Tage, dans un cri vide, qui est aujourd'hui la voix « d'une terre violée, d'un cap éperonné, d'une innocence pervertie⁷⁵ ». Un sort commun a fait se rejoindre, non sans ironie, les deux figures de l'Adamastor et de Camoëns, son créateur, sous la forme de deux statues qui servent aujourd'hui de point de repos irrévérencieux aux pigeons – devenus des oiseaux urbains – qui voltigent à leur tour.

NOTES

1. Cet article s'insère dans la recherche menée au sein du Programme Stratégique intégré UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339.
2. N. Roelens et T. Vercruyssen, *Lire, écrire, pratiquer la ville*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2016, p. 13.
3. M.-M. Gladieu, J.-M. Pottier et A. Trouvé, *L'Arrière-texte : pour repenser le littéraire*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2013.
4. S. Fish, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, trad. par É. Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007 [1980].
5. Dans son livre *Introduction à la méthode posttextuelle : l'exemple proustien*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
6. M. Butor, « La ville comme texte », in *Répertoire V*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982, p. 33-42.
7. R. Barthes, « Sémiologie et urbanisme », in *Œuvres Complètes*, É. Marty (éd.), t. II, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 439-446.
8. M. Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996.
9. R. Tally Jr., *Spatiality*, London, Routledge, 2013, p. 9. Tally Jr. y propose un nouveau champ d'études – « *spatial literary studies* ».

10. B. Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.
11. M. Collot, *La Pensée paysage*, Arles, Actes Sud, 2011 ; voir aussi, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, 2014.
12. K. White, *Le Plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994.
13. A. Suberchicot, *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*, Paris, Honoré Champion, 2012. Voir aussi, *Littérature américaine et écologie*, Paris, L'Harmattan, 2002.
14. M. Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
15. N. Roelens, *op. cit.*, p. 11.
16. In Préface à Cl. Lévy, *Territoires postmodernes : Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon, Ransmayr*, Rennes, PUR, 2014, p. 13.
17. L'expression « *spatial turn* » est introduite par le géographe américain E. Soja dans *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London-New York, Verso, 1989 et par le théoricien F. Jameson, dans *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke UP, 1991.
18. Cité par Roelens : « Chaque ville serait ainsi – peut-être est-ce sa condition d'existence – "ensevel[ie] sous les mots" comme le déplorait Julien Gracq au sujet de Rome », in Roelens, *op. cit.*, p. 12.
19. B. Westphal, *op. cit.*
20. Voir *La Condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, Paris, Publications de la Maison des Sciences de l'Homme, 2015.
21. Magda Pinheiro, *Biografia de Lisboa*, Lisboa, A Esfera dos Livros, 2011 et Luisa B. de Oliveira, *Lisbonne. Histoire, promenades, anthologie & dictionnaire*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 2013.
22. Th. Vercruyssen, « "Ceci n'est pas une carte" : Alain Milon contre la tyrannie de l'analogie », *Acta fabula*, vol. 14, n° 8, Notes de lecture, novembre-décembre 2013, DOI : 10.58282/acta.8261. Voir aussi Alain Milon, *Cartes incertaines. Regard critique sur l'espace*, Paris, Encre Marine, 2012.
23. Dont l'œuvre sera bientôt publiée dans la collection « La Pléiade », un prix qu'il estime plus prestigieux que l'attribution du Nobel.
24. J. C. Pires, *Lisbonne. Livre de bord. Voix, regard, ressouvenances*, trad. M. Laban, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1998 [1997], p. 76. En ce moment de notre réflexion, nous développons quelques perspectives d'analyse déjà énoncées dans notre article « Lire la ville au fil du temps : Lisbonne revisitée », in Roelens, *op. cit.*, 2016, p. 43-54.
25. Voir Alain Milon, *op. cit.*, 2012.
26. J. P. Pires, *op. cit.*, p. 11.
27. A. Tabucchi, *Requiem. Une hallucination*, Paris, Folio, 2006 [1991]. Trad. Isabelle Pereira. Nous traduisons d'après l'édition originale en portugais.
28. *Ibid.*, p. 153.
29. Probablement achevé vers 1925, ce livre fut publié en 1980, cinquante-cinq ans après le décès du poète. Pessoa, Fernando, *Lisbonne*, Paris, Anatolia, 1995. Trad. B. Vierne, à partir de l'édition originale en anglais.
30. B. Westphal, *Le Monde Plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 232.
31. *Livro do Desassossego* por Bernardo Soares, in *Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática, 1982, f. 520.
32. Voir Cl. Lévy, *op. cit.*, chapitre 3.
33. M. Collot, *op. cit.*, 2011, p. 18.
34. F. Pessoa, *op. cit.*, 1995, p. 15.
35. J. C. Pires, *op. cit.*, 1998, p. 65.
36. Rappelons, à ce sujet, la polémique qu'a déclenchée l'authenticité de cette toile lors de l'exposition organisé à Lisbonne par le musée national de l'Art ancien, en 2017 : « La Ville globale : Lisbonne à la Renaissance ».

