La langue du lecteur

Christine Chollier, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier, Alain Trouvé

▶ **To cite this version:**

Christine Chollier, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier, Alain Trouvé (Dir.). La langue du lecteur. Christine Chollier; Marie-Madeleine Gladieu; Jean-Michel Pottier; Alain Trouvé. Éditions et Presses universitaires de Reims, 11, 256 p., 2017, Approches interdisciplinaires de la lecture, 978-2-37496-037-1. 10.4000/books.epure.1830 . hal-02561320

HAL Id: hal-02561320
https://hal.univ-reims.fr/hal-02561320

Submitted on 22 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,
Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé

Approches interdisciplinaires de la lecture n°11
La langue du lecteur

épure

Éditions et Presses universitaires de Reims

La langue du lecteur

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

DOI : 10.4000/books.epure.1830
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2017
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374961989

https://books.openedition.org

Édition imprimée
Date de publication : 1 janvier 2017
EAN (Édition imprimée) : 9782374960371
Nombre de pages : 256

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

Référence électronique
CHOLLIER, Christine (dir.) ; et al. *La langue du lecteur.* Nouvelle édition [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2017 (généré le 22 septembre 2023). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/epure/1830>. ISBN : 9782374961989. DOI : https://doi.org/10.4000/books.epure.1830.

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2017
Licence OpenEdition Books

RÉSUMÉS

La « résonance lectorale », thème de la précédente session, nous a amenés à formuler la question d'un partage de la langue, entre auteur et lecteur. La « langue du lecteur » est un des points aveugles de la théorie de la lecture. Selon le sens commun, il est entendu que « l'auteur écrit » et que « le lecteur lit ». Mais dans quelle langue le lecteur pense-t-il ce qu'il est en train de lire ? La question ne s'applique pas qu'à la lecture dans une langue dite étrangère: elle vaut aussi pour tous les cas où l'écrivain et son lecteur sont supposés partager la même langue naturelle.
Les théories du langage ont nommé idiolecte l'inflexion apportée par un écrivain doté de quelque originalité à la langue commune conçue comme simple outil de communication. Les grandes écritures modifient sans doute la langue du lecteur, le transformant en quelqu'un « qui a lu Céline, Proust ou Joyce ». Mais la lecture active et vraiment littéraire reconfigure le sens en produisant son propre texte, qu'on l'appelle « contre-texte » ou « texte de lecture ». Dans quelle mesure la langue du lecteur critique mime-t-elle celle de l'écrivain ? N'y a-t-il, de l'écrivain au lecteur, qu'une seule et même langue à l'œuvre dans la relation littéraire ou convient-il d'envisager des seuils séparant deux modalités de la même langue, voire trois, si l'on distingue la langue du critique, à son tour inventive, de la langue de communication courante ?

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.

MARIE-MADELEINE GLADIEU (DIR.)

Marie-Madeleine Gladieu est professeur de littérature et de civilisation hispano-américaines à l'université de Reims Champagne-Ardenne, spécialiste du Pérou et de Vargas Llosa. Elle a publié divers ouvrages et articles sur la littérature d'Amérique hispanique ainsi que des ouvrages de méthodologie.

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 ondateur 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

Avant-propos
Alain Trouvé

De la distinction entre langue d'auteur et langue de lecteur

Langue du lecteur, langue du texte
Jean-Jacques Lecercle

Lire, écrire, penser : la langue, de l'auteur au lecteur
Alain Trouvé
La pensée, instinctive ou conceptuelle
Penser, connaître et mourir : composer avec un horizon fuyant
La langue, les langues, l'écriture
Écriture, lecture, langue de l'interprète

L'amour bilingue : lire Khatibi et Segalen
Nathalie Roelens
Babel plurilingue
Lire les poèmes lapidaires de Segalen
Lire les arabesques de Khatibi
Conclusion

Langue du lecteur et pluralité linguistique

Relire Proust en enfer : l'expérience de Joseph Czapski
Jean-Michel Pottier
Le contexte de création de Proust contre la déchéance
La question de la langue du lecteur

L'idiolecte lectoral : lectures bilingues des Chants de Maldoror
Thierry Davo

De la langue du lecteur à la langue du traducteur
Christine Chollier
Quelques jalons pour la réflexion
Que fait-on quand on lit ?
Que fait-on quand on traduit ?
Cas de figure
Conclusion

La langue du lecteur en interprète

La langue du lecteur, une langue en écho Les Jardins de la terre *de J.-P. Richard*
Marie-France Boireau
Les échos fertiles dans une critique « au diapason »
Une langue qui dit « le plus personnel ». La critique comme expérience du monde

Le narrateur non fiable ou les limites de l'interprétation. Le lecteur, juge du narrateur ?
Anaïs Oléron

Comment reconnaître un narrateur non fiable lorsque l'on pense en trouver un ?
De la difficulté d'émettre de(s) (bonnes) interprétations
La coexistence des pistes de lecture
Bibliographie

Lecteur / spectateur / voyeur : « Wildgoose Lodge » et la langue déstructurante de l'horreur
Marine Galiné

Le texte comme lecture première d'un événement réel
Le langage codé du mode gothique irlandais, canevas littéraire qui permet de lier l'auteur à son lecteur
Relectures gothiques et reconstructions narratives
Lectures poreuses

La langue de l'auteur comme lecteur

La littérature en concurrence avec la vie : Mishima lecteur de Proust
Misako Nemoto

Introduction
Un commentaire de Mishima sur Proust
Débuts proustiens : *La Forêt en fleurs*
Renaissance proustienne : *Confession d'un masque*
Ce que nous dit le masque
Le vide final

Erreurs de traduction, modèles d'écriture : Mario Vargas Llosa, lecteur et traducteur de Rimbaud
Marie-Madeleine Gladieu

Hors-dossier

La lecture comme expérience d'individuation chez Ernesto Guevara
Marta Inés Waldegaray

Lecture : chemin des sens
Littérature : source de savoir et d'exemplarité
Littérature : force poétique qui façonne une conduite de vie
En guise de conclusion

Bibliographie

Avant-propos

Alain Trouvé

1 La « résonance lectorale », thème de la précédente session, nous a amenés à formuler la question d'un partage de la langue, entre auteur et lecteur. La « langue du lecteur » est un des points aveugles de la théorie de la lecture. Selon le sens commun, il est entendu que « l'auteur écrit » et que « le lecteur lit ». Mais dans quelle langue le lecteur pense-t-il ce qu'il est en train de lire ? La question ne s'applique pas qu'à la lecture dans une langue dite étrangère : elle vaut aussi pour tous les cas où l'écrivain et son lecteur sont supposés partager la même langue naturelle.

2 Les théories du langage ont nommé idiolecte l'inflexion apportée par un écrivain doté de quelque originalité à la langue commune conçue comme simple outil de communication. Les grandes écritures infléchissent sans doute la langue du lecteur, le transformant en quelqu'un « qui a lu Céline, Proust ou Joyce ». Mais la lecture active et vraiment littéraire reconfigure le sens en produisant son propre texte, qu'on l'appelle « contre-texte » ou « texte de lecture[1] ». Dans quelle mesure la langue du lecteur critique mime-t-elle celle de l'écrivain ? N'y a-t-il, de l'écrivain au lecteur, qu'une seule et même langue à l'œuvre dans la relation littéraire ou convient-il d'envisager des seuils séparant deux modalités de la même langue, voire trois, si l'on distingue la langue du critique, à son tour inventive, de la langue de communication courante ?

3 Le problème de la similarité et de la différenciation est abordé par Jean-Jacques Lecercle pour qui « la seule chose que l'on puisse [...] dire des rapports entre la langue du texte et la langue du lecteur, c'est que, contradictoirement, c'est la même et ce n'est pas la même ». La notion de style, rapportée au « figural » de Jenny ou au « bégaiement de la langue » deleuzien, permet de penser l'inflexion auctoriale donnée par l'écrivain à la langue naturelle ; la « contre-interpellation », inspirée d'Althusser, dessine de son côté un espace de réappropriation.

4 À l'écoute des suggestions d'écrivains réflexifs – Aragon, *Blanche ou l'oubli*, Quignard, *Mourir de penser* – Alain Trouvé explore le sens à donner à l'opération de penser, partagée entre un pôle de rationalité et un pôle de poéticité, adossé à un rapport physique au monde. Dès lors, dépassant les divergences entre les deux écrivains sur la question d'une langue du lecteur, fortement mise en doute par Quignard, quand Aragon se montre plus sensible à l'évolution incessante des langues, se dessine, du côté du tiers

lecteur, une langue réflexive jouant encore en écho de trois des figures majeures de l'écriture littéraire : la catachrèse (autre nom de l'oubli), la métaphore (qui rapporte la sphère du lecteur à celle de l'auteur) et l'oxymore convertie en contradiction provisoirement non résolue.

5 Comment aborder la question quand l'écrivain joue lui-même du bilinguisme ? Nathalie Roelens analyse, à partir de Khatibi et de Segalen, une « francophonie imprégnée d'altérité, voire d'allophonie ou d'allographie », ou encore, l'« articulation entre pensée autre et pensée graphique ». Une dimension poétique commune relie le recueil de Segalen *Stèles* et le roman de Khatibi, *Le pèlerinage d'un artiste amoureux*, dont l'écriture est hantée par sa pratique de calligraphe, par la langue et la culture de l'autre. Aussi « la langue du lecteur se voit-elle annihilée par la communion à laquelle convient ces écritures poétiques proférées dans une langue supposée donner accès à un absolu transcendant l'insuffisance des langues ordinaires » ; la langue du lecteur se situerait, dans cette optique dans la part d'inflexion apportée à la langue courante grâce au livre lu.

6 La dimension polyglotte de l'écriture-lecture réintroduit néanmoins l'écart potentiel entre la langue de celui qui lit et celle de l'écrit qu'il a sous les yeux. Jean-Michel Pottier évoque le cas singulier des conférences sur Marcel Proust données par le polonais Joseph Czapski dans le camp soviétique de Griazowietz, plus tard consignées dans le livre *Proust contre la déchéance*. Ces conférences sur un auteur lu en français ont été prononcées de mémoire en polonais puis retranscrites en français. À la double « traduction » s'ajoute l'absence du texte original, difficulté extrême compte tenu de la longueur de la phrase proustienne. Tout se passe pourtant comme si cette évocation dans des circonstances inhumaines révélait toute la potentialité vitale du texte proustien, tout en dessinant, contre sa trame, celle de l'écrivain polonais oscillant entre équivalence approximative et commentaire créatif.

7 Thierry Davo, revenant à la suite de Pierssens, Rodríguez Monegal et Laflèche sur la langue des *Chants de Maldoror*, met en évidence la pratique, de la part d'Isidore Ducasse, d'un français imprégné des structures de l'espagnol parlé en Uruguay. Dès lors l'idiolecte auctorial est à considérer, non seulement en fonction de l'écart stylistique qu'il paraît introduire dans la langue de publication, mais aussi en tant que résultante longtemps mal aperçue d'une situation originale de bilinguisme, elle-même teintée des particularismes géographiques affectant les grandes langues européennes. L'idiolecte lectoral du traducteur se pose, symétriquement, comme choix entre variantes idiomatiques, elles-mêmes induites par un contexte éditorial amenant à privilégier telle ou telle solution.

8 Christine Chollier traite la langue du lecteur dans la perspective de la traduction et de la sémantique des textes. Tout texte est « le produit de l'entrelacs de trois systèmes : dialecte / sociolecte / idiolecte », selon François Rastier. La langue des textes, dans leur version originale, et celle des traductions ne sauraient être conçues comme de stricts équivalents, dès lors que chacune découpe avec ses outils propres le rapport empirique au monde. Le lecteur traducteur est donc deux fois traducteur du sens, dans son rapport avec le texte lu et dans la production d'un énoncé nouveau qui le contraint à des choix interprétatifs. La variété des problèmes ainsi posés est étudiée à partir d'un corpus diversifié d'auteurs anglophones (Byatt, Dos Passos, Atwood, Orwell…) auquel s'ajoute, en sens inverse, une étude de cas à partir de Duras.

9 Que la langue du lecteur se conçoive selon la dimension interprétative est encore éclairé par trois études. Marie-France Boireau propose de penser la langue du critique Jean-Pierre Richard, dans son dernier essai *Les Jardins de la terre* (2014), comme une « langue en écho » non strictement mimétique, accordée au texte d'origine au point de s'ouvrir à sa part d'altérité mais fidèle aussi à la cohérence et à la personne du lecteur critique. Prenant pour objet un corpus diversifié d'auteurs célèbres (Proust, Giono) ou moins connus (Guillaume, Desbiolles, Kérangal, Vargas), Richard montre que la langue du critique clarifie ce que celle de l'auteur exprimait de façon plus obscure, opérant aussi des choix en fonction de sa propre expérience du monde. Ainsi tend à s'estomper la distinction entre l'écrivain et le critique, tant reste ténue la « frontière entre utilisation et interprétation ».

10 Anaïs Oléron s'intéresse à la dimension interprétative de la langue du lecteur, en l'appliquant à un corpus romanesque. La notion de narrateur non-fiable peut en ce sens être tenue pour le seuil d'une différenciation relative entre la langue du texte ou de l'auteur, qualifié avec W. Booth d'auteur implicite auquel est attribuée une intentionnalité, et celle du lecteur interprétant, solidaire d'un autre contexte éthique et culturel, quand bien même cet interprétant s'interdirait les dérives subjectives à propos de telle fiction. Reprenant les analyses de Vera Nünning à propos du roman de Goldsmith, *The Vicar of Wakefield*, l'article pose avec Umberto Eco la distinction entre utilisation (abusive) d'un texte et actualisation coopérative (légitime), fondée sur l'interaction de la sphère axiologique et intellectuelle du lecteur avec les indices objectivement présents dans le texte. Il s'agirait pour la langue du lecteur, selon les recommandations de Liesbeth Korthals Altes, de se placer sous la législation de sa propre réflexivité.

11 Dans le cas du récit d'horreur, l'intentionnalité s'avère d'une difficulté redoutable pour l'analyse. Marine Galiné s'intéresse à une nouvelle de l'écrivain gothique irlandais William Carleton, « Wildgoose Lodge » (1830). L'auteur est passé du catholicisme à l'anglicanisme et s'empare de ce qui pourrait être une anecdote édifiante : le massacre, sur fond de règlement de compte entre catholiques, d'une famille de fermiers par un groupe organisé en société secrète, les *Ribbonmen*, défendant la cause des métayers. La langue de l'auteur est à sa façon une langue de lecteur interprétant la réalité historique en n'hésitant pas à la travestir par l'invention d'un gothique protestant qui renchérit sur l'absurdité de la violence catholique. L'horreur débordant l'intention apologétique, il faut au lecteur que nous sommes « se détacher quelque peu de l'empreinte auctoriale forte pour envisager le canevas linguistique et la langue utilisée dans leur autonomie et leur profusion de sens ». La langue du lecteur moderne pourrait ainsi osciller entre complicité voyeuriste et déconstruction des effets recherchés.

12 La langue du lecteur peut enfin être analysée à travers les œuvres d'auteurs confrontant leur écriture à un autre grand modèle intertextuel. L'étude de Misako Nemoto consacrée à « Mishima lecteur de Proust » ne pose toutefois pas une relation de texte à texte, mais cherche dans le rapport entre le texte et la vie le troisième terme qui permettrait de comprendre comment la langue de Mishima s'empare de la référence Proust. « La Forêt en fleurs », nouvelle de jeunesse réécrit Proust dans les registres du souvenir et de l'imaginaire. Plus tard, *La Confession d'un masque* introduit un rapport beaucoup plus ambivalent. S'il reprend en le démarquant l'incipit de la *Recherche* – « Longtemps, j'ai prétendu que j'avais vu la scène de ma naissance » –, pour mieux développer une théorie bien différente du souvenir, le roman

s'achève sur une image négative de l'écriture qui « semble s'éterniser/stagner dans un présent immuable » : « le projet proustien de l'art concurrençant la vie est là, mais démonté, déconstruit ».

13 Marie-Madeleine Gladieu étudie de son côté l'incidence sur l'œuvre de Mario Vargas Llosa d'une nouvelle sulfureuse de Rimbaud, redécouverte par les surréalistes. Vargas Llosa traduit en 1960 *Un cœur sous une soutane*. Certaines distorsions de la traduction montrent que « la culture du traducteur supplante l'intention de l'auteur ». Inversement, l'ironie et la révolte rimbaldienne continuent à animer souterrainement l'écriture plus policée du prix Nobel de littérature, *Un cœur sous une soutane* devient une sorte d'intertexte latent, à l'œuvre dans « l'arrière-texte de plusieurs romans, de *La Ville et les chiens* à *La Tante Julia et le scribouillard*, et peut-être même de certains passages de *La Guerre de la fin du monde*. »

14 En marge du dossier, Marta Waldegaray s'intéresse à l'articulation entre lecture littéraire et construction de soi en prenant pour objet le cas singulier d'Ernesto Guevara. Le guérillero fut aussi, à sa façon, un homme de grande culture, emportant dans ses raids militaires une petite bibliothèque dans un sac à dos et traçant dans des carnets d'inlassables notes de lecture qui avaient pour lui un rapport secret et essentiel avec son aventure de combattant de la Révolution.