37. Saramago, *L'Année de la mort de Ricardo Reis*, Paris, Le Seuil, 1988 [1984]. Cité par J.-N. Mouret (dir.), *Le Goût de Lisbonne*, Paris, Mercure de France, 2002, p. 23-24. Trad. Cl. Fages.
38. E. de Queirós, *La Tragédie de la rue des Fleurs*, Paris, Éditions Métailié, 1999. Trad. J. S. Nunes et D. Bussillet. Un roman probablement écrit par Eça de Queirós (1845-1900) entre 1877-1878, publié en 1980.
39. J.-N. Mouret, *op. cit.*, p. 106-107.
40. *Ibid.*, p. 105.
41. Pascal Mercier, *Train de nuit pour Lisbonne*, Paris, Maren Sell Éditeurs, 2006, p. 68.
42. *Ibid.*, p. 94.
43. *Ibid.*, p. 82.
44. R. Barthes, *op. cit.*, p. 748.
45. Que deviendrait Lisbonne sans le n° 28, qui permet de se rendre tranquillement de la zone de Graça au cimetière des Prazeres ? En traduction quelque peu oxymorique, le Cimetière des Plaisirs.
46. V. Ferreira, *Ton visage*, Paris, Gallimard, 1996, p. 48. Traduction de Marie-Hélène Piwnik.
47. Voir M. H. Laurel, *op. cit.*, p. 43-54.
48. Vilas-Boas (dir.), *Annemarie Schwarzenbach em Portugal (1941-1942)*, *Cadernos do CIEG*, n° 11, 2004, p. 45.
49. Pour plus d'information, voir Magda Pinheiro, *op. cit.*, 2011.
50. Thomas Mann, *Les Confessions du chevalier d'industrie Félix Krull*, Paris, Albin Michel, traduit de l'allemand par Louise Servicen. Un livre composé de 1909 à 1954, à la rédaction interrompue par les années de guerre.
51. Éric Maria Remarque, *Uma noite em Lisboa*, Lisboa, Camões e Companhia, 2010, p. 9. Notre traduction.
52. Vilas-Boas (dir.), *op. cit.*, p. 45.
53. Prokosch, que Camus estime avoir inauguré le « roman géographique », in Robert M. Greenfield, *Dreamer's Journey: The Life and Writings of Frederic Prokosch*, Newark, University of Delaware Press, 2010, p. 42.
54. Ce livre fut traduit en français tardivement, en 2011, dans la collection « Du monde entier », celle où avait été publiée la traduction du premier roman de l'auteur, *Les Asiatiques*, en 1946 [1935].
55. Prokosch, *Les Conspireurs*, Paris, Gallimard, 2011, p. 17.
56. « L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'Ange fait la bête », citation connue des *Pensées* de Pascal (1670).
57. Prokosch, *op. cit.*, p. 29.
58. *Ibid.*, p. 98.
59. *Ibid.*, p. 27.
60. *Ibid.*, p. 28.
61. *Ibid.*, p. 29.
62. Dans la tradition des récits de voyage anglais, en allusion à la couleur foncée de la statue équestre du roi José, placée au centre de la place.
63. *Ibid.*, p. 45.
64. *Ibid.*, p. 43.
65. *Ibid.*, p. 65.
66. J.-Y. Loude, *Lisbonne, dans la ville noire*, Arles, Actes Sud, 2003.
67. *Ibid.*, p. 36-37.
68. *Camões : Les Lusíadas/Os Lusíadas*, édition bilingue portugais-français, traduction de Roger Bismut, Fondation Calouste Gulbenkian [1992], Paris, Éditions Robert Laffont, 1996.
69. *Ibid.*, p. 185.
70. *Ibid.*, p. 189.

71. Loude, *op. cit.*, p. 10.

72. L'Adamastor représente la peur des marins devant l'inconnu, et se venge de leur courage en faisant couler leurs navires dans les profondeurs des océans. Cette figure a inspiré d'autres écrivains portugais, du XVI^e siècle (Bocage) au XX^e siècle (Saramago), et français, dont Voltaire, Hugo ou Alexandre Dumas.

73. Loude, *op. cit.*, p. 82.

74. *Ibid.*

75. *Ibid.*

AUTEUR

MARIA HERMÍNIA LAUREL

Université d'Aveiro

Instituto de Literatura Comparada, Université de Porto

Lectures de Jean Racine par les lexicographes français des XVII^e-XVIII^e siècles

Isabelle Turcan

- 1 Pourquoi Jean Racine et le corpus des dictionnaires des XVII^e-XVIII^e siècles ? Sous l'Ancien Régime, le dictionnaire est « la plus belle partie de la littérature » ; le théâtre a une fonction pédagogique dans les collèges jésuites et, à Saint-Cyr, le théâtre religieux est privilégié. Le contexte historique est marqué par les querelles religieuses opposant, entre autres, protestants et catholiques, jésuites et jansénistes. Le dictionnaire est aussi au XVII^e siècle un ouvrage « engagé », un outil de communication idéologique et de compréhension de la langue littéraire et, au XVIII^e, la mission première du *Dictionnaire universel françois & latin, dit de Trévoux* (1704-1771) fut de « lutter contre le poison de l'hérésie »¹.

Nos problématiques

- 2 Le *Dictionnaire de Trévoux*, né de la volonté de jésuites de Paris et de Lyon, annoncé dans les *Mémoires de Trévoux* dès un *Avis* dans la première livraison de 1701, paru en 1704, est connu pour son sectarisme religieux initial², même s'il s'émancipe en s'ouvrant à des contributions laïques dès sa deuxième édition en 1721³. Or, Jean Racine, auteur connu pour sa sympathie envers le jansénisme et Port-Royal, figure au nombre des références littéraires citées dans ce dictionnaire. Pourquoi ? Comment ?
- 3 Alors qu'Antoine Furetière ne cite pas d'auteur littéraire dans son *Dictionnaire Universel* (1690), qui constitue la strate du *Dictionnaire de Trévoux*, de nombreuses références littéraires sont présentes dès la première édition imprimée à Trévoux datée de 1704⁴. Or, elles ont été ajoutées par Henri Basnage de Bauval dans son édition protestantisée de 1701 rééditée en 1702 : comment, avec quelles sources ?
- 4 Rappelons les acquis de nos travaux sur la série des éditions du *Dictionnaire de Trévoux* et sa genèse : cet ouvrage est la récupération de celui de Furetière, 1690, après son épisode

protestant, la réédition revue et enrichie par le protestant Basnage ; seuls les articles concernant la religion auraient été remaniés, selon certains auteurs : les jésuites ayant contribué à la première édition du *Trévoux* auraient simplement supprimé les modifications du protestant pour retrouver le texte original du catholique. Mais, contrairement à ce que d'aucuns universitaires affirment encore⁵, le *Trévoux* 1704 n'est pas superposable au Furetière 1690, l'apport des deux rééditions de Basnage de 1701 et 1702 ne se limitait pas au discours religieux et philosophique et tous les ajouts de Basnage n'ont pas été complètement supprimés en 1704 : il reste même des traces du discours protestant, par exemple avec des références à Le Clerc ! Or, Basnage a osé prendre le contre-pied de l'Académie française, ce que n'avait pas pu faire Furetière, et les ajouts des références aux auteurs littéraires sont à cet égard révélateurs, puisque l'Académie refusait toute citation !

- 5 Furetière ne mentionne Racine qu'incidemment, le réduisant au statut d'exemple, dans les articles COMEDIE, avec les *Plaideurs*⁶, TRAGEDIE⁷, HONNEUR⁸ et THEATRE où il est associé à Corneille⁹, enfin TREMBLER où se trouve l'unique vers cité :

On dit aussi d'une grande puissance & autorité, qu'elle fait tout *trembler*, qu'elle tient [...]. Racine en parlant d'Alexandre, a dit elegamment : *Et la terre en tremblant se taire devant vous*.¹⁰

- 6 La strate Furetière est maintenue dans Basnage 1701 et 1702, mais avec un texte augmenté de nombreuses remarques littéraires étayées par des citations et d'autres exemples enrichissant dès 1704 la première édition du *Dictionnaire de Trévoux*¹¹.

Racine dans le *Dictionnaire de Trévoux* : généralités

- 7 La présence importante de Racine dès les deux premières éditions du *Dictionnaire de Trévoux* (1704 et 1721) permet de dresser une typologie des références, même s'il ne nous est pas possible dans le cadre imparti de viser à une étude exhaustive¹².

- 8 Prose¹³ et vers sont représentés mais le théâtre est largement plus souvent cité ; ne figurent jamais les intitulés des pièces dont sont extraites les citations, *a fortiori* les autres indications (Acte, sc., v.) ; trois signatures différentes suivent les citations, RAC., RACIN. et RACINE¹⁴. Pour le théâtre, sont concernées la comédie des *Plaideurs* et plusieurs tragédies, dont les deux dernières, chrétiennes, *Esther* et *Athalie*, avec, dans la continuité du Richelet, une préférence nette pour *Iphigénie* et *Andromaque*. Ainsi, s. v. AULIDE¹⁵ :

Iphigénie en Aulide est une Tragédie admirable d'Euripide, dont Racine a bien profité.

*Tu te souviens du jour qu'en Aulide assemblés
Nos vaisseaux par les vents sembloient être appelés.*

RACINE.

- 9 Des ajouts spécifiques prouvent l'intérêt des rédacteurs du *Trévoux* pour Racine, comme en témoigne l'article BRITANNICUS entré dans l'édition de 1721 :

[...] L'âge de *Britannicus* étoit si connu, qu'il ne m'a pas été permis de le représenter autrement que comme un jeune Prince qui avoit beaucoup de cœur, beaucoup d'amour & beaucoup de franchise ; qualités ordinaires d'un jeune homme. RACINE.

[...]

*Je sai que j'ai moi seule avancé leur ruine,
Que du trône, où le sang l'a dû faire monter,
Britannicus par moi s'est vû précipiter.* RAC.

*Non non, Britannicus est mort empoisonné,
Narcisse a fait le coup, vous l'avez ordonné.* ID.

La Pièce de Racine, d'où ces exemples sont tirés, s'appelle aussi *Britannicus*. Si j'ai fait quelque chose de solide, & qui mérite quelque louange, la plupart des Connoisseurs demeurent d'accord que c'est ce même *Britannicus*. RAC.

- 10 Les mentions à Racine et les citations sans référence précise neutralisent l'identité de chaque œuvre citée¹⁶. En recherchant pour chaque vers cité sa source précise, nous avons identifié au-delà de quelques inexactitudes formelles, une des sources possibles des ajouts propres au Basnage 1701, le *Dictionnaire françois* de Pierre Richelet, mais pas forcément dans sa première édition de Widerholt, Genève, 1679-80. Ainsi, au mot COUPE, le premier exemple produit dans Richelet, « [Le Nectar est versé dans la céleste coupe. *Racine*.] », présent dans Basnage « Le nectar est versé dans la céleste coupe. RAC. » est-il maintenu dans le *Trévoux* 1704, avec la signature « RACIN. »¹⁷.
- 11 De même, s. v. DECEVOIR, au participe passé *déçu*, lit-on dans Richelet :
- Malgré mes vœux honteusement déceus, craignez que je ne lui pardonne. *Racine, Andromaque. a.4. s.3.*
- 12 Supprimant la référence, Basnage 1701-2 réduit la citation, « Malgré mes vœux honteusement déçus. RAC. », texte ainsi maintenu dans le *Trévoux* 1704 avec la signature « RACIN. ».
- 13 Plusieurs citations de Racine présentes dans le *Trévoux* et empruntées au Richelet ont été corrigées, comme s. v. ENCHANTEUR où « D'un *renard* enchanteur connaît-il le poison ? » dans le *Richelet* redevient dans le *Trévoux* « D'un *regard* enchanteur connaît-il le poison ? »¹⁸ ou quand l'ordre des mots racinien est rétabli comme s. v. DEPOSSEDER avec « Le roi se voit dépossédé de son pouvoir » et « Le roi de son pouvoir dépossédé »¹⁹, ce qui confirme l'approximation des citations dans le *Richelet*. Mais les ajouts de Basnage ne sont pas toujours identifiables à l'aide du *Dictionnaire* de Richelet dans sa première édition, comme au mot PARJURE que Furetière définit ainsi au second alinéa :
- PARJURE, se dit aussi de celui qui n'accomplit pas une chose licite qu'il a promise, qui viole son serment. L'adultere emporte avec soy le *parjure*. La rebellion contre son Prince enferme aussi le *parjure*, on viole le serment de fidelité. Ovide dit que Jupiter se mocque du *parjure* des amans.
- 14 On lit dans Richelet imprimé dix ans plus tôt en 1679-80 (nous soulignons en gras) :
- [...] Est ce ainsi qu'au parjure on ajoute l'outrage. *Racine, Iphigenie, acte 4. scene 6.* ;
- 15 On trouve dans le *Trévoux*, 1704, trois mentions à Racine, dont une seule peut faire écho à la citation retenue dans le *Richelet* :
- PARJURE, adj. Qui jure à faux ; contre sa science & sa connoissance. *Perjurus*. Homme *parjure*. Femme *parjure*.
Mon cœur même aujourd'hui,
De son parjure Amant lui promettoit l'appui. RACIN.²⁰
Parjure, se dit aussi substantivement du faux serment. *Perjurium*. [...] Ajouter l'outrage au *parjure*. RACINE.
Je sais que vos regards vont r'ouvrir mes blessures,
Que tous mes pas vers vous sont autant de parjures. RACINE.²¹
- 16 Outre l'absence de citation dans Furetière, nous voyons que les rédacteurs du *Trévoux* n'ont pas utilisé ici la première édition du Richelet : il faut prendre en compte l'étape de Basnage²² où figure le même texte que dans le *Trévoux*²³, avec la signature « RAC. » corrigée en RACIN. puis RACINE en 1704 ; ce contenu sera maintenu dans les éditions

suyvantes du *Trévoux*, 1721-1752. Nous avons donc ici la confirmation qu'une des lectures de Basnage et ses amis préluuant à l'enrichissement de la strate Furetière fut bien le *Dictionnaire* de Richelet mais pas uniquement dans sa première édition : en effet, dans les rééditions données en 1690, à l'adresse de Jacques Dentant à Genève, et en 1694 à celle de Jean-François Gaillard à Cologne²⁴, on trouve le second alinéa pour l'emploi adjectival de *parjure* illustré par la citation de Racine tirée d'*Iphigénie* avec le « parjure amant ».

- 17 La présence de la référence à Racine sans citation précise transformée en exemple d'usage linguistique, « Ajouter l'outrage au *parjure* »²⁵, tout en confirmant une étape supplémentaire à celle des deux éditions du Richelet de 1690 et 1694, nous invite à prendre en considération les infidélités au texte de Racine.