NOTES

1. Voir à ce sujet, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé, *L'Arrière-texte : pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013.

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

De la distinction entre langue d’auteur et langue de lecteur

Langue du lecteur, langue du texte

Jean-Jacques Lecercle

1 Lorsque j'ai parcouru le texte de cadrage de ce séminaire, ma première réaction a été de me dire : « Où est le problème ? » Tant il était clair pour moi que la langue de lecture était la langue du texte : Ll=Lt. Les hasards de la vie font que je lis quotidiennement dans trois langues, deux que je possède, et une troisième, l'italien, que je possède mal mais qui est chez moi, en tant que demi Corse, l'objet d'un fort investissement affectif. Même devant un texte italien, où il me manque souvent des mots, que ma paresse m'empêche de chercher dans le dictionnaire, il m'arrive parfois de comprendre parfaitement une expression ou une phrase, que je ne saurais pas immédiatement traduire. Cette quasi-épiphanie suggère que je lis ce texte italien en italien. Cela s'accorde avec une théorie de la donation de sens d'une phrase, par rétroaction, à partir de ce que Lacan appelle un point de capiton : « Mais oui, mais c'est bien sûr… cela que la phrase voulait dire ! » (et vous avez noté l'imparfait). C'était aussi l'expérience d'un linguiste inattendu :

> C'est ainsi que le débutant qui apprend une nouvelle langue la retraduit toujours dans sa langue maternelle, mais il ne réussit à s'assimiler l'esprit de cette nouvelle langue et à s'en servir librement que quand il arrive à la manier sans se rappeler sa langue maternelle, et qu'il parvient même à oublier complètement cette dernière.[1]

2 Ce linguiste inattendu est Karl Marx qui, dans le *18 Brumaire*, utilise cette comparaison pour nous faire comprendre pourquoi les révolutionnaires de 89 ont commencé par se draper dans les habits des républicains de la Rome antique. Notre problème semble bien résolu : si je ne lis pas le texte dans sa langue, mais dans la mienne, c'est que je ne connais pas assez bien la langue du texte que je lis, et l'objet de mon apprentissage est de faire coïncider la langue du lecteur avec la langue du texte : tout écart entre les deux ne saurait être que contingent et provisoire. Pourtant, le texte de Marx introduit dans cette belle assurance une sorte d'inquiétude. Nous sommes face à un événement au sens de Badiou, une révolution : cet événement troue la situation, et ne peut pas être nommé dans son langage – il exige la création d'un nouveau langage, que parlera le sujet fidèle, seul à même de dire la vérité de l'événement[2]. Le révolutionnaire qui se drape dans la vertu romaine parle donc encore l'ancien langage, celui d'une situation depuis longtemps disparue – il le parle, parce qu'il ne possède pas d'autre langue. Il lui faut donc, ou bien inventer une autre langue ou bien, lorsque la conjoncture le permettra,

apprendre celle d'un sujet fidèle, par exemple Marx, avec sa théorie scientifique. Mais cela veut dire, pour revenir à ce qui nous occupe, que le lecteur est tiraillé entre deux langues, sa langue ancienne, qu'il ne peut s'empêcher de parler – en l'occurrence sa langue maternelle, et la langue nouvelle, qu'il a apprise et qui ne remplacera que tendanciellement sa langue première (se parer des vertus romaines est pour les révolutionnaires de 89 ou de 48 à la fois une nécessité et un frein). Cela suggère qu'écart il y a toujours, au moins virtuel, entre la langue du texte et celle du lecteur, ce qui se dit : Lt ≠ Ll.

3 On pourrait penser que si écart il y a entre la langue du texte et ma langue de lecteur, qui sont théoriquement la même, lorsque je lis des textes écrits dans ma langue maternelle, cela est dû à un écart temporel (il me faut lire Montaigne dans sa langue, qui n'est plus tout à fait la mienne), ou à un écart stylistique, car, comme ne cessait de le proclamer Deleuze, qui l'avait emprunté à Proust, le véritable écrivain écrit sa langue comme si c'était une langue étrangère. Mais l'écart impliqué par l'équivalent linguistique de l'événement de Badiou n'est ni temporel ni contingent, il me force à lire en deux langues, la mienne et celle du texte, laquelle n'est ni tout à fait la même ni tout à fait une autre. Ma réponse initiale était donc simplette, et pour tenter de l'infirmer je vais présenter quelques pièces à conviction.

4 Voici ma première pièce à conviction :

> Fray rare shack a, fray rare shack a,
> Door may've who? Door may've who?
> Sunny lamer Tina, sunny lamer Tina,
> Din-din Don![3]

5 Voici un texte indéniablement écrit en anglais, langue dans laquelle chacun des mots pris séparément fait sens, même si je suis incapable de donner un sens au texte, aucun point de capiton ne s'étant matérialisé. Certes, l'édition, abondamment annotée, me fournit des éléments d'interprétation. Ainsi, une note du troisième vers nous informe que « Tina devient de plus en plus boiteuse, mais elle garde son heureux caractère. » Et la note ajoute : « Il faudrait suivre son exemple ». Quant au dernier vers, la note me dit qu'on invite Donald à passer à table. Mais bien entendu je fais la bête : il a suffi que je lise à haute voix le premier vers pour y entendre, par épiphanie capitonnée, *Frère Jacques*, et Tina ne boite pas, car j'entends « Sonnez les matines ! ». Ce texte appartient à la tradition, aujourd'hui bien établie, de la traduction homophonique, que naguère Genette appelait *traducson*. Ma langue de lecture doit être le français, même si la langue dans laquelle le texte prétend être écrit est l'anglais. Et voici le célèbre exemple inverse :

> Un petit d'un petit
> S'étonne aux Halles
> Un petit d'un petit
> Ah ! Degrés te fallent
> Indolent qui ne sort cesse
> Indolent qui ne se mène
> Qu'importe un petit d'un petit
> Tout Gai de Reguennes.[4]

6 Le héros de cette lamentable histoire, c'est ce que la note nous dit – car ce texte est lui aussi annoté –, est le produit d'un mariage entre deux enfants, un petit d'un petit, et provincial de surcroît, puisqu'il s'étonne aux Halles, qui n'impressionnent plus le parisien. Mais tout lecteur de Lewis Carroll a immédiatement reconnu Humpty-Dumpty

assis sur son mur. La langue du texte est censée être le français, et je dois lire le texte en anglais.

7 Vous aurez cependant noté une incertitude dans mes formulations. Le texte « prétend être écrit en anglais », « la langue du texte est censée être le français ». L'écart entre Lt et Ll est dû au fait que le texte est écrit en deux langues, Lt1 et Lt2, ce qui entraîne en miroir un dédoublement de la langue du lecteur, Ll2 et Ll1.On représentera la chose par la formule : Lt2 → Lt1 → Ll1 → Ll2.

8 Dans cette formule, la relation en miroir entre Lt et Ll apparaît clairement, ce qui suggère que je ne suis pas vraiment sorti de ma première solution au problème : c'est bien la langue du texte qui détermine celle du lecteur.

9 Mais un écart s'est cependant introduit, qui brouille la clarté de ma première solution, car je suis bien obligé, pour apprécier ces deux textes, de les lire dans deux langues à la fois. Ces matines qui sonnent sont bien triviales, mais Tina boitant et souriante l'est beaucoup moins : voilà qu'en tant que lecteur je prends conscience de la présence, au moins potentielle, d'une autre langue dans la langue du texte, et donc de la possibilité que j'ai toujours, même si c'est par coup de force, de lire un texte dans une autre langue que la sienne. C'est ainsi que je répète le trop célèbre vers de Keats, « *A thing of beauty is a joy for ever* », mais le vers que je lis, dans une autre langue, a bien meilleure allure : « Un singe de beauté est un jouet pour l'hiver[5] ». À ceci près que le lecteur en question n'est pas moi mais François Le Lionnais. Et l'Oulipo est friand de ces jeux, dont voici un exemple intralingual :

> Notre Auber qui êtes Jussieu
> Que Simplon soit Parmentier
> Que Ta Volontaires soit Place des Fêtes
> Que Ton Rennes arrive
> Sur Voltaire comme sur Courcelles…[6]

10 Cette prière du métro parisien, qui a pour auteur Hervé Le Tellier, a une jolie chute, un vigoureux « Miromesnil ! ». Et le lecteur ne lit pas ce texte en deux langues différentes, mais il lit bien deux textes à la fois, dans deux registres bien distincts, dont le second, qui est terre à terre, moque les prétentions du premier. On représentera la chose ainsi, où le prime marque un changement de registre : Lt + Lt' → Ll + Ll'.

11 Le jeu a quelque chose de facile, et comme on l'a vu, il ne me sort pas vraiment de ma réponse simplette à votre question, car la langue du lecteur y est encore entièrement dépendante de la langue du texte : c'est le brouillage de celle-ci qui brouille celle-là. Il est temps de vous proposer une seconde pièce à conviction :

> Un moine au milieu de la messe
> S'éleva et cria en détresse
> 'La vie religieuse
> C'est sale et affreuse'
> Et se poignarda dans les fesses.[7]

12 Edward Gorey était un écrivain et dessinateur américain. Il est le maître du *limerick* noir : ni puéril, comme ceux de Lear, ni leste, comme ceux de la tradition anglo-saxonne, noir. L'exemple suivant suffira à établir ce point :

> There was a young curate whose brain
> as deranged from the use of cocaine;
> He lured a small child
> To a copse dark and wild,
> Where he beat it to death with his cane.[8]

13 La langue anglaise a un mot tout à fait adéquat pour qualifier ce genre d'humour : « *sick humour* ». Le premier *limerick* appartient bien à ce sous-genre, quoique dans une version plus faible. Mais ce n'est pas ce qui m'intéresse. M'intéresse ici le fait que Gorey a commis ce *limerick* en français (ce n'est pas le seul : il y en a un autre dans le même recueil). Il appartient par là à une tradition glorieuse : George du Maurier, père de Daphné, a écrit quelques textes en français, car il était bilingue, et T.S. Eliot, dans sa prime jeunesse, a composé deux ou trois poèmes en français, imités de Laforgue. La langue du texte est donc indéniablement le français. Comment alors la langue du lecteur, de ce ou ces lecteurs francophones, ne serait-elle pas le français ? Mais c'est ici que le texte devient intéressant, car il comporte ce que nous appellerons provisoirement des « fautes de français » : fautes de lexique (« s'éleva » ; « en détresse ») ou de genre (« c'est sale et affreuse) ; syntaxe douteuse (« la vie religieuse c'est… ») ou indûment elliptique (il manque un pronom personnel au dernier vers). Mais je crois que vous m'accorderez que ces « fautes » sont ce qui fait le charme du texte, qui aurait peu d'intérêt s'il était écrit en français standard. Je suis incapable de dire si ces écarts sont délibérés, ou le fruit d'une connaissance limitée du français (il y aurait une étude à faire des fautes de français dans les citations d'auteurs anglophones). De fait, on perçoit au moins une interférence de l'anglais : « en détresse » est pour nous délicieusement inadéquat, mais il fait cliché en anglais (on parlera de « *a damsel in distress* »). Mais que dire de l'immense supériorité de « s'éleva » sur « se leva », car on y lira une allusion à la cérémonie de l'élévation, si ce n'est à la pratique de la lévitation. Et l'ellipse du pronom dans le dernier vers confère à celui-ci une force illocutoire que la langue standard n'ose se permettre.

14 Et voilà que je ne sais plus très bien dans quelle langue je lis ce texte. Je le lis en français, bien sûr, puisque c'est et la langue du texte et ma langue de lecteur, mais je suis aussi forcé d'y entendre de l'anglais (donc jusqu'à un certain point de le lire en anglais), et de le lire dans un français curieux, un idiolecte assez différent du mien, mais auquel je reconnais une efficacité expressive qui est la marque d'un style. Car Gorey écrit le français comme (si c'était) une langue étrangère – rendant littérale la formule métaphorique de Proust, tout en lui conservant sa force métaphorique. Faisons un pas de plus sur ce chemin en examinant ma troisième pièce à conviction.

15 Au début de l'été 2014, Nicolas Sarkozy fut brièvement mis en examen dans le cadre de l'affaire Bettencourt. *The Guardian*, quotidien libéral anglais, en conçut quelque amusement, au point d'y consacrer un *cartoon*[9]. Ce *cartoon* m'inspire, chaque fois que je le relis, un fort sentiment de jubilation, et je pense que ce sentiment est dû au fait, non seulement que le texte implique deux langues, mais que ces deux langues, pour parler comme Deleuze et Guattari, se minorent l'une l'autre. Le *cartoon* est composé de quatre cases. Dans la première, on reconnaît un Sarkozy caricaturé, vu en gros plan, sur l'épaule de qui se pose une main. La bulle, qui exprime les pensées de Sarkozy, contient un point d'interrogation : il se demande ce qui lui arrive. Dans la seconde case, on a pris du champ et on voit maintenant et Sarkozy et un gendarme français (bien reconnaissable à son képi), qui lui met la main sur l'épaule et s'exclame : « Maintenant alors, maintenant alors… ». La troisième case contient de nouveau les deux personnages. Le gendarme poursuit son discours : « Qu'est-ce qui se passe ici ?? », tandis qu'un Sarkozy visiblement énervé dit : « Merde ! C'est le vieux Guillaume ! ». Dans la quatrième case, les deux personnages sont vus de loin, en silhouette. Un Sarkozy gesticulant s'adresse au gendarme et lui dit : « Pissez vous en !! Vous n'avez

rien sur moi, sale flic !! ». À quoi le gendarme répond : « Maintenant alors, maintenant alors… ». Fin du *cartoon*.

16 Qu'est-ce donc que cette minoration réciproque ? Le texte est indubitablement écrit en français, linguistiquement et aussi visuellement : je reconnais et Sarkozy et le képi du gendarme et les expressions « Merde ! » et « Sale flic !! » ne me sont pas inconnues. Mais par d'autres côtés, ce texte, quoique écrit en français, est dénué de sens : « Maintenant alors » ne veut rien dire, ni littéralement ni métaphoriquement, « C'est le vieux Guillaume » et « Vous n'avez rien sur moi » font sens, mais bizarrement. C'est bien entendu que cette partie du texte est en réalité écrite en anglais, et « *Now then* », « *It's old William* » et « *You've got nothing on me* » sont en anglais des expressions banales au point de faire cliché. Le texte est donc à la fois un texte français et la traduction « mauvaise » parce que littérale d'un texte anglais. Cette opération de brouillage culmine dans « Pissez vous en !! », expression valise bilingue, où j'entends le français « Allez vous en ! » mêlé à l'anglais « *Piss off!* », dans un délicieux mélange de registres, puisque l'extrême vulgarité de l'expression anglaise se combine avec le caractère châtié et la politesse (marquée par le vouvoiement) de l'expression française. Et il y a plus, bien sûr : une allusion au fameux « Casse-toi, pauv'con ! », dont la presse anglaise fit ses gorges chaudes, les journaux les plus respectables en profitant pour imprimer les expressions les plus grossières de la langue anglaise pour tenter de traduire une phrase du président de la République française dans l'exercice de ses fonctions. Et « *Piss off!* » est de fait une excellente traduction de « Casse-toi ! ».