Les infidélités au texte de Racine dans le *Trévoux*, 1704 et 1721

- 18 Quand on lit dans le *Trévoux*, s. v. ATTISER, « [...] Je suis bien éloigné d'*attiser* moi-même par mes discours la fureur de votre emportement. RAC. », on entend l'imperfection prosodique de la citation qui, quoique modifiée, figure déjà chez Richelet :

Bien loin d'atiser par mes discours la fureur de votre emportement, je &c. Racine,
Iphigénie a 3. s.6²⁶

- 19 La correction est imputable au *Basnage* et, malgré la suppression de la référence précise, l'accord au féminin singulier du participe *éloignée* laisse induire la connaissance qu'il avait de la réplique d'Iphigénie, ce qui disparaît dans le *Trévoux*.

- 20 Au mot BALANCER, outre l'inexactitude de la citation du Richelet, « [...] Rien ne sauroit balancer son respect. Racine.] » modifiée dans le *Trévoux* dès 1704, « [...] Rien ne peut balancer son respect. RAC. »²⁷, par l'étape du *Basnage*²⁸, on note l'ajout d'une autre citation, « *Les bienfaits dans un cœur balancent-ils l'amour ?* RACIN. »²⁹, due au *Basnage* avec la signature abrégée³⁰. Mais figure aussi dans la réédition du Richelet, 1694, l'ajout d'une longue citation non retenue dans le *Basnage* et absente du *Trévoux*

Le tems est cher, Seigneur, plus que vous ne pensez,
Tandis qu'à me répondre icy vous balancez,
Matan, étincelant de rage,
Demande le signal & presse le carnage.
Racine, *Atalie*, a 5. sc.2

[...] Racine a fait ce verbe *actif*, en ce même sens, quand il a dit Rien ne sauroit balancer son respect. »

- 21 Citation redondante et au contenu trop violent ?

- 22 Alors que nous lisons dans le *Trévoux*, dès 1704, « La discorde avoit mis un bandeau fatal sur tous les yeux »³¹, nous vérifions dans *Iphigénie*, V, 6, le texte exact :

Déjà de tout le camp la discorde maîtresse
Avoit sur tous les yeux mis son bandeau fatal
Et donné du combat le funeste signal.

- 23 Si la source de cette citation, sans doute donnée de mémoire, est révélée par le *Dictionnaire* de Richelet, 1679-80, elle n'a pas été corrigée pour le *Trévoux*.

- 24 Mais d'autres vers cités de mémoire « *Vous que je crois du Ciel les plus chères amours.* »³² correspondant au texte d'*Esther*, III, 4 : « Cette Esther, l'innocence et la sagesse même /

Que je croyais du ciel les plus chères amours », confirment l'étape du Basnage bien qu'il n'ait pas utilisé pour cet article le *Richelet* mais probablement un recueil d'*Œuvres Mêlées*.

- 25 Inversement, toutes les références à Racine dans le *Richelet* ne sont pas reprises dans le *Trévoux* : par exemple, s. v. CIEL on lit dans le *Richelet* : « [Aler chercher la mort sous un ciel étranger. Racine.] »³³ qui n'est pas dans le *Trévoux*, mais a été remplacée par une citation moins tragique signée S. EVR. (Saint-Evremond) « Je viens chercher le repos sous un ciel étranger. »³⁴ alors que dans le Basnage 1701 elle est signée « OE. M. » (*Œuvres Mêlées*). Nombreux sont les exemples de cas similaires dont nous ferons ici l'économie.

La signature abrégée « RAC. » dans le Trévoux

- 26 La pratique du nom d'auteur abrégé conduit à des situations particulières quand derrière Racine se profile un autre. Ainsi, à propos de l'emploi figuré d'Avril évocateur du printemps³⁵ où des vers peu raciniens sont attribués à Racine dans le *Trévoux* de 1740 puis dans celui de 1743,

En l'Avril de mes jours
L'adorable Amarante
Eut toutes mes amours. RACIN.

- 27 Alors que la même citation était bien signée « RACAN » dans 1704 et maintenue ainsi dans les éditions de 1721 et 1732. Or, la citation figure dans Basnage, 1701-1702 avec la signature « RAC. » déjà présente dans *Richelet*, 1679-80 où l'abréviation est commune à Racan et Racine³⁶ ! Cette signature abrégée va jusqu'à attribuer à Racine les *Bergeries* de Racan dans le *Trévoux* de 1743, s. v. HEUREUX, alors que la même citation est signée RACAN dans l'édition de 1704 :

Heureux qui vit en paix du lait de ses Brebis, /
Et qui de leur toison voit filer ses habits. RACIN. BERG.,

- 28 Citation présente aussi s. v. BREBIS et signée RACAN. Dans le Basnage 1701-1702, s. v. HEUREUX, sont distinguées deux citations, la première signée « RAC. »,

Heureux qui satisfait de son humble fortune,
Libre du joug superbe où je suis attaché,
Vit dans l'état obscur où les Dieux l'ont caché,

- 29 La seconde signée RACAN. BERG.³⁷. Tout lecteur cultivé corrigera aisément ce genre d'erreur, mais on vérifie ainsi la façon dont ont travaillé les rédacteurs ayant contribué aux dictionnaires de Basnage puis du *Trévoux*, en recyclant une même citation pour plusieurs mots³⁸. Bien d'autres faits comparables mériteraient une étude systématique qu'il ne nous est pas permis de mener ici, mais nous pouvons désormais analyser les références à Racine dans le *Dictionnaire* de *Richelet*.

Racine dans le *Dictionnaire françois* de *Richelet*, 1679-80

- 30 Le *Richelet* présente dès sa première édition de 1679-80 une « Table alphabétique de la plupart des Auteurs et des livres citez... » où figure « Racan, de l'Académie Française : Pseaumes », alors qu'on n'y trouvera que deux références explicites³⁹, quatre aisément identifiables par leur contenu⁴⁰, pour 14 occurrences de la signature abrégée « RAC. »

pouvant renvoyer à Racine⁴¹. Racine mort en 1699, absent de cette table, n'y sera ajouté que dans celle de l'édition de Cologne 1694⁴² :

[...] On s'est servi pour composer ce Livre, des œuvres de quelques célèbres Ecrivains qui vivent, parce qu'on y a trouvé des façons de parler toutes nouvelles. Néanmoins, comme ce n'est qu'en passant qu'on s'est attaché à leurs écrits, on n'a pas mis leur nom dans le Catalogue Alphabétique de ceux qu'on a pris à tâche de citer en ce Dictionnaire. On s'est contenté de nommer dans le corps de l'Ouvrage les Auteurs qui sont en vie, à mesure qu'on a pris d'eux quelque chose. On a cru que pour ce coup il suffisoit d'en user ainsi, se réservant à leur rendre justice si on rimprime ce Livre.⁴³

- 31 Le nom de Racine figure dans le Richelet de 1679-80 sous sa forme abrégée⁴⁴ et pleine⁴⁵, selon sept formes de présentation des références : soit la signature seule⁴⁶, « [Pour atendrir mon coeur on a recours aux larmes. *Racine.*] »⁴⁷, soit la signature associée au titre de la pièce : « [Vous triomphez cruelle, & bravez ma douleur. *Racine, Iphigenie.*] »⁴⁸, soit la signature sans intitulé de pièce, mais avec mention d'acte et de scène : « [Votre vie en sa fleur doit être moissonnée, *Racine*, acte 1. sc. 2] »⁴⁹, soit la signature associée au titre de la pièce avec la précision des actes et scènes en abrégé : « [Bien loin d'atiser par mes discours la fureur de votre emportement, je &c. *Racine, Iphigenie a. 3. s. 6.*] »⁵⁰, parfois *in extenso* : « Les Dieux m'ont dicté cet oracle qui croîtra sa gloire & son tourment. *Racine, Iphigenie, acte quatrième, scene première.*] », avec des irrégularités, mention de l'acte seul : « Etre éperdu, demeurer éperdu, *Racine, Iphigenie*, a. 5 », « La rive au loin gémit blanchissante d'écume. *Racine Iphigenie a. 5* »⁵¹, soit enfin l'intitulé de la pièce sans le nom de Racine : *Andromaque*, s. v. JOUR. Ces différentes formes de références marquées, si elles ne nous livrent pas les noms des collaborateurs de Richelet, nous confirment néanmoins la multiplicité des mains !
- 32 Une synthèse des 202 références marquées à Racine par Richelet et ses amis montre une nette préférence pour *Iphigénie* et la « Préface sur Iphigénie », 115 réf., et *Andromaque* avec sa « Préface », 30 mentions ; puis viennent *Les Plaideurs* 9, *Britannicus* 6, la « Lettre à l'Auteur des Visionnaires et des Hérésies Imaginaires » 6, *La Tébaïde* (sic) 3, *Alexandre*, 2, *Bérénice*⁵², 1 ; avec *Germanicus*⁵³ nous identifions *Britannicus* et sous *Andromède*⁵⁴, *Andromaque* se cache !
- 33 Les simples références à Racine méritent attention, puisque certaines assez aisées à identifier peuvent renvoyer à Racan : ainsi s. v. GLOBE⁵⁵, HERISSER⁵⁶ et MELISSE, où la citation attribuée dans Richelet à Racine a été retenue dans le *Trévoux* 1704 et maintenue dans les autres éditions « Nom que quelques Poètes donnent à leurs maitresses lorsqu'ils leur adressent des vers. [Adorable Mélice, ornement de la Cour. *Racine.*] »⁵⁷ ! Une signature ambiguë dans le Richelet (1680) peut être explicitée dans le *Trévoux* 1704, comme s. v. NEF,
- Nous avons assez vu sur la mer de ce monde,
Errer au gré du vent notre nef vagabonde. RACAN.,
- 34 Ce que laissait augurer la précision « en prose le mot de *nef* pour dire *navire* est vieux & ne sauroit trouver place que dans le burlesque, ou dans le vieux stile. » ! Mais, sous le nom de Racine dans le *Richelet*, peut encore se cacher un autre auteur, comme s. v. SIRENES où la citation : « [Sa voix s'égale au doux chant des sirenes. *Racine.*] » corrigée en « s'égala » dans le *Richelet* 1690 et 1694, supprimée dans le *Trévoux* 1704 correspond au v. 18 de l'*Eglogue V, Olympe à Madame de Montglas*, de Jean Segrais !

De Basnage à Trévoux : un continuum d'exemples

- 35 Se retrouve inévitablement la pratique banale des exemples, identiques dans Basnage 1701-1702 et Trévoux 1704, mais absents du Richelet 1680-1690-1694. Ainsi, « Le Cinna, les Horaces, l'Andromaque, sont des *chefs-d'œuvre* dramatiques » s. v. CHEF D'OEUVRE⁵⁸ ou « On joue le Cinna, les Horaces, l'Andromaque, le Tartuffe, &c. », s. v. JOUER, « Le Mithridate, le Britannicus, l'Iphigénie, &c. de Racine, sont de belles *pièces* de Théâtre. » s. v. PIECE, ou encore s. v. FIERTE, avec la formulation « Racine fait dire par Andromaque à Pyrrhus » :

Pardonnez à l'éclat d'une illustre fortune
Un reste de fierté, qui craint d'être importune.⁵⁹

- 36 Et s. v. ROUGIR « On fait dire par Agamemnon à Iphigénie :

Montrez, en expirant, de qui vous êtes née :
Faites rougir ces Dieux qui vous ont condamnée. RAC.⁶⁰

- 37 Quand un même exemple figure pour plusieurs entrées différentes, c'est l'équipe de Basnage qui est à l'origine de cette forme de recyclage de citations. Ainsi, pour ces vers

Bérénice est charmante, & de si belles mains
Sembloient vous demander l'Empire des humains. RAC.,
cités s. v. CHARMANT, HUMAIN et MAINS.⁶¹

- 38 Comme pour humain et charmant, Richelet ne cite pas Racine, même dans 1694, l'utilisation triple du même exemple ne peut être due qu'à Basnage. Mais dans le Richelet de 1680 à 1694, on lit encore s. v. MAINS deux citations « * Notre gloire est dans nos propres mains. Racine, Iphigénie, a. 1. s. 2. » et « Se promettre mariage. Helas suis-je en état de vous donner la main ! Racine. » qui disparaissent dans le Trévoux, via Basnage 1701, au profit de deux autres, dès 1704 :

Graces au Ciel, mes mains ne sont point criminelles,
Plût aux Dieux que mon coeur fût innocent comme elles.

RACINE.

[...]

Que dans sa main encor toute fumante,
J'allasse mettre, hélas ! la main de votre Amante ? RAC.

- 39 Ce cas n'est pas isolé même quand Richelet ne fournit pas de strate littéraire, pas même dans 1694 : pour illustrer une pensée de Boileau, est introduite dans le Basnage 1701 une citation de huit vers de Racine, s. v. INTERROGATION, maintenue dans le Trévoux 1704, puis réduite à six dans les éditions ultérieures⁶².

- 40 Peu de liens sont explicitement marqués avec Richelet dans le Trévoux, si ce n'est à partir de l'édition de 1743, connue pour les ajouts marqués d'une main qui constitueront la strate du *Supplément* de 1752 :

Ainsi, s. v. PREMICES,

=> Il est marqué du féminin dans tous les Dictionnaires, & Richelet cite ce beau vers de la Tragédie de Britannicus de Racine, Act. 1. Sc. 1. Toujours la tyrannie a d'heureuses prémices.

- 41 Ce qui renvoie à Richelet, 1680, s. v. PREMICES : « * Toujours la tiranie a d'heureuses *prémices*. Racine Britannicus, a. 1. s. 1. »⁶³. Or, dès 1704, sans que soit mentionné le nom de Richelet, on lit :

Toujours la tyrannie a d'heureuses prémices ;
De Rome, pour un temps, Caius fut les délices. RAC.