17 Que tout cela nous dit-il sur la langue du lecteur ? D'abord, qu'elle est clivée, comme la langue du texte, ou plutôt qu'elle consiste en deux langues imbriquées (et ce texte étant destiné à un public anglophone, vous aurez remarqué que le français qui y est utilisé est celui que tout lecteur possède, car aucun anglais n'ignore le sens de ce « Merde ! » – que j'aurais quelque mal à traduire en anglais). Mais il y a plus. L'expression « Maintenant alors » est une mauvaise traduction de « *Now then* », en ce qu'elle ne veut rien dire. Mais elle contraint son lecteur à se rendre compte que l'expression qu'elle traduit mal ne veut littéralement rien dire en anglais non plus. Elle est littéralement absurde, et son seul sens est un sens pragmatique (en la prononçant, le locuteur assume une position d'autorité et tente de calmer le jeu : on pourrait traduire la seconde occurrence par « On se calme ! », mais non la première, qui devrait être rendue par « Allons, voyons ! », ou quelque chose de semblable). Ce texte français a donc pour effet de minorer la langue standard de son lecteur cible, qui est anglophone, en lui faisant prendre conscience de l'écart entre le sens littéral de ses expressions et leur sens pragmatique. Et il fait de même, quoiqu'indirectement, pour le lecteur francophone, car, réflexion faite, si je comprends facilement et littéralement « Du calme ! », je dois convenir qu'en disant « Allons, voyons ! », je ne propose pas à mon interlocuteur de se mouvoir ni d'utiliser ses yeux. De même, si je m'exclame : « Allons bon ! », je ne porte pas un jugement positif sur ce dont il est question. Vous comprenez ce que je veux dire quand je suggère que les deux langues se minorent réciproquement. Et nous prendrons ce texte comme une excellente illustration de la formule d'Umberto Eco (reprise et par Étienne Balibar et par Barbara Cassin), « la *lingua franca* de l'Europe n'est pas l'anglais mais la traduction ».

18 On a donc un texte bilingue, dans lequel la langue latente, l'anglais, enveloppe la langue de surface, le français, et une langue de lecteur qui est double, pas seulement parce que le texte exige un lecteur bilingue (ou qui se sentira tel) mais parce que les deux langues

sont étroitement imbriquées et se minorent l'une l'autre (ce qui est bien autre chose qu'une relation de miroir). Cela s'écrit : Lt1 (Lt2) → Ll (1+2).

19 Cette situation n'est pas limitée à des jeux textuels pour textes de comédie. Peut-être est-elle inséparable du plaisir que nous prenons à la lecture des textes littéraires (me voilà revenu à la formule de Proust). Ma prochaine pièce à conviction nous fera avancer dans cette voie.

20 Pendant la Première Guerre mondiale Ivy Low, jeune dactylo anglaise, fut employée par Maxim Litvinov, révolutionnaire bolchévique et ami de Lénine. La rencontre professionnelle étant devenue une rencontre amoureuse, elle l'épousa, et, révolution faite, partit avec lui pour l'URSS, où il fit une belle carrière diplomatique (il fut ministre des Affaires étrangères dans l'entre-deux guerres, et ambassadeur à Washington après la guerre, avant d'être mis sur la touche par Staline). Après la mort de Maxim (dans son lit – dans l'URSS de Staline, cette précision est nécessaire), Ivy Litvinov resta en URSS jusqu'à la fin des années soixante, puis retourna en Angleterre où elle publia un recueil de nouvelles autobiographiques, *She Knew She Was Right* (les nouvelles sur la vie quotidienne en URSS dans les années cinquante ne sont pas les moins intéressantes)[10]. Le texte qui suit est tiré de la nouvelle « *Call It Love* », où, sous le nom d'Eileen, elle raconte sa rencontre avec Maxim Litvinov, sous le nom de M. Belkin. La propriétaire des lieux, Beatrice, se plaint de bruit que fait la machine à écrire :

> Eileen was awed by the dark ferocity of Beatrice's face, but Mr. Belkin was imperturbable. "She cannot clatter with lid on, I think," he said, glancing at the covered machine.
> "Typewriter is *it*," Beatrice rapped out. "Inanimate objects are neuter in English."
> But she sat down when Mr. Belkin pulled out a chair for her.
> "Always I forget. But why is sheep 'she'?"
> "Sheep aren't inanimate – they eat grass and have lambs," Eileen explained.
> "I meant sheep on the sea, not ship which eat grass and have lambs."
> "Bottom marked top to avoid confusion," said Beatrice.[11]

21 M. Belkin ne correspond guère à l'image populaire de l'homme au couteau entre les dents : il est d'une courtoisie surannée, qui cache mal sa timidité, et les avances qu'il fait à Eileen sont si discrètes qu'elles demandent la collaboration active de celle-ci pour aboutir. Et l'une des sources du charme de M. Belkin est sans doute son usage particulier de la langue anglaise, dont cette scène, qui est une scène de séduction linguistique involontaire, est un bon exemple.

22 La langue du texte est l'anglais, mais un anglais minoré par le russe de M. Belkin (article manquant, placement hasardeux de l'adverbe, marques du pluriel absentes) : un anglais entièrement compréhensible, mais bizarre, *quaint*, mot qui en anglais donne à la bizarrerie une connotation positive, et donc charmant. Sans oublier bien sûr l'inversion de la longueur des voyelles, dûment mise en valeur par le trait d'esprit de Beatrice qui fournit au passage sa chute, ou plutôt sa pointe. Et la langue du lecteur est aussi l'anglais, un anglais enveloppé d'une aura d'exotisme, puisqu'on peut raisonnablement penser que l'immense majorité des lecteurs de ce texte ne connaît pas le russe. Et cette langue du lecteur est de nouveau égale à la langue du texte et déterminée par elle – je n'arrive pas à sortir de la simplicité de ma première réponse.

23 Mais je vais le faire en introduisant une distinction entre la langue de la lecture (Lle) et la langue du lecteur (Llr). Car le texte projette toujours une langue de lecture, qui est directement issue de la langue du texte. Autrement dit, le lecteur est linguistiquement interpellé à la place que lui assigne le texte. Mais cette interpellation, qui ne peut pas

ne pas réussir, affecte différemment les différents lecteurs, qui y répondent de la place linguistique qu'ils occupent en abordant le texte. Autrement dit, la langue de lecture est l'objet d'une contre-interpellation par la langue du lecteur, tout comme, dans la théorie althussérienne de l'idéologie, d'où provient le concept d'interpellation, il n'y a pas d'interpellation de l'individu en sujet par l'appareil idéologique, ses rituels et ses pratiques, qui ne suscite de la part du sujet ainsi interpellé, une contre-interpellation – c'est du moins le cas dans la version que je défends de cette théorie[12].

24 Que se passe-t-il donc dans le cas où le lecteur du texte d'Ivy Litvinov est maternellement francophone ? En tant que lecteur également anglophone interpellé à cette place, il prend plaisir à l'exotisme, apprécie la chute et perçoit la séduction involontaire. Mais il y a plus, et ici sa langue maternelle, sa langue de lecteur, fait retour : une sympathie, due à l'identification, pour la position linguistique, entre deux langues, de M. Belkin. Car le français, comme le russe, connaît le genre grammatical, qu'ignore l'anglais, et une machine à écrire est pour nous aussi de genre féminin. Et il fait volontiers sienne la protestation de M. Belkin : je veux bien admettre que le système de la langue anglaise ignore le genre grammatical, mais pourquoi diable dans ce cas le propriétaire fier de sa voiture use-t-il du pronom féminin quand il en parle, tout comme le capitaine au long cours lorsqu'il parle de son navire ? Ces anglais sont linguistiquement plus qu'un peu fous. Et la même sympathie concerne la longueur des voyelles, sur laquelle trébuche M. Belkin : car si l'anglais fait une distinction phonémique entre le « i » bref et le « i » long (« *ship* » / « *sheep* » constituent ce que les linguistes appellent une paire minimale) – et il me semble que le russe fait de même –, le français ne connaît qu'un seul « i », plus long que le « i » bref anglais, et bien moins long que le « i » long. Et le point d'articulation de la voyelle de « chipe » (« s'il ne peut pas acheter ce qu'il veut, il le chipe ») se situe entre les points d'articulation des deux « i » anglais. Voilà donc qu'une troisième langue est partie prenante de la lecture de ce texte, ici et maintenant, mais elle y est apportée par les lecteurs empiriques que nous sommes. On représentera la chose ainsi : Lt → Lle ←Llr.

25 Je me demande si cette situation ne doit pas être généralisée, au-delà de la question de la langue : le terme de lecteur empirique que je viens d'utiliser suscite celui, bien connu des narratologues, de lecteur modèle, et le couple interpellation / contre-interpellation décrit bien les rapports de dépendance et de liberté qu'entretiennent un texte et ses lecteurs. Le moment important est celui où, dans la langue assignée par le texte, quelque chose cloche, par où s'introduit la contre-interpellation du texte par son lecteur. Et pour décrire cette situation nous disposons d'un concept, le figural, tel que le proposa naguère Laurent Jenny, dans *La Parole singulière*.

26 On se souvient de la façon dont il introduit le concept : par le biais, qui ne peut nous laisser indifférents, d'une expérience de lecture. Laurent Jenny, « tel matin », lit donc une traduction du *Tao-To-King*, et sa lecture achoppe sur une expression : « Mais quand tous les hommes ont une réunion joyeuse comme pour la célébration d'un grand sacrifice ou l'ascension d'une terrasse en printemps…[13] ». La lecture achoppe : cela veut dire qu'elle est au mieux ralentie et retardée, au pire arrêtée, car cette terrasse en printemps fait problème. Faut-il entendre ce « en » comme une préposition temporelle, au prix d'une petite agrammaticalité (on dit « une terrasse en hiver » mais « une terrasse au printemps »), ou comme une préposition de manière, auquel cas l'adjectif (« une terrasse printanière ») aurait peut-être été plus heureux ? Jenny choisit la seconde solution, car la première impliquerait « une négligence du traducteur », et cela

induit chez lui une réflexion grammaticale sur la valeur du « en » et sa règle d'emploi, qui lui permet en rebond d'analyser la nature du « coup de force figural », et d'en tirer la conséquence suivante :

> S'il est vrai que le figural est une question posée à ma compétence linguistique (telle forme est-elle recevable comme forme de la langue ?), c'est aussi une question posée à *la* compétence – au sens banal – de la langue : jusqu'à quel point est-elle apte à représenter « ce qu'il y a à dire » dans la forme qui est la sienne ?[14]

27 Cette analyse de Jenny m'inspire deux réflexions. D'abord, ma tentative de généralisation consistait à passer du cas particulier d'une pluralité dans la langue du texte ou dans celle du lecteur (mes pièces à convictions, hormis la prière du métro parisien, avaient recours à plus d'une langue naturelle) au cas général où le texte et son lecteur utilisent la même langue. Mais je remarque que l'exemple canonique de Jenny est une traduction, et que donc, même si elle est ignorée du lecteur que je suis, et peut-être de Jenny lui-même (qui lit en traduction), une autre langue, le chinois, est impliquée dans l'apparition du figural, même si elle est absente en surface. Car Jenny écarte l'hypothèse d'une négligence du traducteur, mais il ne considère pas la possibilité d'un effet de traduction, c'est-à-dire de la présence implicite de la langue source au sein de la langue cible. Je suis naturellement, faute de connaître le chinois, dans l'incapacité de dire si cette hypothèse est plausible. Mais imaginons un instant qu'elle le soit : qu'en est-il alors du figural dans sa relation avec la langue du lecteur, en qui il opère un « coup de force » ? Ce coup de force est celui de la traduction : la langue du texte, le chinois, implique le chinois comme langue de lecture (si je veux traduire un texte anglais, il faut bien que je le lise, au moins dans un premier temps, en anglais). Et cette langue de lecture est différente de la langue du lecteur, qui a son tour engendre un texte, la traduction, mais un texte qui va porter la trace de la langue textuelle de départ, sous la forme du coup de force figural, lequel revitalise et la langue d'arrivée (sur laquelle il opère la torsion d'une « petite agrammaticalité ») et sans doute, par contre-coup, la langue de départ. Cet argument est bien sûr nourri de la lecture de l'essai de Benjamin sur la tâche du traducteur. Et l'on écrira la chose ainsi : Lt → Lle ≠ Llr → Lt2 (Lt1).

28 Mon second commentaire concerne l'analyse même de Jenny, et non ce qui en est absent (la question de la traduction). Le texte est monolingue, et monolingue sa lecture, ce qui se dira ainsi : Lt = Lle = Llr. Mais cette situation monolingue « normale » ne tient pas compte de l'apparition du coup de force figural. Ce coup de force figural affecte la langue de lecture : ce n'est plus tout à fait la même ; la petite agrammaticalité introduite par le figural la fait bouger, même si c'est à peine. On retrouve ici la définition deleuzienne du style (et donc la formule de Proust chère à Deleuze) : le style fait bégayer la langue – j'aimerais même dire, ce qui est un bel exemple de figural, qu'il la bégaie : il lui impulse un roulis et un tangage (ces métaphores sont celles de Deleuze)[15]. Par rebond, ce tangage de la langue de lecture fait bouger la langue du lecteur, non que le lecteur se mette nécessairement lui-même à bégayer la langue, comme je viens de le faire, mais en obscurcissant la transparence de cette langue qui est la sienne et qui pour lui va de soi, en le faisant passer, pour parler le langage de Culioli, de la connaissance épilinguistique instinctive du locuteur natif (j'applique sans jamais me tromper des règles que je serais bien en peine de formuler) à une conscience métalinguistique de son fonctionnement, par exemple dans sa part d'arbitraire, apparent ou réel (pourquoi diable dit-on « au printemps » mais « en été » ? Jenny explique que c'est pour des raisons d'euphonie). Le figural déplace donc également la

langue du lecteur, même si ce déplacement n'est pas de même nature ou de même niveau que le déplacement de la langue de lecture. Ce qui s'écrit ainsi : Lt * Lle → Llr * Llr'.

29 Le nouveau symbole, dont le choix est purement arbitraire (et il vous sera apparu que mes formalisations sont présentées la langue dans la joue) marque ce paradoxe du figural, qui est aussi le paradoxe du style selon Deleuze : c'est bien la même langue mais ce n'est plus tout à fait la même, soit par agrammaticalité soit par prise de conscience métalinguistique (ce que marque ici le prime). Le cours régulier du film du langage a été interrompu par l'arrêt sur image du figural, et cet arrêt sur image est lui-même l'objet d'un *zoom*, qui nous fait passer au niveau métalinguistique.

30 Arrivé à ce point, je crois que j'ai répondu à mon questionnement de départ, que je suis définitivement sorti de l'assimilation simplette de la langue du lecteur à la langue du texte. La pièce à conviction suivante va illustrer le fonctionnement du figural, et elle est monolingue.

31 Soit l'*incipit* suivant, qui est très célèbre :

> Lily, the caretaker's daughter, was literally run off her feet.[16]

32 Vous avez reconnu l'*incipit* de « *The Dead* », la longue nouvelle de Joyce. Et à peine commencé, le film est l'objet d'un arrêt sur image : la lecture est retardée, ou arrêtée, par la formulation de la phrase. Mais pourquoi l'est-elle ? Il y a cela, je pense, deux raisons. La première tient au brouillage des voix. Qui parle en effet ici ? Apparemment un narrateur omniscient, qui voit Lily de l'extérieur, sait qui elle est (« *the caretaker's daughter* ») et en informe le lecteur. Un narrateur donc, qui à l'orée du texte remplit sa fonction d'exposition, en répondant à la question première : de qui va-t-il s'agir. Mais outre le fait qu'il apparaîtra dès le second paragraphe que cette exposition est un leurre (Lily disparaît de la narration pour ne plus revenir), la fin de la phrase brouille cette attribution de voix : ce n'est pas le narrateur qui utilise l'expression populaire « *run off her feet* », c'est Lily, dont le dire ou la pensée sont rapportés au style indirect libre. Il y a un indice matériel de ce déplacement de voix, du passage à l'idiome de la fille du peuple, dans l'expression qui donne sa chute à la phrase, « *run off her feet* », et qui pour peu qu'on y réfléchisse, est absurde (*you could be run off your shoes, but hardly off your feet* – où la construction que les grammairiens nomment « causative-résultative » perd toute cohérence). Ce mélange de voix, qui est mélange de styles (dans la même phrase, narration extérieure et pensée ou dire rapportés) retarde la lecture. Mais le figural s'inscrit aussi dans cet *incipit* d'une autre façon : dans cet adverbe « *literally* », qui pour peu que, de nouveau, le lecteur y réfléchisse, fait problème. Car cet adverbe, qui est ici utilisé comme un intensif, veut dire littéralement « littéralement » et métaphoriquement veut dire « métaphoriquement », c'est-à-dire « non littéralement » – le sens d'usage du mot est ici le contraire de son sens du dictionnaire. Si je dis « *I am literally dead* », à moins d'être le M. Valdemar d'Edgar Allan Poe, j'utilise l'adjectif dans un sens métaphorique, et l'adverbe a pour fonction d'intensifier l'adjectif (« *I am very tired indeed* ») mais aussi de pointer du doigt sa valeur métaphorique. Il veut donc bien dire littéralement « littéralement » et métaphoriquement « métaphoriquement » et il en va de même de « *literally run off her feet* ». L'arrêt sur image s'accompagne donc d'un zoom métalinguistique, ce qui veut dire qu'il y a une troisième voix, qui mélange les deux premières, les fait jouer l'une contre l'autre, et nous fait goûter le plaisir de la langue, faisant ainsi bouger la langue du lecteur. On appellera cela un auteur, ou on appellera cela un style.

33 Cet usage du figural, par arrêt sur image et zoom métalinguistique, est une caractéristique majeure de l'écriture littéraire, c'est-à-dire du style. En voici un autre exemple, un *incipit* encore plus célèbre, celui de *Pride and Prejudice* :

> It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife.[17]

34 J'en ai naguère donné une analyse qui portait sur le jeu entre les voix, et sur la nécessité d'un zoom métalinguistique suscité par la présence du figural[18]. Car la voix de la sagesse des nations qui énonce à la cantonade une vérité de sens commun se révèle, à la relecture de la première phrase, ou dès la lecture du second paragraphe, être le *wishful thinking* de Mrs. Bennet, qui a cinq filles à marier. Et le figural qui retarde la lecture est dans l'insistance trop appuyée sur la vérité de la première proposition. Car c'est une vérité que l'eau bout à cent degrés, et cette vérité, qui est par nature universelle, n'a pas besoin, pour être vraie, d'être dite « universellement reconnue ». Il en va de même pour notre phrase, d'autant plus que cette universalité est immédiatement affaiblie par l'auxiliaire de mode, « must », dont la grammaire me dit que dans ce contexte il a sa valeur de forte probabilité. Mais pourquoi cet affaiblissement ? Pourquoi cette vérité, universelle par essence et universellement reconnue, est-elle tout à coup simplement probable ? C'est parce que, la phrase étant en réalité une pensée de Mrs. Bennet, le modal, contre la grammaire, doit prendre ici sa valeur déontique : il *faut*, c'est une obligation, que la proposition soit vraie pour que le monsieur en question épouse l'une des filles de Mrs. Bennet (ce qui dûment arrive à la dernière page du roman). Le figural repose donc ici sur une petite agrammaticalité, qui donne au texte sa valeur expressive, et fait bouger la langue du lecteur en lui faisant prendre conscience de l'ambiguïté constitutive du modal anglais, qui hésite entre sa valeur épistémique de probabilité et sa valeur déontique d'obligation. Il me reste à vous persuader qu'il y a effectivement agrammaticalité. La chose est simple : « *to be in want of something* » est un état dans lequel est le sujet, et qui ne peut tomber sous le coup d'une obligation. Je suis en manque, un point c'est tout, et je ne peux être obligé à être en manque. Mais Mrs. Bennet, elle, veut obliger le jeune homme qui vient de louer le manoir voisin à épouser une de ses filles.

35 Je me demande, finalement, si la généralisation de mon analyse des trois langues (du texte, de lecture, du lecteur) ne me conduit pas à énoncer une trivialité : c'est une vérité, universellement reconnue, que le style d'un texte littéraire fait bouger la langue du lecteur. Comme le dit votre texte de cadrage, me voici transformé en quelqu'un « qui a lu Joyce et Jane Austen ». Mon excuse est que ce cheminement nous permet de construire un concept de style. Le problème ici est que j'en ai en fait suggéré trois, ou plutôt que j'ai abordé la question dans trois langages théoriques, le figural de Jenny, le bégaiement deleuzien et le couple interpellation/ contre-interpellation développé à partir d'Althusser. Je pourrais même, au gré de mes lectures récentes, en ajouter un quatrième. Maxime Decout a récemment proposé de saisir la spécificité de l'écriture littéraire par le biais du concept sartrien de mauvaise foi. Voici comment il décrit ce qu'il appelle « la mauvaise foi structurelle de la littérature », envisagée du côté du lecteur (qui est l'image en miroir du côté de l'écrivain) :

> Le lecteur lit et prend l'œuvre [à l'écrivain], il la change en ce qu'elle n'est pas alors qu'elle continue d'être ce qu'elle est. Il lit et ce n'est plus lui tout en étant encore lui, l'œuvre le fait muter sans le changer, elle se métamorphose en lui et sans lui, elle reste elle-même en devenant autre. Voilà un cercle vicieux qui décrit à merveille la mauvaise foi structurelle de la littérature.[19]

36 Traduit en termes de langue, ce passage suggère que le figural est l'inscription linguistique de la mauvaise foi structurelle de la littérature, et l'on comprend que le jeu entre langue du texte, langue de lecture et langue du lecteur s'apparente à un cercle vicieux, où chaque langue fait muter les autres sans pour autant les changer.

37 Pour échapper à la trivialité de mes conclusions, je propose de revenir au sens restreint de langue par lequel j'ai commencé, et de le prendre au sens de « langue naturelle ». Cela me permettra peut-être de faire un choix entre les théories que j'ai évoquées. Voici donc ma dernière pièce à conviction.

38 Sam Selvon, romancier antillais natif de l'île de la Trinité, a publié en 1956 un roman qui est un des premiers exemples – et à mon avis le chef d'œuvre – de ce qu'on appelle aujourd'hui la littérature postcoloniale, dans sa version diasporique. *The Lonely Londoners* conte l'installation de la première génération d'émigrants antillais dans un Londres guère accueillant. Voici le portrait de Harris, qui par tous les moyens cherche à s'intégrer :

> Harris is a fellar who likes to play ladeda, and he like English customs and things, he does be polite and say thank you and he does get up on the bus and the tube to let woman sit down, which is a thing even them Englishmen don't do. And when he dress, you think is some Englishman going to work in the city, bowler and umbrella, and briefcase tuck under the arm, with The Times fold up in the pocket so the name would show, and he walking upright like if he is alone who alive in the world. Only thing, Harris face black.[20]

39 La question que je me pose devant ce passage, comme d'ailleurs devant la totalité du roman est : quelle est donc la langue du texte ? Réponse immédiate : ce texte est écrit en anglais. J'y reconnais la langue que je pratique, ou plutôt je comprends tout, sans difficulté d'interprétation particulière (c'est là la grande différence avec le poème de Lord Charles). Mais cet anglais est pour le moins curieux, et si j'avais eu à l'évaluer en tant qu'enseignant de cette langue, j'aurais couvert le texte de traits d'un rouge rageur, car le texte prend, avec la grammaire de l'anglais standard, des libertés qui sont strictement interdites à nos étudiants. La réponse alors devient : ce n'est certes pas de l'anglais standard, mais c'est un dialecte de l'anglais. De fait, Selvon a confié qu'il avait commencé à écrire son roman en anglais standard, mais qu'il avait dû renoncer, parce que « *it did not work* ». Quel est alors ce dialecte ? Est-ce le créole de la Trinité ? Voici une phrase dans ce créole : « *Im no ben kom* ».[21] Mais ici j'ai besoin d'une traduction, « *He or she did not come* » : mon texte n'est pas écrit en créole. Je suis donc amené à donner une troisième réponse : ce texte est écrit dans la langue que Selvon s'est construite, au contact et de l'anglais standard, langue parlée par l'immense majorité de ses lecteurs potentiels et de l'anglais de la Trinité, langue ou dialecte parlée par ses personnages et peut-être par lui (encore que : Selvon raconte l'histoire des immigrants antillais noirs, et souvent illettrés, alors que lui est d'origine indienne et journaliste de profession, donc intégré à la langue standard). Cette langue de l'auteur est ce qu'on appelle un style. Et vous aurez remarqué son extraordinaire efficacité littéraire. Car la chute du passage, qui dégonfle les prétentions de Harris, est écrite dans une langue non-standard, mais combien plus efficace – il suffit pour cela de la retraduire en « bon anglais », c'est-à-dire en anglais standard, « *The only thing is that Harris's face is black* », pour sentir la perte de force illocutoire. Le passage à la langue standard perd le rythme de la phrase, sous la forme de sa prosodie : deux *amphimacer* (pied de trois syllabes, accentuée, inaccentuée, accentuée) et une syllabe accentuée sur laquelle la phrase chute.

40 Nous avons donc ici affaire à une langue du texte qui est issue d'un mélange de différents dialectes (l'anglais standard, le créole antillais, sans doute aussi la forme que l'anglais prend quand il est parlé, hors créole, par les Antillais – nous avons affaire à un continuum plutôt qu'à des dialectes bien distincts). Cette langue du texte projette une langue de lecture qui est un idiolecte et dans laquelle aucun lecteur ne peut se reconnaître entièrement, mais qui pour autant n'est une langue étrangère pour aucun des lecteurs visés. Cette langue de lecture à son tour fait bouger la langue du lecteur, surtout si, et c'est la majorité des cas, sa langue de lecteur est l'anglais standard. Il la fait bouger non seulement en lui faisant goûter une langue plus efficace dans l'expression que le dialecte standard, mais en l'aidant à prendre conscience que le dialecte standard n'est qu'un dialecte parmi d'autres, et pas le plus expressif, et que, à moins qu'il soit natif du sud-est de l'Angleterre, seule région où le dialecte standard est parlé de façon native, ce n'est pas son dialecte, mais une imposition sociale par le biais de l'école et des médias. Le brouillage de langue qui caractérise la langue du texte contamine donc la langue du lecteur : c'est là la mauvaise foi, ou plutôt l'efficace, structurelle du style.

41 Mon périple autour de ces trois langues m'amène donc à formuler une théorie du style, et à le faire en privilégiant une de mes références théoriques. Le problème que pose le concept de style est sa constitutive ambiguïté. Car il désigne tantôt du collectif, style d'un groupe ou d'une période (on parle ainsi de style rococo), tantôt le singulier, le style inimitable de Cézanne ou de Proust (mais on remarquera que ce caractère inimitable du style, le style c'est l'homme, est ce qui le rend éminemment parodiable). La théorie althussérienne de l'idéologie nous fournit peut-être les instruments pour appréhender cette contradiction potentielle. Car l'individu est interpellé en sujet par un ou des appareils d'État, par le biais de leurs rituels et de leurs pratiques. Son style, langagier ou artistique, est le fruit de cette interpellation, dont l'origine est collective. Cette interpellation est une forme d'assujettissement (à l'idéologie), mais cette contrainte est, comme on dit en anglais, « *enabling* », capacitante, car c'est elle qui fait de l'individu un sujet dans le second sens du terme, c'est-à-dire non seulement un assujetti, mais un centre de conscience, d'action et de responsabilité. Ainsi, pour parler ma langue, pour devenir sujet d'énonciation à part entière, il faut que je m'approprie le système de la langue, qui m'est antérieur et extérieur : pour parler la langue, il faut que je me laisse parler par elle. L'objection principale faite à cette théorie de la subjectivation est son apparent déterminisme, qui risque de faire de la subjectivité le résultat d'un simple assujettissement. Cette objection est injuste. Althusser soutient qu'il y a du je dans l'interpellation parce qu'il y a du jeu entre les appareils idéologiques, parce que l'interpellation est toujours plurielle (je suis interpellé par plus d'un appareil) et continue (elle n'est jamais achevée, sans cesse reprise, et ne prend fin qu'avec la mort du sujet). C'est pourquoi j'ai proposé d'ajouter à la théorie une thèse supplémentaire : il n'y a pas d'interpellation qui ne suscite une contre-interpellation. Pour parler, je dois m'accommoder des contraintes du système (qui fixe la place d'où je prends la parole, qui m'impose ses contraintes sur le dicible), mais cette interpellation suscite une contre-interpellation, et j'exerce ma liberté d'énonciateur en parlant grâce à la langue mais au besoin contre elle. Le style collectif dans lequel l'interpellation m'assigne ma place (cela va du dialecte au registre, au jargon et au style de groupe) laisse la place au style individuel de la contre-interpellation, qui fait de moi ce locuteur singulier dont la parole est inimitable (on retrouve ici l'idiolecte littéraire de Selvon).

42 On comprend alors le jeu entre mes trois langues. Commençons par la langue du texte. Elle est le résultat d'un processus dialectique d'interpellation langagière et de contre-interpellation. Ainsi, Selvon en tant que locuteur-auteur du texte est interpellé à sa place par le dialecte standard : il a été éduqué dans une école de type britannique, et donc intégré et à l'anglais standard, le « bon anglais » et au canon de la littérature anglaise, celle qui est écrite en « bon anglais » ; il est journaliste de profession et donc écrit quotidiennement dans ce dialecte. Mais Selvon est également antillais : il a donc vécu au contact du créole de la Trinité (je suppose qu'il ne le parlait pas de façon native, étant indien et non noir) et il a certainement pratiqué, au moins dans sa petite enfance, une forme d'anglais infléchie par ce contact, un « anglais de la Trinité », qui se démarque de la langue standard par l'accent et par des différences morphosyntaxiques plus ou moins appuyées. Lorsqu'il écrit donc, il contre-interpelle la langue standard, dans laquelle il avait commencé à écrire, sur la base de ces autres interpellations linguistiques, et le résultat est son idiolecte littéraire, son style inimitable.

43 Qu'en est-il de la langue de lecture, que le texte projette, et qui assigne une place linguistique à ses lecteurs ? Cette langue est une projection de la langue du texte et donc une langue clivée, résultat d'une contre-interpellation de la langue standard interpellante. Et elle clive également son lectorat, mais de façon inégale. Car, comme on l'a vu, la très grande majorité des lecteurs ainsi interpellés le sont sur la base de la langue standard qu'ils pratiquent – seule une petite minorité de lecteurs antillais de Selvon partagent sa condition linguistique. En 1956, Selvon écrit plus sur les londoniens solitaires que pour eux, car ils n'appartiennent pas à la catégorie de la population qui lit ce genre de romans. En témoigne le fait que *The Lonely Londoners* n'est pas seulement un roman diasporique, c'est aussi un roman moderniste : un long passage du texte est écrit en *stream of consciousness*, l'équivalent selvonien du monologue de Molly Bloom. La langue de lecture est donc celle d'un anglais « atypique », *weird*,[22] lu du point de vue du dialecte standard et par écart avec lui : interpellation contradictoire qui inscrit la dialectique de l'interpellation et de la contre-interpellation qui a produit la langue du texte.

44 Enfin, la langue du lecteur est elle aussi le lieu d'une semblable dialectique. Car le lecteur va engager sa lecture tant de la position que la langue de lecture lui fixe, que de celle de sa propre position linguistique, et il y en a autant que de lecteurs empiriques. On aura donc diverses contre-interpellations. Cela ira de l'irritation devant le gâchis de la belle langue anglaise auquel se livre Selvon à la jubilation que sa minoration de la langue standard provoque, dans l'efficacité de sa verve – bref, cela ira de la jérémiade linguistique à l'épiphanie esthétique. Mais il y aura un invariant dans l'infinie variété de ces contre-interpellations, et donc dans l'infinie variété de ces langues de lecteurs : une prise de conscience métalinguistique que l'anglais standard, tout dominant qu'il soit, n'est pas l'unique dialecte, que nous n'avons jamais affaire dans l'empirie qu'à des anglais (langues nationales en séparations, nouveaux anglais, dialectes régionaux, sociaux ou de génération, jargons et genres de discours, jusqu'aux idiolectes, littéraires ou non), et que l'anglais n'existe que d'être grammatisé, pour parler comme Sylvain Auroux[23], c'est-à-dire d'être inscrit dans des grammaires et soutenu par des appareils (école, médias, édition, British Council, etc.).

45 Je comprends donc finalement pourquoi ma première réaction était simplette. La seule chose que l'on puisse donc dire des rapports entre la langue du texte et la langue du

lecteur, c'est que, contradictoirement, c'est la même et ce n'est pas la même. Ce qui s'écrira, non pas Lt = Ll, mais bien : Lt * Ll.

NOTES

1. K. Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Pauvert, 1964, p. 220.
2. A. Badiou, *L'Être et l'événement*, Paris, Le Seuil, 1988.
3. *Les Œuvres complètes de Lord Charles*, Paris, La Découverte, 1984, p. 1.
4. L. D'Antin Van Rooten, *Mots d'heures, Gousses, Rames*, Londres, Angus & Robertson, 1968.
5. Oulipo, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 27.
6. *Anthologie de l'Oulipo*, Paris, Gallimard, 2009, p. 29.
7. E. Gorey, *The Listing Attic*, Londres, Abelard, 1974 (1954), p. 41.
8. *Ibid.*, p. 33.
9. Steve Hall, « If... », *The Guardian*, G2, 07/07/14, p. 24.
10. I. Litvinov, *She Knew She Was Right*, Londres, Virago, 1988 (1971).
11. *Ibid.*, p. 72.
12. L. Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *Positions*, Paris, Éditions Sociales, 1976, p. 67-126.
13. L. Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 21.
14. *Ibid.*, p. 24.
15. G. Deleuze, « Bégaya-t-il », in *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 135-143. Voir également J.-J. Lecercle, *Deleuze and Language*, Londres, Palgrave, 2002, chap. 6.
16. J. Joyce, « The Dead », in *Dubliners*, Harmondsworth, Penguin, 1956 (1914), p. 173.
17. J. Austen, *Pride and Prejudice*, Oxford, Oxford University Press, 1970 (1813), p. 1.
18. J.-J. Lecercle, *The Violence of Language*, Londres, Routledge, 1990, p. 12-14.
19. M. Decout, *En toute mauvaise foi*, Paris, Minuit, 2015, p. 65.
20. Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, Londres, Penguin, 2006 [1956], p. 103.
21. Cité dans S. Mufwene, *The Ecology of Language Evolution*, Cambridge, Cambridge UP, 2001, p. 70.
22. E. Ch'ien, *Weird English*, Cambridge, Mass., Harvard UP, 2004.
23. S. Auroux, *La Révolution technologique de la grammatisation*, Liège, Mardaga, 1994.