- 42 Ce texte, enrichi d'un vers par rapport à la source Richelet, correspond exactement à celui du Basnage 1701-2. Un travail sur les citations de Racine a bien été effectué entre Richelet 1679-80 et Basnage, ce dont témoigne la mise en *alinea* d'une entrée dans Richelet 1694.
- 43 L'ajout de 1743, sans modification de la strate de 1704, cause un doublon de vers cités.
- 44 Qu'il s'agisse d'ajouts ou de suppressions entre les trois éditions du Richelet et la première du Trévoux, on vérifie l'étape du Basnage. Mais, il reste à en trouver les sources... Par exemple, s. v. INTERESSER, on lit deux références à Racine dans le Richelet, 1680, 1690 et 1694 :
- [Vous interessez dans votre démêlé trop de personnes. Racine, Lettre à l'Auteur des Visionnaires. Vous prétendez interesser ma gloire à vous laisser périr. Racine, Iphigenie, acte 5. *scene* 2.]
- 45 Mais dans le Trévoux 1704 la première citation a disparu via Basnage qui n'a retenu que la seconde. De même, s. v. HUMILIER où la première de deux citations présentes dans les trois Richelet, 1680, 1690 et 1694,
- [Une Reine à mes piez se vient humilier, Racine, Iphigenie, a. 2.]
[Ne puis-je pas d'Achille humilier l'audace. Racine, Iphigenie, acte 4.]
- 46 Est supprimée dans le Trévoux, après Basnage 1701. Une citation chez Richelet peut devenir un exemple linguistique dans le Trévoux, via Basnage⁶⁴.
- 47 Enfin, quant au mot *foible*, les deux exemples donnés dans le Richelet 1680-90-94,
- [Je suis père, Seigneur, & foible comme un autre, Racine, Iphigenie. A peine un foible jour vous éclaire & me guide, Racine, Iphigenie, a. 1. sc. 1.]
- 48 Sont maintenus dans le Trévoux 1704 et que la première citation a été enrichie d'un vers, « Mon cœur se met sans peine en la place du vôtre », c'est déjà chez Basnage 1701 !
- 49 Bien des ajouts à la série du *Dictionnaire de Trévoux* ne sont donc pas dus à Richelet, mais à Basnage et nous retiendrons ici pour terminer l'exemple significatif du mot COUP ainsi traité ainsi dans le Richelet :
- L'amour me fait sentir ses plus funestes coups. RAC.
- 50 Dans le Trévoux 1704, l'article est enrichi de multiples alinéas sur plus de six colonnes, avec cinq nouvelles références à Racine toutes absentes de la réédition du Richelet 1694 :
- La victoire, & la nuit plus cruelles que nous,
Nous excitoient au meurtre, & confondoient nos coups. RACINE.⁶⁵ [...]
Ils veulent aujourd'hui qu'un même coup mortel,
Abolisse ton nom, ton temple, ton autel. RACINE.⁶⁶ [...]
COUP, se dit aussi des atteintes & des blessures que causent les passions. [...]
Ah ! de quel coup me percez-vous le cœur ? RACINE.⁶⁷ [...]
Un Amant dit aussi qu'il a reçu un coup mortel des yeux de sa Maîtresse. [...]
L'amour me fait sentir ses plus funestes coups. RACINE.
Vos regards sont mortels, leurs coups sont redoutables. ID.
- 51 Or, une simple vérification permet de constater que ces ajouts sont tous imputables au Basnage 1701-2 : fruit de dépouillements effectués par Basnage et ses collègues ou trace d'une source intermédiaire pré-Basnage ? Bien que la consultation des rééditions du *Dictionnaire François* de Richelet de 1690 et 1694 aux adresses de Genève Jacques Dentant

et Cologne Jean-François Gaillard nous ait livré ailleurs une précieuse moisson, nous nous heurtons quand même à l'inconnu d'une partie des sources de Basnage.

Nos conclusions

- 52 Grâce à ce travail sur les références à Racine dans les dictionnaires de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle, nous avons acquis la certitude de l'importance du lexicographe Richelet, relu par des éditeurs protestants, pour mieux comprendre les enrichissements littéraires du *Dictionnaire de Trévoux* : l'équipe lexicographique du protestant Basnage s'intéressait donc autant à la littérature et à la langue françaises qu'aux questions de religion et Racine n'est qu'un des auteurs concernés, sans qu'on puisse en inférer des préférences idéologiques implicites. Il faut donc consulter le *Dictionnaire de Trévoux* en rendant justice au travail considérable de Basnage, sans se limiter à la strate Furetière.
- 53 Quand les citations littéraires entrent en jeu, il faut reconnaître l'importance des rééditions du Richelet en 1690, année de parution du Furetière, et en 1694, année de parution de la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* et d'une réédition du Furetière !
- 54 Nous confirmons enfin l'intérêt du comparatisme lexicographique incluant les retirages et les contrefaçons, malgré les mystères qui persistent : d'une lecture à l'autre, au-delà de celles que Racine nous offre au travers de ses lecteurs lexicographes, s'ouvre encore un univers de recherches et s'imposent des conclusions de sagesse scientifique : apprendre à mieux connaître le corpus de nos dictionnaires, se méfier de toute généralisation hâtive, vérifier le plus possible la filiation des sources et les sources elles-mêmes, quand nous le pouvons, et persévérer dans la pluralité de nos lectures et relectures des textes fondateurs.

NOTES

1. Cf. L'Avis inséré dès la première livraison des *Mémoires de Trévoux* en 1701. Pour l'étude détaillée, I. Turcan, « Les particularités de la première édition du *Dictionnaire de Trévoux* en 1704 », *Quand le Dictionnaire de Trévoux rayonnait au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 95 sq.
2. Certes, nuancé par M. Le Guern, « Le Dictionnaire de Trévoux, 1704 », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 35, 1983 et « Les contributions religieuses dans le Dictionnaire de Trévoux 1704 », *Quand le Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 103 sq.
3. Cf. I. Turcan, « La série des éditions du *Dictionnaire de Trévoux* : conquête d'une identité dans l'histoire de la lexicographie française », *Quand le Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 137 sq.
4. Cf. I. Turcan, « Les particularités de la première édition du *Dictionnaire de Trévoux* en 1704 », *Quand le Dictionnaire... op. cit.* p. 95 sq.
5. Après A. Rey, J. Pruvost, Ch. Wionet, S. Branca, etc.
6. « COMEDIE [...] le menteur de Corneille, les Fâcheux de Molière, les Plaideurs de Racine. [...] »