AUTEUR

JEAN-JACQUES LECERCLE

Université Paris X

Lire, écrire, penser : la langue, de l'auteur au lecteur

Alain Trouvé

1 Toute langue oscille entre deux pôles : rationalité et poéticité[1]. Du côté, de la rationalité, la langue dite de communication permet aux membres d'un groupe linguistique d'échanger avec autrui grâce au potentiel d'abstraction lié à la double articulation du langage verbal. Le signifié (que Saussure préféra finalement au concept) est le terme outil qui désigne cette abstraction, fondée sur des catégories assurant l'intercompréhension. Du côté de la création, le pouvoir inventif de la parole en acte ne se limite pas aux seuls artistes, comme en témoignent les trouvailles émaillant l'usage communicationnel du langage. Cette polarisation affecte déjà le *logos* des Grecs, qui « signifie "propos, parole" », mais aussi « en ionien-attique "récit, compte, explication, considération, raisonnement, raison" », selon le *Dictionnaire Historique de la Langue Française*[2]. Il semble néanmoins que cette créativité franchisse un palier dès que le rapport linguistique se double d'un « effet littérature » voulu et/ou perçu comme tel. C'est à ce régime particulier de la langue que se réfère implicitement la question de la « langue du lecteur ».

2 Roland Barthes avait naguère proposé pour signaler ce seuil le couple écrivain-écrivant :

> Un sociologue qui écrit un article de sociologie est un écrivant dès lors qu'il refuse certaines figures de rhétorique. Les antithèses, par exemple. Si vous lisez des textes de sociologues, de démographes, d'historiens, vous verrez que c'est poncé, ils ne mettent pas dans une même phrase deux termes en antithèse, comme Victor Hugo.[3]

3 Ce qui suit pourra apparaître comme un prolongement de cette remarque. Nous voudrions toutefois souligner, au-delà de ce qui les sépare, ce qui unit encore ces deux régimes linguistiques. Celui du lecteur est proposé comme hypothèse, tant il reste contesté par tous ceux qui pensent que la lecture est en quelque manière une conformation à la langue de l'auteur.

4 Notre troisième terme, penser, intervient ici. On pourrait craindre un surcroît de complication : penser est peut-être, au contraire, un relais utile pour concevoir plus correctement ce nœud de difficultés que constitue la relation à la langue de l'autre.

Pour l'appréhender, nous nous garderons de philosopher, acte dans lequel notre compétence nous paraît trop fragile, ni même de placer nos pas dans ceux des théoriciens de la littérature, ce qui reviendrait à peu près au même. Nous proposons de nous mettre à l'écoute d'écrivains auxquels nous accorderons le soupçon favorable de pouvoir féconder la théorie. Nous avons choisi à cet effet deux œuvres que leur manière et leur horizon d'écriture semble séparer radicalement mais dans lesquelles nous croyons discerner un ferment de réflexion commun susceptible d'éclairer un peu la question.

5 *Blanche ou l'oubli*[4] d'Aragon (1967) est un roman méta-romanesque et métalinguistique. Roman, il met en scène deux couples d'âge différent : Geoffroy Gaiffier (linguiste) et Blanche (romancière) appartiennent à l'ancienne génération, Philippe et Marie-Noire, à la nouvelle. À travers les personnages de la fiction, il est aussi question de l'écriture romanesque, de lectures de romans, de l'importance des romans dans notre vie ; enfin, pour le volet « métalinguistique », l'auteur confronte implicitement la linguistique et la littérature, voies vers la connaissance. Dans le contexte intellectuel des années 1960, dominé par l'essor des sciences humaines, la théorie littéraire se pose en « science du texte ». C'est à cette prétention qu'Aragon se mesure, par le roman.

6 *Mourir de penser*[5] de Pascal Quignard (2014) est le tome IX de *Dernier royaume*, vaste fresque poético-métaphysique entamée en 2002. Ce livre composé de courts chapitres est entrecoupé de récits traités de façon épurée pour en dégager ou en commenter le sens. Des récits de mort : mort d'Argos, le chien d'Ulysse, mort de Marcel Granet, le psychanalyste, en 1940, de Thomas d'Aquin, en décembre 1273, et, bien sûr, leitmotiv dont il s'agit d'extraire progressivement la quintessence : mort de Socrate, le penseur par excellence.

7 Quignard nous fait faire un double voyage, dans les livres de toutes les époques et dans la langue, relisant les grands auteurs latins et grecs dans une confrontation du mot traduit au mot d'origine, remotivant le sens des mots les plus usuels ou les plus abstraits : penser, écrire, lire, conscience, concept. Son livre propose une sorte d'anamnèse linguistique, du français à ses racines grecques et latines, exhumant une vérité littéraire (*a-lètheia*). C'est un des points qui le relient au thème majeur de *Blanche ou l'oubli.* En épigraphe de son roman, Aragon a placé cette citation du linguiste Arsène Darmesteter :

> Ainsi, dans la formation du nom qui d'adjectif passe à l'état de substantif ; dans les restrictions des sens qui absorbent le déterminant dans le déterminé ou le déterminé dans le déterminant ; dans les métonymies qui font passer le nom d'un objet à un objet voisin uni au précédent par un rapport constant ; dans les extensions et les métaphores qui font donner le nom d'un premier objet, perdu bientôt de vue, à un second objet soit de même nature, mais, plus général, soit d'une nature différente ; partout la condition du changement est l'oubli que l'esprit fait d'un premier terme, en ne considérant plus que le second. Cet oubli a reçu des grammairiens le nom de catachrèse, c'est-à-dire abus… (Arsène Darmesteter, *La Vie des Mots étudiée dans leurs significations*, 1886)

8 La méditation sur la langue croise de part et d'autre la figure de l'oubli. Les deux régimes de la fiction distingués par Jacques Rancière y sont également observables. *Blanche ou l'oubli*, en dépit de sa structure spéculaire qui en complexifie les effets, propose encore par son intrigue et ses personnages « l'"agencement d'actions" » dont parle Aristote, [… lequel] libère l'art de la question de la vérité et de la condamnation platonicienne des simulacres ». *Mourir de penser* relève quant à lui de cette « procédure

[poétique] d'agencement des signes et des images, commune au récit et à la fiction, au film dit documentaire et au film racontant une histoire. [Un] agencement des signes [qui] n'est plus « hors-vérité »[6]. Quignard tente d'approcher par une longue rêverie poétique une vérité ou une connaissance qui échappe à la seule parole abstraite ou conceptuelle. Il semble préférer connaissance à vérité, mais parle pourtant de thèses :

> Telle est donc la thèse que je veux examiner à l'intérieur de ce neuvième volume de ce dernier royaume. [...] Le peu que nous pouvons penser surgit comme un mendiant près d'une porte, que seul le plus ancien en nous reconnaît, en tout cas dévisage, s'il en a le courage (p. 49)

9 *Mourir de penser* se présente, indirectement, comme une relecture de Platon, plus précisément du *Phédon*, dans lequel les disciples commentent la dernière journée passée avec Socrate qui a choisi, contre leur avis, d'accepter la sentence de mort. Aragon, de son côté, a relu et mis en scène littérairement Platon dans *Le Paysan de Paris*. Les deux écrivains qu'oppose le demi-siècle séparant leurs œuvres, l'effondrement des utopies et le passage à un horizon parfois qualifié de postmoderne, dialoguent avec le grand modèle de la philosophie occidentale ou sa vulgate idéaliste. Avec ses moyens propres, la littérature n'a pas renoncé aux objectifs de connaissance et de vérité.

10 Monique Dixsaut, philosophe et traductrice du *Phédon* pour deux des grandes éditions disponibles[7], nous fournira une lecture en contre-point. Faute de lire directement le grec, le lecteur que nous sommes, se voit contraint, pour penser le mot « penser », à confronter cette traduction précédée d'un commentaire, d'une part, et, d'autre part, le commentaire poétique proposé par Quignard, commentaire intégrant sa propre traduction. C'est aussi sur cette tension et ses effets spécifiques qu'on aimerait réfléchir.

11 Voyons donc, d'après les deux livres choisis, ce qu'il en est de la nature de la pensée, de son horizon mortifère, de la diversité des langues et du problème de l'oubli. Il sera temps alors de revenir au couple écriture-lecture au sens littéraire et de proposer quelques hypothèses sur cette problématique langue du lecteur.

La pensée, instinctive ou conceptuelle

12 Quignard semble pencher vers la première hypothèse : « Il y a une sensation (en grec, une *aisthèsis*) de la pensée » (p. 172). La pensée, en position d'écoute, trouve ses racines ailleurs que dans la langue, dans un rapport physique :

> De là le lien indivisible entre la musique et la pensée. La voix est ce qui conduit de la caverne utérique à la caverne céphalique. Telle est la sirène qui accompagne la pensée comme le chien le chasseur, comme le faucon le chevalier, comme le taureau Pasiphaé, comme la lune le soleil, comme Ariane Thésée. (p. 133)

13 La prolifération des comparaisons fonde poétiquement l'idée. Aragon joue également sur le mode métaphorique de la proximité entre le son et la pensée :

> Au-delà de cette conque sonore où je parle et qui me parle de je ne sais quel grand large, il s'étend un pays obscur où se perd la pensée ainsi qu'Orphée aux approches de l'enfer. Les paroles roulent sur ces grèves nocturnes longuement leurs épaves et le sable d'écailles d'un langage où le murmure soudain cède au cri. (p. 520)

14 Moins intellectuel, le sens olfactif révèle pourtant une pensée. Quignard cite à ce sujet l'épisode « bouleversant » de *L'Odyssée* contant le retour du héros « sur l'île d'Ithaque » :

> aucun homme et aucune femme [...] n'a encore reconnu Ulysse déguisé en mendiant : c'est son vieux chien Argos qui reconnaît cet homme tout à coup. Le premier être surpris à penser, dans l'histoire européenne, est un chien. C'est un chien qui pense un homme. (p. 17)

15 Cet épisode archétypal prépare un développement en trois « thèses » sur la lecture assimilée à la chasse, elle-même favorisée par le flair :

> Thèse 1. Le chasseur est *d'abord* un lecteur.
> Thèse 2. De là les traces sont *déjà* des lettres. [...] La pensée et la lecture s'enchaînent l'une sur l'autre. Elles concourent. La curiositas (la capacité de dire cur, l'aptitude à demander pourquoi à tout être et à toute chose) est sans cesse menée par le bout du nez de ce nez reniflant, par l'anxiété de ce flair subodorant, de cette quête sans paix. C'est ainsi que la curiosité est liée à un plaisir de s'abandonner sans fin, comme un chien courant, à une exigence qui ne sera jamais satisfaite.
> Thèse 3. C'est ainsi que la lecture est le plus beau des dons. (p. 79-80)

16 Unissant la vue et le toucher, voire, implicitement, l'odorat, dans une sorte de synesthésie, Aragon, de son côté, relie le côté instinctif de la pensée à l'expérience érotique :

> Le lit, faut voir. Ça, on peut tout imaginer, mais pas le lit. [...] Un lit où s'écrit ce qui ne s'écrit pas, ce qui passe l'expression, et ne prenez pas cet air égrillard, c'est abominablement sérieux ce que je dis là, un vrai lit, pas pour la parade, le linge bien tiré, propre, enfin montrable, non, un lit gémissant encore, un lit blessé, battu, flétri, ouvert, brutalisé, déchirant, une bête qui est là sans bien savoir ce qu'on lui fait, pantelante, des yeux ouverts sur l'injustice, un jardin dévasté qui n'a pas même eu le temps de comprendre la grêle, une histoire comme une table renversée avec les couverts et la nourriture, l'irracontable à l'aube, et personne, personne, pas même eux, n'y porte attention. (p. 500-501)

17 Peut-être le roman est-il nécessaire pour explorer cette dimension érotique. Du lit, il glisse à la terre, autre métaphore des pulsions assimilées à un chaos de la pensée : « La terre, c'est quelque chose comme le lit. Ou l'inverse. La terre, ça se retourne, c'est le dessous des cartes, la poubelle et le chaos de nous-mêmes » (p. 501). Le pôle chaotique de la pensée, voilà bien ce que la parole littéraire et elle seule peut prendre en charge.

18 De part et d'autre, les métaphores suggèrent que cette modalité instinctive de la pensée entretient un rapport étroit avec l'origine. Quignard le formule plus nettement, par la rêverie étymologique, posant comme primordiale, dans tous les sens du terme, cette signification de la pensée :

> Les Romains préféraient appeler conceptus ce que nous nommons fœtus. Ce n'est que dans l'œuvre de saint Thomas d'Aquin – avant [...] 1273 – que le conceptus commença à quitter la gestation à l'intérieur du corps de la mère. [...] Un concept rassemble (des éléments différents sous un mode unique). Le concept peut alors être défini comme une unité de pensée originale qui oublie son origine hallucinatrice. [...] [Nos pensées] viennent d'Ailleurs. Elles procèdent du Référent. (p. 167-170)

19 Observons au passage la complexité de cette pensée littéraire en quête de la vérité primordiale, car le signifié du vocable « référent » ne désigne pas l'univers social de la praxis[8], mais « la mère perdue » (p. 169). Quignard réoriente le logos en l'éloignant de la rationalité sociale :

> Le logos, ou la religio, c'est relier avec le perdu.
> À quoi penses-tu ?
> À rien.

> Et en effet, on ne peut pas dire à quoi on pense *puisque c'est avec le perdu qu'on pense*. (p. 171)

20 Aragon s'approche de la même idée à travers les métaphores de la « conque », du « pays nocturne », ou des « grèves obscures », déjà vues, mais il superpose à la Mère perdue, le pluriel des femmes aussitôt résorbé en un singulier à valeur générale, évoquant « l'impuissance des langues à dire la femme » (p. 560).

21 Par la rêverie sur les étymons grecs de la pensée, sur son objet « *noos* », Quignard distingue « la noèse (l'opération de penser) » et le « noème ([...] contenu de pensée) » associé à « l'intelligible (le noeton) » (p. 198). Pour dire l'acte de penser, dans sa face nocturne, il n'a pas renoncé à une forme d'intelligibilité poétique rendue manifeste par la navigation étymologique.

22 Comme lui, Aragon se montre sensible à l'ambivalence du mot « penser », tout en déplaçant le point d'articulation entre les deux faces du signifié. L'hypothèse d'une pensée animale à laquelle semblait conduire l'anecdote du chien d'Argos trouve dans *Blanche ou l'oubli* une forme d'équivalent. Il y est question de

> Ce qui se passe chez les corneilles migratrices qui, mises en contact tant dans leurs déplacements d'automne que de printemps, avec des vols congénères venant d'autres pays apprennent le dialecte d'une autre partie de l'Europe, ou le crailler américain. (p. 624)

23 L'intelligence prêtée par hypothèse aux oiseaux passe toutefois, non par un lien instinctif, mais par l'accès à une pratique langagière jusqu'alors inaperçue. Alors que Quignard s'attache à retrouver, en-deçà du concept, un envers halluciné, Aragon affirme plus nettement le pouvoir de l'écriture : « Écrire, après tout, ça peut être une façon de penser. Sauf qu'on oublie, pensant. Écrire, on y revient. » (p. 618). Il se montre ici très proche de Lautréamont, auteur de prédilection dont la lecture nourrit son écriture : « Eh bien, je répète que j'ai besoin d'écrire ma pensée : j'ai le droit, comme un autre, de me soumettre à cette loi naturelle »[9]. Cette proximité relative s'observe également si l'on attache aux fins de la pensée.

Penser, connaître et mourir : composer avec un horizon fuyant

24 Pour les deux auteurs, l'écriture littéraire a le pouvoir, renouant avec la pensée instinctive, de côtoyer l'illimité dont l'autre nom est l'infini. Les variations sur l'infini sont anciennes chez Aragon qui voulut écrire dans les années 1920 une *Défense de l'infini*, raconta plus tard avoir détruit son manuscrit[10] et avoir voulu se suicider à Venise en 1928. La tentation de l'absolu n'est peut-être qu'un avatar du romantisme transposé dans le contexte culturel du surréalisme. Le lien en quelque sorte consubstantiel entre pensée et mort resurgit de façon spectaculaire dans le roman qui précède *Blanche ou l'oubli*. On lit dans *La Mise à mort* (1965) :

> Penser, pour l'homme, c'est toujours tomber..., *comme tomber*, je veux dire : impossible de se rattraper, il faut aller au bout de la chute, de l'enchaînement des idées, à la conclusion, au fond de l'abîme, on ne peut pas couper court. (*La Mise à mort*, *ORC*, V, p. 350)

25 Le vertige de l'absolu n'a pas disparu dans le roman de 1967. Témoin, ce leitmotiv, emprunté à Hölderlin et commenté dans l'« Après-dire » :

> Ce que nous cherchons est tout.

> Cette phrase de Hölderlin qui est citée quelque part dans ce livre en contient l'entière signification. (p. 815)

26 Cette pensée de l'absolu (noèse, dirait Quignard), Aragon l'assimile au mystère de l'Autre, toujours en partie dérobé, et choisit de l'inscrire dans la forme romanesque. Chez Quignard, la jouissance de la pensée (non conceptuelle) sans cesse poursuivie par l'écriture poétique, trouve sa forme dans une fresque sans fin à la poursuite d'« ombres errantes » : *Dernier royaume*.

27 Une forme indéfiniment prolongée et une forme provisoirement close divergent ici. Insérant son roman dans une visée paradoxale de savoir, Aragon le définit comme « science de l'anomalie ». L'humour affectant le propos est le masque du plus grand sérieux :

> Le roman est *une* science de l'anomalie. L'excellent M. Karl Popper qui disait que les meilleures hypothèses étaient les plus improbables faisait une remarque qui s'applique *remarquablement* aux romans. [...] En 1958, préfaçant les *Readings in Linguistics*, mon éminent collègue américain Martin Joss écrit : *Une proposition scientifique est une proposition vulnérable*. Allez après cela nier le caractère scientifique du roman !

28 Karl Popper, on s'en souvient peut-être, avait en 1934 distingué les vraies sciences, soumises au *critère de réfutabilité*[11], des pseudosciences, le propos s'appliquant spécialement à la psychanalyse, dont le discours échapperait à toute preuve expérimentale. Les années 1960 voient en France l'essor du freudisme revisité par Lacan et convoqué par la théorie littéraire pour penser sa « science du texte ». La réplique à Martin Joss, disciple de Popper – « Allez après cela nier le caractère scientifique du roman ! » – est bien plus qu'un retournement ironique. Le roman peut être, très sérieusement et mieux que la « science du texte », la voie vers une connaissance supérieure, à condition que soit pris en compte le caractère fictif de la fable qu'il met en scène, une fable qui ne place pas le locuteur dans la position du sujet tout puissant mais engage le roman dans un échange potentiel avec des lecteurs à venir. Telle est peut-être la manière aragonienne de se dégager du vertige entropique de la pensée.

29 Au sein de sa quête poétique de sens par l'écriture, Quignard rétablit des distinctions qui évitent d'englober toute l'expérience humaine dans le même vertige. Ainsi des deux façons de « mourir de penser » :

> On peut mourir *noématiquement*. Tous les martyrs meurent à cause d'une pensée. Les tyrannicides s'exposent à la mort qui vient alors prouver leur pensée (Giordano Bruno brûle sur le champ de fleurs.) (p. 46)

30 Mourir « noématiquement », pour des *noèmes* ou contenus de pensée, ou, plus communément, mourir pour des idées, insère le sacrifice de sa propre vie dans une relation sociale.

31 Seconde façon :

> On peut mourir *noétiquement*. Soudain l'effort de pensée, la *noèsis*, ne débouche plus sur rien (Marcel Granet dans son bureau). Elle bloque (saint Thomas dans le scriptorium). (p. 46)

32 Revoici la pensée assignée à son but obscur et mortifère. Et Socrate ? Quignard pose la question : « Pourquoi ne se défendit-il pas ? », après avoir rappelé brièvement les faits :

> En l'année -399, à Athènes, [...] une accusation capitale au motif d'impiété fut intentée contre Sôkratès d'Alôpekê, fils de Sophronisque, qui entraîna sa mort. Socrate avait alors soixante-dix ans. (p. 110-111)

33 La réponse, attendue, est fortement suggérée, à défaut d'être formellement énoncée. Socrate serait mort noétiquement :

> Quand Hermogène, fils d'Hipponikos, lui représenta qu'il lui fallait préparer sa défense, Socrate répondit que bien sûr il avait songé à préparer son « apologia » mais que son « daimôn » – ce dieu nouveau que l'accusation lui reprochait d'avoir introduit dans l'âme des jeunes citoyens de la cité d'Athènes – lui avait dit de n'en rien faire. (p. 111)

34 L'*Apologie de Socrate*, ce texte de jeunesse de Platon, constitue-t-elle une preuve en sens contraire ? Non, répond Quignard : « "Apologie" de Socrate est un faux, puisqu'il refusa en -399 de faire cette apologie devant le tribunal des Athéniens » (p. 114). Reste *Phédon*, ce dialogue qui confie aux disciples le soin de rapporter les derniers moments de Socrate. Quignard commente ainsi le texte :

> Platon écrit précisément dans *Phédon* 66e : Nous sommes les amoureux de la pensée. En grec : Nous sommes les erastai de la phronèsis. Et il ajoute afin d'être plus précis encore : Le penseur est l'éraste de là *où le langage fait signe* (logos sèmainei). Là, Platon cesse d'être philosophe, quitte Denys le tyran, devient penseur. (p. 204)

35 Tentons de comprendre : le philosophe propose des idées mises en circulation pour la société, une forme de sagesse, un savoir, le penseur est captivé par l'envers hallucinatoire des mots, puisque le langage « fait signe » au-delà de lui-même ; cet au-delà peut désigner le rapport charnel au monde. La littérature ouvre accès à la connaissance. La traduction de Monique Dixsaut[12] dont nous choisissons un extrait un peu plus long donne à entendre un sens légèrement différent :

> Alors, à ce qu'il semble, nous appartiendra enfin ce que nous désirons et dont nous affirmons que nous sommes amoureux : la pensée. Cela, une fois que nous aurons cessé de vivre, et non pas – tel est le sens du raisonnement – de notre vivant [...] Alors, oui, nous serons purs de cette chose insensée qu'est le corps. [...] Voilà, je crois, Simmias, ce que doivent nécessairement se dire entre eux, voilà ce que doivent croire tous ceux qui, droitement, sont désireux d'apprendre. N'est-ce pas aussi ton opinion ? (p. 217)

36 La voix de Socrate rapportée par Phédon s'adresse à « Simmias le Thébain », un des concitoyens témoins du dernier jour. Elle se dédouble en une voix de la sagesse en italiques et une voix plus personnelle prenant l'interlocuteur à témoin. On retrouve pratiquement à l'identique l'expression « amoureux [de] la pensée » relevée par Quignard, mais les lignes suivantes peuvent se lire comme une justification rationnelle par Socrate de son choix de ne pas se défendre. Dans cette optique, assez conforme à la vulgate d'un idéalisme platonicien, les idées de Socrate sont appelées à lui survivre au-delà de la disparition de son enveloppe charnelle : « nous serons purs de cette chose insensée qu'est le corps. » Victime, consentante ou non, de l'accusation portée contre lui, Socrate conserve contre ses ennemis toute la supériorité de sa sagesse dont le dialogue platonicien s'est fait le miroir. Socrate n'a même plus besoin de mourir pour ses idées : sa mort grandit encore ses idées. Nous sommes incapables de trancher entre ces deux lectures. Observons qu'en distinguant au sein de l'écriture platonicienne le philosophe et l'écrivain penseur, Quignard plaide, contre l'idéalisme prêté à Platon, pour une pratique matérialiste de la langue refusant la coupure entre l'âme et le corps.

37 Ce refus de l'idéalisme platonicien apparaît chez Aragon dans son maître livre de 1926. Un passage du *Paysan de Paris* propose une saynète intitulée « L'homme converse avec ses facultés » :

> L'intelligence : « Ne sais-tu pas ce qui arrive aux amants quand ils voient une lyre, un habit ou quelque autre objet dont leurs amours ont coutume de se servir ? C'est

> qu'en reconnaissant cette lyre ils se remettent dans la pensée l'image de la personne à qui elle a appartenu… comme en voyant Simmias on se rappelle Cébès… »

38 Dès la préface, Aragon a instruit le procès de la pensée abstraite. Tout le livre peut se lire comme un plaidoyer pour une connaissance du concret par la poésie. Il n'est pas certain que cette saynète discrètement parodique[13] ait le même souci d'opposer un Platon écrivain au Platon philosophe. L'affirmation partagée d'un matérialisme de la ou des langues est néanmoins perceptible. Voyons ce qu'il en est de cette pluralité et de ses ruptures.

La langue, les langues, l'écriture

39 L'hétérogénéité des langues est abordée de part et d'autre de façon sensiblement différente. Quignard explore une hétérogénéité relative en naviguant, grâce à la langue fille, le français, dans les langues mères, latin et grec :

> J'approche peu à peu le penseur dans la pensée. Apulée traduit en latin daimôn par genius. Mais Sôkratês et Apuleius, à huit siècles de distance, en parlant de la même chose […] ne parlent pas de la même chose. […] [Le démon,] c'est un chuchotement interne qui détourne de l'action. […] Le genius, c'est le dieu engendreur des Romains. (p. 124-125)

40 De cette sexuation va découler l'opposition des bons et des mauvais génies, du diable et du bon dieu. La traduction de « *daimôn* » par « *genius* » est une trahison imposée par le contexte culturel de la société romaine qui constitue, semble dire le poète commentateur, le creuset de la pensée chrétienne, la précédant en quelque sorte. Un autre exemple le montre un peu plus loin :

> Ovide au tout début de l'ère, en 12, à Tomes, en Roumanie, écrit : *Conscius in culpa scelus esse sua. Conscient* d'être un criminel pris dans sa faute.
> La conscience définit la culpabilité de la mort donnée, qu'elle soit animale ou humaine. […]
> Comme les « daimôn » avaient occupé l'intervalle entre la terre et l'éther durant sept siècles, les « peccatum » (les péchés) dans l'Europe médiévale jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle – jusqu'aux premiers divans […] – occupèrent l'intervalle ouvert dans l'âme. (p. 152-153)

41 « L'invention de la conscience » – c'est le titre du chapitre – n'est pas le fait d'une variation abstraite de la pensée, elle est d'abord un fait de langue. *Mourir de penser* s'attache ainsi, comme les autres volumes de *Dernier royaume*, à penser poétiquement l'hétérogénéité linguistique.

42 Dans *Blanche ou l'oubli*, cette hétérogénéité revêt un caractère plus diversifié et plus profond. Elle renvoie à l'envers inconscient des langues, suggérant une articulation entre langue et inconscient, dont l'originale *Grammaire* de Damourette et Pichon atteste, à sa façon. Édouard Pichon (1890-1940), fondateur, avec Marie Bonaparte, de la Société psychanalytique de Paris, apparaît dans le roman[14]. Ami de Gaiffier, il lui lit

> le passage où l'excellent M. Perrot, professeur au lycée impérial Louis-le-Grand, proclamait la précellence de la philologie comparée sur l'enquête archéologique (p. 435)

43 En écho à cette philologie comparée, on retrouvera, cité à l'autre bout du livre, le linguiste allemand Humboldt, objet aujourd'hui d'un regain d'attention[15]. Son livre *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues, Sur la différence de structure des langues*

humaines (1820), mentionné page 704, creuse le fossé entre les langues en sortant du cadre des langues parentes pour montrer comment des structures linguistiques plus éloignées font diverger les façons de penser[16]. À l'intérieur d'un même idiome, Aragon distingue encore trois modalités de l'hétérogénéité en pensant la langue comme langue de l'échange social, langue intérieure, langue du roman. La stabilité de l'outil communicationnel est une illusion. L'échange social dans une langue donnée est affecté par les variations de l'arrière-texte socioculturel :

> J'avais dans mon propre pays des retours d'épouvante : une absence de trois ou quatre ans, et déjà mon propre langage, celui de mon enfance était de partout lézardé, les mots avaient changé de sens ; il en était poussé de nouveaux devant qui je m'interrogeais, jamais sûr de les comprendre pleinement, comme des chemins ouverts pour lesquels il n'y a pas de cartes géographiques. (p. 622)

44 Le narrateur Gaiffier est également sensible à ce qu'il nomme sa langue intérieure, une langue faite d'associations intimes, assez proches de ce que le danois Hjelmslev appela connotations. Seule la littérature peut la faire entendre :

> J'écoute seul ma langue intérieure. Je me prenais de plus en plus à parler au-dedans. Cela ne ressemble pas à la pensée courante, cela tient autrement du discours logique, j'avais le sentiment de choisir mes mots, je mettais l'accent sur certains d'entre eux, je me permettais même, les prononçant sans les prononcer, de les charger d'un sens un peu différent de leur acception coutumière. (p. 630)

45 Un dernier degré est abordé avec l'hypothèse originale du roman comme langue :

> Une énorme unité sémantique. Quelque chose qui me rend la vie possible. Je ne me passe pas des romans. Le roman, c'est le langage organisé, pour moi. Une construction où je peux vivre [...] L'homme primitif avait besoin de peaux de bêtes, d'une caverne. L'homme d'aujourd'hui a besoin du roman. [...] Le moi dont a besoin Marie-Noire pour se passer de moi. Le moi qui crée aussi bien à le lire qu'à l'écrire, le roman, tour à tour auteur et lecteur, le moi dont le pluriel est ce nous variable qui s'éteint si le roman cesse d'exister. (p. 515-516)

46 Si les formes de l'hétérogénéité sont plus diversifiées dans la version aragonienne, on relève, comme chez Quignard, le souci d'explorer et de faire éprouver poétiquement cette hétérogénéité. Entrer dans la langue du roman serait ainsi approcher au plus près l'indicible, la subjectivité d'un autre, l'auteur, en l'occurrence.

47 Une dernière forme commune d'hétérogénéité réside dans l'oubli, que les deux auteurs vont traiter sur le mode de l'ambivalence. On a évoqué plus haut la catachrèse, procédure générale du fonctionnement linguistique. L'écriture littéraire en constitue pour Aragon la contestation et la consécration. L'oubli est nécessaire au processus de création poétique qui abolit en quelque manière l'usage antérieur du langage :

> Maintenant tout le monde sait qui c'est, Rimbaud, on s'excite sur, comment donc ? Un homme de l'oubli. L'oubli fait homme. L'inventeur à vrai dire d'un système métagrammatique d'écriture lequel permet d'aboutir par un jeu de miroir analogue à celui des rimes (mais étendu à la phrase) à une création imprévue due à des combinaisons phoniques fournissant à l'écrivain les éléments même du récit. (p. 467)

48 L'oubli est également lié, on vient de le voir, à l'évolution des contextes socioculturels qui rend impossible une coïncidence parfaite entre le sens visé par le locuteur et celui que perçoit le récepteur. Il est la face cachée et nécessaire du développement continu de l'humanité. Mais l'oubli peut et doit être combattu au moins dans deux domaines : l'amour et la politique. Le détour par la fiction va permettre de s'approcher de l'indicible. Pour le héros narrateur principal en proie à la jalousie et au doute sur la

femme aimée, il s'agira d'« arracher Blanche à l'oubli » (p. 682). Depuis *La Mise à mort*, Aragon a par ailleurs confié à la parole romanesque le soin d'évoquer la réalité du régime soviétique en rupture avec les espoirs nés de la Révolution d'octobre :

> Avoir parcouru tout cet espace qui va de l'autre guerre à la guerre d'Espagne, sans dire un mot de ce qui se passait là-bas...je veux dire en U.R.S.S.... Ça pourrait se prendre pour une forme de l'oubli. (p. 471)

49 Cette réalité doit être contextualisée, mais la fiction romanesque aide à lever les blocages qui entravent sa formulation. Par cet effort d'anamnèse, Aragon opère une transposition métaphorique de la catachrèse ; on passe de l'oubli grammatical à toutes les formes d'oubli existentiel, liées à l'histoire personnelle et collective.