7. On lit dans *Basnage* 1701-2 : « Dans la Tragedie Corneille ne souffre point d'égal, & Racine ne veut point de supérieur » ST. EV.
8. « Corneille, Racine, & Moliere ont été l'honneur du Theatre françois » (1701-2)
9. « Racine a bien soutenu le theatre après Corneille »
10. *Alexandre*, III, 6. Dans le *Basnage* 1701, on ne lit plus que « Faire trembler la Grece. ABLAN. » et la mention à Racine disparaît. L'article est maintenu ainsi dans 1702.
11. Par exemple s. v. COMEDIE, l'ajout non signé introduit dès le *Basnage* 1701 et maintenu dans le *Trévoux* 1704 : « Les comédies de Racine ont quelque chose de fort touchant, & ne manquent gueres d'imprimer les passions qu'elles representent ».
12. Rien qu'avec l'étude exhaustive des signatures RAC et RACIN nous avons plus de quatre cents références.
13. « L'Abrégé de l'histoire de Port-Royal, Lettres à l'Auteur des Hérésies imaginaires et des visionnaires : « Jetez-vous sur les injures, & presque toujours sur les Antithèses, vous êtes appelé à ce style, il faut que chacun suive sa vocation. Racine. », s. v. ANTITHESE.
14. *Ne vous souvient-il point, en quittant vos beaux yeux, Quelle vive douleur attendrit mes adieux ? Rac. ; Je voi mes honneurs croître et baisser mon crédit. RACIN. ; La guerre a ses faveurs ainsi que ses disgraces. Racine.*
15. Article entré seulement dans 1721.
16. À l'exception de rares cas, comme s. v. ENLUMINURE, pour « RAC. à l'Aut. Des Her. Imag. » : alors qu'est précisé dans le Richelet « Lettre à l'Auteur des Hérésies Imaginaires ».
17. Avec la citation en italique et le mot « coupe » en petit romain droit.
18. *Britannicus*, II, 2. Cf. aussi s. v. BLANCHISSANT où « Voyez-vous l'Helespont » est corrigé en « Voyez tout l'Hellespont » (*Iphigénie*, I, 5) et CHAR où l'alexandrin faussé dans Richelet « Voilà le triomphe où j'étais amenée » redevient correct dans le *Trévoux* « Voilà donc le triomphe... » (*Iphigénie*, II, 3).
19. *Iphigénie*, V, 3.
20. *Iphigénie*, II, 5. Ajout présent dans le Richelet de l'édition de 1694 : *Nouveau Dictionnaire François [...] Dernière Edition exactement revuë, corrigée & augmentée d'un tres grand nombre de mots & de phrases, & enrichie de plusieurs nouvelles observations, tant sur la Langue, que sur les Arts & sur les Sciences.* Edition portant l'adresse de Cologne chez Jean François Gaillard : exemplaire consulté au fond ancien de la médiathèque R. Vailland de Bourg-en-Bresse (cote 23663).
21. *Andromaque*, II, 2.
22. Dans *Basnage* 1701-02, les trois références à Racine sont signées « RAC. »
23. Quoique avec une mise en page différente, fin de colonne au feuillet K iij v° et début de la colonne du feuillet suivant.
24. Les exemplaires de ces deux éditions ont été consultés au fonds ancien de la médiathèque R. Vaillant de Bourg-en-Bresse. Il s'agit manifestement de contrefaçons, mais là n'est point notre propos.
25. Nombreux sont les cas de transformation d'une attestation dans Racine en exemples linguistiques, dès Richelet : ainsi, s. v. DEGOUT, Se DEROBER, EPERDU, LENTEUR, RAVISSEMENT, etc.
26. Texte de Racine : « Et loin d'oser ici, par un prompt changement, / Approuver la fureur de votre emportement, / Loin que par mes discours je l'attise moi-même ».
27. *Iphigénie*, I, 1 : « Un respect qu'en son cœur rien ne peut balancer ».
28. Qui met *balancer* en italique.
29. *Bajazet*, III, 7.
30. Dans le *Trévoux* 1721, les deux exemples sont réunis dans le même alinéa.
31. S. v. BANDEAU.
32. S. v. CHER, vers signé RACIN. dans *Trévoux* 1743 => (= *Basnage* 1701-1702) Rien dans Richelet, s. v. CHER, AMOUR ni s. v. CIEL

33. « [ces cœurs] Fatigués d'une longue et pénible retraite / Cherchent avidement sous un ciel étranger / La mort, et le travail pire que le danger », *Mithridate*, III, 1.
34. Citation qu'on trouve dans Basnage 1701-1702, mais avec la signature « OE. M » i. e. « Ouvres mêlées » !
35. S. v. AVRIL : « On dit figurément, qu'un homme est en l'Avril de ses jours ; pour dire, qu'il est en la fleur de sa jeunesse, au printemps de son âge, à cause qu'Avril est toujours au printemps. Mais ce n'est qu'en vers qu'on parle de la sorte. [...] » Suit la citation.
36. NB : dans les *Ephémérides politiques, littéraires et religieuses*, les mêmes vers sont signés « Racan ».
37. Cette citation est également utilisée s. v. CACHER, avec la signature RAC. dans le *Trévoux* 1704. et s. v. HEUREUX : les deux citations présentes dans l'édition de 1743 du *Trévoux* sont respectivement signées « RACINE » puis « RACIN. BERG. ». De même, s. v. VOULOIR, on trouve dans le *Richelet*, 1680 : « C'est le vouloir des Dieux. RAC. » qui sera corrigé dans le *Trévoux* par la précision RACAN. La correction a été réalisée dès la réédition du *Richelet* de 1694 à l'adresse de Cologne.
38. Ici s. v. HUMBLE et LAIT.
39. S. v. FACE (*Pseaumes*) et CHENU (*Berg.*)
40. S. v. COURSE par la référence aux *Poesies* ; s. v. LANGUIR et LIEN par le contenu cité « Philis, permettez-moi » et « adorable Silvie » ou s. v. NEF par la définition précisant l'usage burlesque et la citation attribuée à Racan dans le *Trévoux*. NB le soin des rédacteurs du *Trévoux* de laisser l'incertitude Rac. tout en supprimant Philis pour réduire la citation s. v. Languir : « Permettez-moi de languir à vos piés » !
41. S. v. ABSENCE et ALEGER = Racine et Bérénice, ; sv. « * Bâtir. [...] [Le bien de la fortune est un bien périssable, quand on bâtit sur elle, on bâtit sur le sable. RAC.] signé « RACIN. » dans *Trévoux* mais s. v. COUP « L'Amour me fait sentir ses plus funestes coups » Andromaque ? ; s. v. COURROUX : « Plus tes courroux sont grands plus ils sont légitimes » : citation imputée à Racan dans le *Gradus ad Parnassum* mais non retenue dans le *Trévoux* ; elle est dans RICHELET 1690 et 1694 ; sv. COURSE la citation signée dans *Richelet*, « [La course de nos jours est plus qu'à demi faite. RAC. poe. » est attribuée à Racine dans le *Trévoux*.
42. Racine figure nommément pour ses tragédies dans la « Table alphabétique de la plupart des Auteurs & des Livres citez dans Dictionnaire ».
43. Commentaire de la *Table*, f.4, v°.
44. Pour les formes ambiguës par rapport à Racan.
45. Outre quand Racine est réduit à un exemple, s. v. DRAMATIQUE, MADAME, PUBLIC, VERS, VERSIFICATION.
46. Dans 28 articles, dont certains renvoient de façon erronée à Racan ! Ainsi, s. v. HUMBLE
47. On identifie Iphigénie, III, 6 : « Et me déshonorant par d'injustes alarmes... »
48. *Iphigénie*, II, 5 malgré la possibilité d'une allusion à la tirade de Thésée dans *Phèdre*, V, 7.
49. Soit *Iphigénie*, I, 2 : « [Votre vie] Devant Troie en sa fleur doit être moissonnée » et une nouvelle citation approximative ; l'exemple est repris tel que dans le *Trévoux*, s. v. MOISSONNER.
50. Texte original : « Approuver la fureur de votre emportement / Loin que par mes discours je l'attise moi-même ».
51. V, 6, *Clytemnestre* : « Je demeure éperdue » et scène 6.
52. S. v. SI
53. S. v. DELA
54. S. v. MENDIER
55. « [+ Les glôbes de son sein sont plus blancs que la nége. Racine. C'est à dire, ses tetons.] », dans le *Richelet*, 1680, 1690 et 1694 et *Trévoux* 1704. Cette citation sera supprimée dans le *Trévoux* 1721 qui ne retiendra que l'emploi figuré : « deux beaux yeux font deux globes de feu ».