50 Un même traitement paradoxal s'observe chez Pascal Quignard. On a vu en quoi la rêverie poétique sur l'origine des mots s'attachait à retrouver sous le sens actuel un sens enfoui. La vérité poétique vise en ce sens « la jubilatio, le non-oubli, l'a-lètheia de la vérité » (p. 98). Mais ce mouvement de pensée se double d'une revendication de l'oubli contre la philosophie, l'a-lètheia, d'abord revendiquée se trouve à présent rejetée :

> Au libre jeu de la langue à partir de l'hallucination de la rêvée, le bouddhisme répondit par l'éclatement de cette hallucination (en sanskrit le nirvana), la philosophie par la vérité (en grec alètheia).
> Le mot nirvana signifie extinction. Éteindre le reflet. Le mot a-lètheia signifie non-oubli ». [...] À l'ascèse moyen-orientale, la philosophie des anciens Grecs répondit par une *paideia* assignant sa fin à l'intérieur de la *polis*. [...] C'est le bonheur d'appartenance. C'est la *politeia*.
> Or cette faculté inclusive est contraire à la pensée erratique (à la quête aporétique) comme le savoir est le contraire de la connaissance. (p. 101)

51 Si le dernier mot revient à la quête erratique de la connaissance, le maintien d'une forme d'oubli devient essentiel. Par oubli, il faudrait alors entendre l'exploration poétique de formes de pensée pré-langagières, cette capacité de la langue, en régime littéraire, à outrepasser ses propres limites.

Écriture, lecture, langue de l'interprète

52 On peut à présent préciser un peu le fonctionnement de ces écritures ou langues littéraires avant de les confronter à l'éventuelle langue d'un lecteur interprète. Deux modes de l'augmentation métaphorique (ou analogique) semblent se dessiner.

53 *Blanche ou l'oubli* invente un jeu de miroirs entre fictions romanesques. Non que le roman ait renoncé totalement à dire le monde des années 1960, à être, selon la formule stendhalienne, ce « miroir qu'on promène le long d'un chemin ». La parole se fait plus complexe, reposant sur le croisement des voix narratives prêtées à Geoffroy Gaiffier, Marie-Noire, Blanche ; sur le croisement de l'intrigue principale avec les romans de Flaubert (*L'Éducation sentimentale*, *Salammbô*), Hölderlin (*Hypérion*), Elsa Triolet (*Luna-Park*). Le narrateur Gaiffier a peut-être imaginé Marie-Noire pour comprendre Blanche/Elsa Triolet. La fiction s'avoue fiction, saut hors du réel, pour mieux revenir à ce réel – l'aventure humaine d'un couple de romanciers – qui en constitue la toile de fond. L'augmentation métaphorique s'effectue aussi à l'échelle de chaque personnage par la saisie des liens qui unissent le sujet biographique à la créature de fiction. Derrière Frédéric Moreau, Gaiffier-Aragon lit Flaubert, derrière Hypérion, Hölderlin, derrière le duo Blanche-Marie-Noire, sa compagne Elsa Triolet, dont le roman *Luna-Park* est un des

intertextes majeurs du livre. Le roman met en correspondance des scènes arrière-textuelles de création.

54 Quignard fait résonner des histoires, des discours, des langues. Ses histoires, brièvement évoquées restent davantage d'ordre factuel. Ses personnages sont des sujets attestés historiquement : Socrate, Platon, Poincaré, Marcel Granet, Thomas d'Aquin, Apulée. Seuls Ulysse et son chien relèvent d'une forme de fiction romanesque, mais le caractère simple et universel de la scène fait oublier la fiction.

55 Les différentes morts mises en correspondance ne font pas l'objet d'un doute : ce qui importe est le sens à leur donner, les discours d'écrivains convoqués à cet effet et la méditation sur ce que la langue employée dit de l'humain. Naviguant du sens d'un mot, dans telle langue et telle époque, à celui qu'il prend dans un autre contexte culturel, l'écrivain investit poétiquement un espace de la pensée, ce qui conduit à une forme de ressassement, parfois, mais chaque variante constitue une augmentation de la pensée.

56 Utilisant des moyens poétiques appropriés à leur projet, les deux auteurs se font en quelque sorte lecteurs de sujets antérieurs, saisis dans leur épaisseur linguistique et existentielle. Y a-t-il place à l'horizon de cette écriture pour la langue d'un tiers lecteur ? Ou ce dernier n'est-il qu'un sujet de trop ? La radicalité de Pascal Quignard se montre ici spécialement stimulante. Le lecteur, tel qu'il le donne à concevoir, renonce en effet à son statut de sujet. Ce qu'il appelle le « second monde » est celui auquel on accède à la naissance, par opposition au « premier royaume », celui du « perdu », de l'origine, et au « Second royaume » que cherche à recréer l'écriture. Mais cette opération paraît totalement prise en charge par l'écrivain :

> On peut distinguer, dans le second monde, deux cas d'inconvertibilité entre l'auditeur et le locuteur.
> Le premier cas est l'enfance. L'enfant est un auditeur qui est, à dater de sa naissance, doté du souffle mais qui n'est pas encore un locuteur de la langue nationale. L'enfant est un otage. L'in-fans (le non-parlant) est un otage du langage humain que la mère insinue en lui par ses intonations et suivant les différents ordres dont elle l'assiège ou l'emmaillote ou le contraint ou l'étrangle. [...]
> Le deuxième cas est la lecture. Écrire à son démon, comme penser à son démon, c'est le même. Ce n'est pas le cas de lire.
> Si la littérature est l'extase du langage, la lecture, au contraire, est un *retour au langage incommensurable*.
> Le lecteur n'est pas un in-fans, même s'il ne parle pas. Le lecteur n'est pas un otage violé, même s'il est lui aussi un otage. Il est un otage par consentement à la violence qui va être exercée sur lui par la lettre de l'autre. (p. 144-145)

57 Pas de place dans cette conception du lecteur pour une « lecture littéraire » au plein sens du terme. En proie à l'hallucination des mots, le lecteur serait privé de toute capacité de distanciation symbolique. On peut opposer à cette vision très spéciale la théorie de la « lecture comme jeu », dialectisation du rapport au monde et aux signes, telle qu'elle a pu être illustrée par Michel Picard[17] et à sa suite par Vincent Jouve[18]. Cette non-coïncidence des conceptions attire toutefois l'attention sur un impensé de la théorie de la « lecture comme jeu » : sa dimension elle-même textuelle, ce dont attestent, à leur manière et sans le dire, les différents travaux qu'elle a inspirés.

58 L'accentuation de la notion d'hétérogénéité linguistique décelée chez Aragon laisse entrevoir une place plus nette pour un tiers lecteur doté de sa langue propre. Entre l'auteur et le tiers lecteur, le roman s'écrit à partir de la faille du temps :

> Ce que je dis m'échappe, alors vous pensez, comprendre autrui. Le problème a cessé d'être se bâtir de façon correcte la formule à demander son chemin, ce n'est plus

> comme lever poliment son chapeau. Le problème, c'est le poème ou le roman, ça, c'est un grand ensemble ! et pour arriver de bout en bout, faudrait pas souffrir d'amnésie sémantique, sans quoi, *À la recherche du temps perdu*... vous voyez ce que ça donne ? Le temps perdu, cette expression a changé de caractère depuis Proust. Ici encore, nous sommes en plein abus, rien de ce qui se disait il y a quarante ans n'a plus le même sens, le changement s'est fait dans le crâne humain, le temps se perd-il ? Il faudrait savoir ce que le temps est devenu, et pour cela l'attraper par la queue de son habit. (p. 722-723)

59 Au-delà de la critique de l'entreprise proustienne, explicite dans ce passage, mais qui n'est pas notre objet, c'est peut-être le caractère absolu et hégémonique de toute entreprise littéraire monumentale qui se trouve remis en question. Le roman ne vit que de sa circulation dans l'espace social des lecteurs. Relisons la fin du passage sur cette « énorme unité sémantique » : « Le moi qui crée aussi bien à le lire qu'à l'écrire, le roman, tour à tour auteur et lecteur, le moi dont le pluriel est ce nous variable qui s'éteint si le roman cesse d'exister » (p. 516). La proposition est susceptible de s'inverser : le roman s'éteint si le moi pluriel ne peut recevoir de nouvelles actualisations. La nécessité du tiers lecteur se dessine mieux ici, tandis que la littérature, cessant d'être une essence, devient relation.

60 Le tiers lecteur apparaît pris lui-même dans le jeu contradictoire de l'oubli-réminiscence, selon un processus étalé dans le temps, que réactive la pratique de la lecture-écriture littéraire. Une extension métaphorique de la catachrèse traverse cette activité. Notre lecture de *Mourir de penser*, par exemple, est venue se combiner à une lecture antérieure du *Phédon* (à demi-oubliée), ainsi qu'à un savoir diffus et plus ou moins juste sur Platon (néo-platonisme). Socrate est-il mort noétiquement ou noématiquement ? Nous ne sommes pas sûr de pouvoir trancher entre notre lecture de Quignard et celle de Dixsaut. Tant mieux, peut-être. Avançons l'idée que la lecture littéraire vit aussi de contradictions non résolues qui alimentent le besoin de relire (d'autres textes), de verbaliser à son tour. Effet paradoxal du texte de Quignard qui exclut le lecteur sujet : lui aussi nous donne l'envie de produire ce qui nous apparaît le corollaire de toute lecture littéraire, un « texte de lecture »[19].

61 Le détour par la pensée met en lumière dans ces deux œuvres si dissemblables un noyau commun d'ambivalence. Le signifié du mot « pensée » ouvre en effet sur le monde des idées et sur l'activité raisonnée des sujets humains ; mais il signale aussi la plasticité du langage verbal adossé à une expérience sensible, comme à un domaine du non-sens. Cette « nuit des mots » a sans doute partie liée avec le potentiel créateur de toute langue, lequel met en jeu le processus contradictoire de l'oubli-réminiscence. Par leur côté novateur, les œuvres qui importent modifient notre rapport au monde (Aragon), mais aussi notre langage (Quignard). La vérité visée par la fiction romanesque impose un détour plus grand que la fiction poétique et sollicite davantage la coopération du lecteur. Quoi qu'il en soit, l'impact sur le lecteur n'atteint peut-être sa force optimale que si lui-même accède à une production verbale.

62 Si l'on compare la langue de l'auteur et celle accordée au lecteur, on remarque au moins le partage de trois figures, selon des régimes différents. La catachrèse (qui englobe en un sens les deux suivantes) prend un tour peut-être plus aigu dans la lecture, cernée par ses lacunes. La métaphore (ou si l'on veut l'analogie) joue en prolongement de la structure en miroir commentée dans le roman aragonien. Si le roman se fait lecture d'autres romans et donc d'autres entreprises d'écriture, cela s'applique à celui qui va lire ce nouveau roman et en tirer à son tour une augmentation

analogique de son expérience, une forme de savoir sur la vie. La contradiction est la troisième figure commune. On a remarqué dans les deux œuvres les ambivalences : la contradiction (provisoirement) non résolue en constitue une sorte de réplique, côté lecteur.

63 Bien sûr l'écriture d'auteur joue de ces deux dernières figures à tous les échelons de son énoncé. À celui de la phrase, où elle se sépare de l'écriture critique – donnons raison à Barthes sur ce point –, la langue de l'auteur cultive la métaphore et l'oxymore, forme maximale de la contradiction. Le texte de lecture, quant à lui, déplie les effets de sens de ces figures, mais il se nourrit peut-être dans ses productions les plus intéressantes, de leur persistance sous une forme élargie si on l'envisage comme énoncé global. C'est à ce titre que la lecture pourrait revendiquer sa part dans la création littéraire.

NOTES

1. François Rastier, « L'obscure clarté », *La lecture littéraire*, n° 2, « L'illisible », 1999, p. 249-269.

2. Le Robert, Dictionnaire Historique de la Langue Française, sous la direction de Alain Rey, I, p. 1141.

3. Roland Barthes, *Entretiens 1970*, in *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 2002, III, p. 686.

4. Édition de référence : Aragon, *Œuvres Romanesques Complètes* (*ORC*), V, Daniel Bougnoux (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2012.

5. Édition de référence, Pascal Quignard, *Mourir de penser*, Paris, Grasset, 2014.

6. Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 156.

7. Platon, *Œuvres complètes*, Luc Brisson (dir.), Paris, Flammarion, 2008 ; *Phédon*, présentation et traduction par Monique Dixsaut, GF Flammarion, 1991.

8. On pourrait penser ici au schéma de la communication selon Jakobson et à sa sixième fonction, dite référentielle, dans laquelle le référent tient lieu de support commun au message échangé par l'émetteur et le récepteur.

9. *Chants de Maldoror*, II, 2.

10. Voir par exemple à ce sujet son « Chant de la Puerta del sol », in *L'Œuvre Poétique* en 15 volumes, Paris, Le Livre Club Diderot, 1974-1981, IV, p. 173-189. Des vestiges consistant ont survécu à cette destruction, donnant lieu, à partir des années 1980 à plusieurs éditions.

11. Karl Popper, *La Logique de la découverte scientifique*, [1934], Paris, Payot, 1978, Chapitre 1.

12. Platon, *Phédon*, Paris, GF Flammarion, 1991, trad. Monique Dixsaut.

13. Lire à ce sujet, Michel Apel-Muller, « D'Hippias mineur et d'Alcibiade au *Paysan de Paris* », *Manuscrits surréalistes : Aragon, Breton, Eluard, Leiris*, Béatrice Didier et Jacques Neefs (dir.), Presses universitaires de Vincennes, 1995, p. 179-193.

14. Jacques Damourette, linguiste (1873-1943), n'est mentionné que comme l'oncle du premier et co-auteur de la *Grammaire*, qui parut de 1911 à 1927 sous le titre complet : *Essai de Grammaire de la Langue Française*, avec ce surtitre, « Des mots à la pensée ». La très riche information linguistique dont Aragon nourrit son roman ne pouvait manquer cette référence.

15. Voir par exemple, Patrick Wotling, « Sur l'idée d'intraduisible. Réflexion à partir de l'analyse du langage de Wilhelm von Humboldt », *in* Céline Denat et Patrick Wotling (dir.), *Transferts linguistiques, hybridations culturelles*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, « Langage et pensée », 6, 2015, p. 249-273.

16. Dans le roman, le linguiste Gaiffier, comme l'auteur Aragon dont il est le double, s'intéresse aux structures linguistiques du malais, fort éloignées des langues indo-européennes.
17. Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.
18. Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
19. Voir à ce sujet notre article, « Le texte de lecture comme texte du lecteur », in *Le Texte du lecteur*, Bruxelles, Peter Lang, 2011, p. 31-40.

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

L’amour bilingue : lire Khatibi et Segalen

Nathalie Roelens

1 Dans une conférence intitulée « L’Europe des langues », Julia Kristeva invite à appréhender la francophonie comme un antidote à l’intégrisme, car elle insiste sur sa « vocation interculturelle[1] » et salue dans l’Europe « une fédération d’étrangetés respectées ». Se tourner vers la francophonie serait dès lors une façon de révoquer l’argument du choc des civilisations que d’aucuns ont brandi après les attentats de 2015, mais aussi de récuser le point de vue de Pascale Casanova selon laquelle « la langue de la traduction », en tant que langue mondiale, « n’échappe pas à la domination linguistique[2] ». Il nous semble en revanche que le fait d’être confronté à une dimension inconnue de la langue oblige à entamer un dialogue entre le même et l’autre, et est garant d’un décentrement salutaire. Il est important de sauvegarder ce « sentiment du Divers[3] » que Victor Segalen voyait menacé. Le concept d’exotisme que l’on pourrait adopter dans notre perspective d’une francophonie étendue, devient en effet chez Segalen la perception de toute différence au sein du réel, mais aussi de son opacité, suscitant un « aveu d’impénétrabilité » : « Ne nous flattons pas d’assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire réjouissons-nous de ne le pouvoir jamais ; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers.[4] »

2 Envisager une francophonie étendue, serait aussi une réponse au « désir mortel » que l’écrivain marocain Abdelkébir Khatibi avait lancé à l’égard de l’Occident dans son premier roman, *La Mémoire tatouée* : « Quand je danse devant toi, Occident, sans me dessaisir de mon peuple, sache que cette danse est de désir mortel, ô faiseur de signes hagards[5] ». Le roman-essai *Amour bilingue* opposera à ce « désir mortel » une conjonction d’amour, de rêve et de voyage, une célébration, de « la bi-langue[6] », expression que Khatibi a forgée pour évoquer l’entre-deux linguistique et culturel où il évolue. La traduction se fait dès lors allégorie désirante qui voit le narrateur inviter son homologue féminine à s’enfermer avec lui dans une cabine de traduction simultanée « pour nous traduire l’un l’autre[7] ».