56. s. v. HERISSER « * L'hiver hérisse de glaçons. Racine. » (= Richelet 1690-94) qui devient dans le *Trévoux* 1704 : « On dit aussi, L'hiver *hérissé* de glaçons. RAC. ».
57. Basnage a supprimé la circonstancielle « Lorsqu'ils ... vers ».
58. Pas dans Richelet : « * *Chef-d'œuvre*. Ouvrage tres-beau. Chose finie & achevée, & dans sa perfection. [...]. le Tartufe & le Misanthrope de Moliere peuvent passer pour des chefs-d'œuvre en matiere de Comédie.] ».
59. *Andromaque*, III, 6 : il faut corriger « un reste » en « ce reste ».
60. *Iphigénie*, IV, 4.
61. Basnage 1701-2 : mêmes vers cités pour chacun des trois articles ; *idem Trévoux* 1704.
62. « Il n'y a rien qui imite mieux la passion que cette manière vive & violente de se faire des interrogations, & de se répondre sur le champ à soi-même. BOIL. On le peut remarquer dans ces vers de Racine : *Hé bien, Titus, que viens-tu faire ? / Bérénice t'attend, où vas-tu, téméraire ? / Tes adieux sont-ils prêts ? T'es-tu bien consulté ? / Ton cœur te promet-il assez de cruauté ? / Car enfin au combat qui pour toi se prépare, / C'est peu d'être constant, il faut être barbare. / Soutiendrai-je ses yeux, dont la bien douce langueur / Sçait si bien decouvrir les chemins de mon cœur ? »*
63. Richelet 1694 : entrée spécifique pour le mot *Prémices*, « s. f. Ce mot est beau au figuré, & il signifie commencement. » Suivent les deux vers de Racine.
64. Ainsi, s. v. POUSSER où « [Pousser des vœux, des soupirs, des sanglots. Rac.] » de Richelet (1680,1690 et 1694) devient dans le *Trévoux* 1704 « Pousser des soupirs, des sanglots, des gémissemens », après l'étape du Basnage 1701.
65. *Andromaque*, I, 2.
66. *Esther*, I, 4.
67. *Esther*, III, 4.

AUTEUR

ISABELLE TURCAN

Laboratoire CRUHL

Université de Lorraine, Campus de Nancy

Bibliographie

Seuls sont cités les ouvrages ou articles liés à la question de la lecture littéraire. On peut également se reporter au volume 12 des « Approches interdisciplinaires de la lecture » : *Paroles de lecteurs*.

ARENDDT, Hannah, *Walter Benjamin 1892-1940*, [1955], Paris, Allia, 2007.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992.

BARTHES, Roland, « Proust et les signes », *Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1972.

BENJAMIN, Walter, « La vie des étudiants », trad. Maurice de Gandillac, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.

BENJAMIN, Walter, « Pour l'image de Proust », *Sur Proust*, traduction de Robert Kahn, Caen, Nous, 2010.

BENJAMIN, Walter, *Correspondance I (1910-1928)*, trad. G. Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1979.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1997.

BENJAMIN, Walter, *Sens unique, Enfance berlinoise*, Paris, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1978.

BONNEFOY, Yves, *L'Arrière-Pays*, Paris, Gallimard, 2003 (initialement paru chez Skira, dans la collection « Les Sentiers de la création », en 1972).

BONNEFOY, Yves, *L'Écharpe rouge*, Paris, Mercure de France, 2016.

BONNEFOY, Yves, *Sous l'horizon du langage*, Paris, Mercure de France, 2001.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987.

CANON-ROGER, Françoise, « Régimes de l'interprétation et traduction », in Ablali, Badir et Ducard (dir.), *Documents, Textes, Œuvres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

COLLOT, Michel, *La Pensée paysage*, Arles, Actes Sud, 2011 ; voir aussi, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, 2014.

FRAISSE, Luc, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, PUPS, « Lettres françaises », 2013.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, I, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

LANDHEER, Ronald et Smith, Paul J. (dir.), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996.

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

- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Voie des masques*, Genève, Skira, 1975.
- LUKÁCS, György, *La Destruction de la raison*, traduction collective, Paris, L'Arche 1958.
- LUKÁCS, György, *La Signification présente du réalisme critique*, traduction de Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960.
- MALLARMÉ, Stéphane, « La musique et les lettres », *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1970.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme* (1944), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1970.
- PALMIER, Jean-Michel, *Walter Benjamin*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- PLATON, *Cratyle*, 435 d, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Guillaume Budé », 1948.
- RANCIÈRE, Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- RASTIER, François, « Anthropologie linguistique et sémiotique des cultures », p. 255-256, in *Une Introduction aux sciences de la culture*, Paris, PUF, 2002.
- RASTIER, François, *Apprendre pour transmettre*, Paris, PUF, 2013.
- ROELENS, Nathalie et VERCRUYSE, Thomas, *Lire, écrire, pratiquer la ville*, Paris, Éditions Kimé, 2016, p. 13.
- FISH, Stanley, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007 [1980]. Traduction d'É. Dobenesque.
- TADIÉ, Jean-Yves et Marc, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.
- WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.
- WHITE, Kenneth, *Le Plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994.