3 Écrivain et lecteur ont beau partager le même idiome, les idiolectes respectifs (inflexion sino-orientale imprimée au français par Segalen, écriture maghrébine ou culture arabe

chez Khatibi) perturbent l'appropriation du sens. C'est donc cette francophonie imprégnée d'altérité, voire d'allophonie ou d'allographie, qui nous retiendra, des textes à lire et à regarder, à regarder sans les lire, des discours dont on est amené à saisir la « perceptibilité[8] », bref le « style », s'il est vrai que le style rend étrangère la langue même, comme l'insinuait Proust :

> Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens.[9]

4 Serait-ce parce qu'il refusait de voir son « style », qu'André Gide qualifia d'agrammaticale la prose de Proust : « Je trouve un bon exemple d'indécision, d'incertitude grammaticale chez Proust…[10] » ? Proust en revanche rend à la littérature et au travail sur le signifiant toute sa légitimité. Le fait de se situer entre deux grammaires culturelles offrirait précisément, aux yeux de Heinz Wismann, une ressource stylistique précieuse, un « va-et-vient producteur de style[11] ». C'est ce style qu'il nous faut dès lors sonder, le style qui nous livre la signifiance à l'état brut, avec toute son impénétrabilité, compromettant toute posture herméneutique, faisant de nous des illettrés partiels devant une langue redevenue indéchiffrable, dont le protocole nous échappe. Et c'est le cas de l'écriture lapidaire de Segalen empreinte de pensée chinoise ou des arabesques de l'écrivain marocain Khatibi nimbées de mystique coranique.

5 De sorte que le texte n'est plus lisible mais « lisuel », néologisme créé par David Gullentops qui fait la synthèse du « lisible, du visible et du visuel[12] » et qui s'applique aux œuvres de poètes-peintres, tels *Idéogrammes en Chine* de Henri Michaux. Roland Barthes, en composant la postface à *La Mémoire tatouée* de Khatibi, un an après *L'Empire des signes*, cautionne cette articulation entre pensée autre et pensée graphique.

> Khatibi et moi, nous nous intéressons aux mêmes choses : aux images, aux signes, aux traces, aux lettres, aux marques. Et du même coup, parce qu'il déplace ces formes, telles que je les vois, parce qu'il m'entraîne loin de moi, dans son territoire à lui, et cependant comme au bout de moi-même, Khatibi m'enseigne quelque chose de nouveau, ébranle mon savoir.[13]

6 Le postulat selon lequel plusieurs idiomes peuvent œuvrer au sein de la langue maternelle, la hanter, la ventriloquer pour ainsi dire, nous oblige à relire à nouveaux frais le mythe de Babel, par le biais de l'aspect perceptible, lisuel, graphique de la lettre.

Babel plurilingue

7 Babel est un mythe ambigu, à la fois de l'inachèvement[14] et de l'exhaustivité[15]. Roger Caillois relève le labeur infini et totalement vain des bâtisseurs, car comment concilier la révolte contre Dieu et le travail de l'homme comme « signe de son avilissement[16] » ? L'épisode de la ville-tour de Babel – rappelons que c'est la postérité qui a réduit la polysémie initiale pour en faire une tour insistant sur l'hubris (l'orgueil) des Babéliens – est déjà imprégné quant à la forme et au contenu d'une pensée aliène. D'emblée le monolinguisme de « Toute la terre parlait la même langue » (Genèse, 11, 1) est hypothéqué par l'institution préalable de la pluralité des langues par les descendants de Noé :

> Voilà quels sont les fils de Sem, groupés par clan et par langue dans leurs territoires et leurs nations. Tels sont les clans des fils de Noé en fonction de leur lignée avec leurs nations. C'est d'eux que sont issues les nations qui se sont dispersées sur la terre après le déluge. (Gn, 10, 31-32)

8 En outre le mot « langue » (*safah*) dans « toute la terre parlait la même langue » désigne en réalité, le « bord » ou la « frontière », induisant une isotopie géographique. Le bord, fait de murs, est ce qui s'oppose à l'indifférencié, au confus, au dispersé, dispositif pour marquer un territoire unifié, uniforme. Lu ainsi, le verset semble impliquer, à en croire Ugo Volli, « une espèce de globalisation initiale, une expérience extrême de concentration de l'humanité dans un projet unique[17] ». L'empire de Nemrod devient le premier empire universel, selon une universalité géothéologique, un programme qui est le fruit « d'une communication horizontale qui se propage, d'une opinion publique[18] ». Paul Zumthor pressentait déjà dans le chantier de Babel « l'origine et la menace d'une civilisation organisée, rationnelle, étatique, et finalement inhumaine, la nôtre[19] », projet infini, intenable. Pour Caillois, il ne peut qu'en découler un désir de rébellion et, partant, le rejet de toute discipline, voire le désordre : « Il ne fallait rien de concerté dans l'édifice de la passion, rien de coordonné dans le temple de la révolte[20] ». De sorte que la confusion des langues ne fut pas l'effet d'une intervention surnaturelle, mais la conséquence du dérèglement de la conduite des ouvriers : « au point de désordre où ils se trouvaient, il n'était plus très important qu'ils se comprissent[21] ».

9 Ugo Volli insiste sur le fait que ce désordre est inscrit dans la langue même, intrinsèquement polysémique dès lors qu'elle est purement consonantique, graphique plus que phonétique, empêchant toute lecture univoque. Dans la version non vocalisée de la Genèse, la parole « *shem* » (nom) « faisons-nous un nom » (Gn 11, 4), s'écrit exactement comme la parole « *sham* » (là) : שם. Or, dans les langues sémitiques, les homographies ne sont pas des « infélicités », sources d'erreur, puisque le texte sacré est un texte écrit (nous sommes dans une religion du Livre), mais ouvrent des pistes interprétatives. En l'occurrence, deux lectures sont possibles : faisons-nous un « nom » et faisons-nous un « là-bas », réalisons un lieu qui vu de l'extérieur soit bien concentré, comme une tour. La langue intrinsèquement polysémique est incapable d'unifier le faisceau plurilingue qui la hante.

10 Dans l'Enfer de Dante[22], Nemrod est figuré comme un des géants gardiens enchaînés à l'entrée du dernier cercle, affecté de surcroît d'une physionomie de tour, sans doute pour dénoncer le pouvoir municipal de Monterrigioni, baluard inexpugnable des Siennois dans la lutte pour la suprématie économique et politique entre Sienne et Florence. Nemrod est condamné à parler une langue incompréhensible de tous : « *Raphèl maí amècche zabí almi* » (XXXI, 67). Il s'agit d'une espèce de *contrappasso* : le responsable de la confusion des langues humaines est condamné à la totale incompréhension. Cela n'empêcha pas certains exégètes d'interpréter le vers dantesque en y reconnaissant des radicaux appartenant à la langue hébraïque ou arabe[23].

11 Encore une fois, l'échec de Babel n'introduit pas la pluralité linguistique, mais plutôt l'incommunicabilité, l'opacité du langage. Breughel l'Ancien, dans *La Tour de Babel* de 1563, avait compris qu'il fallait maintenir l'ambigüité de la légende en représentant une imposante tour-ville en plongée, allégorie de la cité portuaire d'Anvers en pleine expansion au XVI^e^ siècle et en proie aux luttes religieuses. Il donne lui aussi dans la polysémie en habillant en Nemrod le commanditaire au premier plan à gauche, Philippe II d'Espagne, qui impose alors sur les provinces des Pays-Bas une politique autoritaire. On y voit aussi tous les corps de métier sur le chantier, absorbés par leur tâche et qui ne se comprennent pas entre eux, chacun vaquant à ses occupations, indifférent à la menace divine imminente.

12 Jacques Derrida insistait déjà sur le plurilinguisme intrinsèque de l'épisode de Babel qu'il voit réactivé dans le *Finnegan's Wake* de James Joyce : « Présentée dans plus d'une langue, incompréhensible, babélienne, elle se veut intraduisible, mais elle invite à un effort de traduction infini. Le lecteur est marqué, endetté[24] ». Avec « *And he war* » écrit en plusieurs langues, Joyce déclare et déconstruit le commencement (*Yahwé/he war*). La traduction ne peut qu'échouer, car elle efface l'étranger en soi. Tout le passage à consonance biblique opère comme le nom de Dieu, « Bavel, Confusion[25] » : « *And shall not Babel be with Lebab? And he war* ». À Babel, Yhvh, davantage que châtier les partisans d'une langue unique, les sémites, préserve l'étranger dans la langue.

13 Mais il faut remonter en amont. Dans son article « Die Aufgabe des Übersetzers », Walter Benjamin avait ramené cette tâche, devoir, dette, mission, responsabilité à un pur langage que la traduction effleure « comme le vent une harpe éolienne[26] ». À chaque fois qu'il parle du contact (*Berührung*) entre le corps des deux textes au cours de la traduction, Benjamin le dit « fugitif » (*flüchtig*) pour situer le contact avec le sens, le point infiniment petit du sens que les langues, résultat d'une harmonie profonde, effleurent à peine. Dès lors, si le mythe de Babel ainsi que Joyce et Derrida nous rappellent à la lettre, à la guerre des langues, au mythe agonistique de la religion du Livre, Benjamin nous emporte vers le mythe de la Pentecôte issu de la religion de l'Esprit, plus apaisé, plus irénique, recherchant dans la traduction le bon intermédiaire, le truchement, le Paraclet (« celui qui intercède »), apportant le miracle des glossolalies qui a permis aux disciples de communiquer entre eux en différentes langues (cf. Évangile de Jean, Actes des Apôtres, 2, 2-12). Michel Serres, au chapitre « La Pentecôte » de son essai *Le Parasite*, montre toutefois que, dès qu'il y a communication, le parasite guette. Serres propose trois modèles d'échange d'information : celui de la monadologie de Leibniz, dans lequel tout a rapport à tout par l'intermédiaire de Dieu ; celui d'Hermès, dieux des carrefours, des commerçants, système polythéiste, multicentré en sablier, modèle aussi de la traduction ; et celui du Paraclet, où chacun parle sa langue et où tout récepteur comprend en la sienne, qui n'a pas besoin ni de carrefours ni d'échangeurs[27]. Dans ce dernier modèle, la hiérarchie est abolie et le risque de parasitage considérablement réduit. Or Serres se demande si une philosophie sans échangeur, sans parasite marchand, sans piratage, est pensable.

14 Dans l'écriture lapidaire de Segalen ou dans l'écriture calligraphique de Khatibi, la question n'est plus de savoir dans quelle mesure le sens est effleuré par le vent des langues mais de quel « découpage » le réel est fait. Par-delà le phonocentrisme du mythe de la Pentecôte, la francophonie étendue renoue avec le logocentrisme de Babel. Le français est hanté non par une autre langue (Pentecôte) mais par une autre graphie (Babel, *sham*, *shem*) par la verticalité de l'écriture chinoise qui infléchit l'espacement de la page, par les volutes de la calligraphie arabe qui rendent la lecture sinueuse, voire enlacent le lecteur. Nous assistons littéralement à un autre « découpage » comme le concombre rencontré au Japon par Roland Barthes, taillé en dentelles et dont le jus « dessin[e] des pattes d'araignée[28] », à une autre sémiotique, à une plongée dans ce qui n'est plus de l'ordre du banalement lisible.

Lire les poèmes lapidaires de Segalen

15 Écrite dans un format vertical comme les stèles chinoises, monolithes dressés vers le ciel portant une inscription funéraire ou divinatoire dont elles s'inspirent, chaque

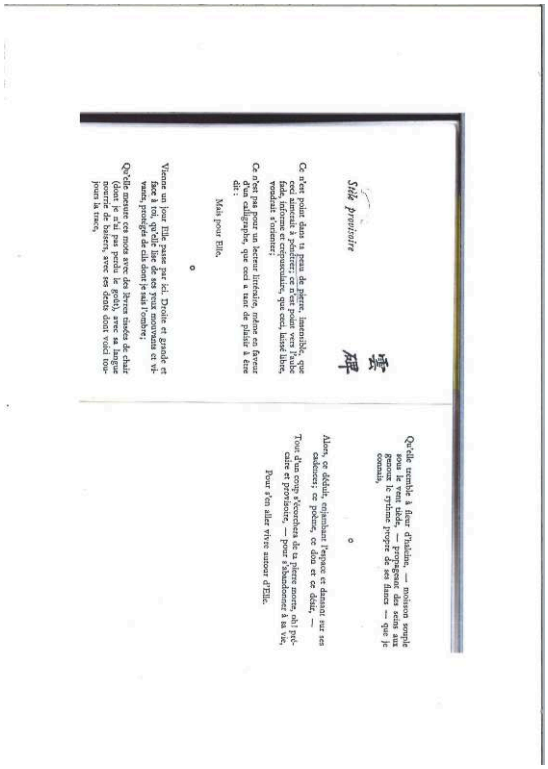
« Stèle » de Segalen comporte un titre, un cadre rectangulaire qui délimite le poème, une épigraphe en caractère chinois, des strophes parfois séparées les unes des autres au moyen d'un petit cercle. Les traits (solidité, érection, pérennité, espace clos) déteignent sur les poèmes mêmes, imposant des choix formels : économie de moyens, mutisme, impersonnalité, allure hiératique. L'équation et la congruence entre le support, la pierre, et l'écriture, est thématisé dès la préface de *Stèles* :

> les voici [les caractères], dépouillant les formes de la mouvante intelligence humaine, devenus pensée de la pierre dont ils prennent le grain. De là cette composition dure, cette densité, cet équilibre interne et ces angles, qualités nécessaires comme les espèces géométriques au cristal. De là ce défi à qui leur fera dire ce qu'ils gardent. Ils dédaignent d'être lus. Ils ne réclament point la voix ou la musique. [...] Ils n'expriment pas ; ils signifient ; ils sont.[29]

16 Dans « Tempête solide » appartenant à la section *Stèles* au bord du chemin, consacrée à la marche et au voyage, l'homologie entre le plan de l'expression et le plan du contenu est à son comble. La forme monumentale transforme la page en réceptacle « lisuel », à lire et à regarder. La stèle reduplique la dureté et l'âpreté de la montagne, relayés encore par les idéogrammes mis en exergue, signifiant « terre » et « mer ». Christian Doumet attribue cette vertu pierreuse (pétrifiée, pétrifiante...) des stèles à l'origine bretonne de Segalen « enfant d'un pays de menhirs[30] ». D'autres y ont vu un tombeau du moi. Ici l'aridité de la pierre répond à l'austérité minérale du paysage qu'elle convoque, renfermant les conditions de sa propre lisibilité problématique.

> Porte-moi sur tes vagues dures, mer figée, mer sans reflux ; tempête solide enfermant le vol des nues et mes espoirs. Et que je fixe en de justes caractères, Montagne, toute la hauteur de ta beauté.
> L'œil, précédant le pied sur le sentier oblique te dompte avec peine. Ta peau est rugueuse. Ton air est vaste et descend droit du ciel froid. Derrière la frange visible d'autres sommets élèvent tes passes. Je sais que tu doubles le chemin qu'il faut surmonter. Tu entasses les efforts comme les pèlerins les pierres ; en hommage.
> En hommage à ton altitude, Montagne. Fatigue ma route : qu'elle soit âpre, qu'elle soit dure ; qu'elle aille très haut.
> Et, te quittant pour la plaine, que la plaine a de nouveau pour moi de beauté ![31]

17 « Stèle provisoire », appartenant à la section « amoureuse » des Stèles orientées avoue une filiation avec l'hermétisme mallarméen de « Don d'un poème », dans la mesure où le poème, participant d'un « rituel du livre[32] », est donné en offrande plus que donné à lire et hanté par le néant. Mais sa forme syllogistique nous entraîne à la fois vers la vocation primaire des stèles, à savoir de servir à l'estampage et de se détacher du support pour se mettre à vivre sur le papier, mais aussi autour du sujet, « autour d'Elle ». Cela anticipe sur notre hypothèse de lecture comme immersion dans un milieu. L'exergue désignant un nuage et une stèle s'avère non seulement autoréférentiel mais contribue à cette absorption spatiale du spectateur/lecteur :



Ce n'est point dans ta peau de pierre, insensible, que ceci aimerait à pénétrer ; ce n'est point vers l'aube fade, informe et crépusculaire, que ceci, laissé libre, voudrait s'orienter ;
Ce n'est pas pour un lecteur littéraire, même en faveur d'un calligraphe, que ceci a tant de plaisir à être dit :
Mais pour Elle.
o
Vienne un jour Elle passe par ici. Droite et grande et face à toi, qu'elle lise de ses yeux mouvants et vivants, protégés de cils dont je sais l'ombre ;
Qu'elle mesure ces mots avec des lèvres tissées de chair (dont je n'ai pas perdu le goût) avec sa langue nourrie de baisers, avec ses dents dont voici toujours la trace,
Qu'elle tremble à fleur d'haleine, – moisson souple sous le vent tiède, – propageant des seins aux genoux le rythme propre de ses flancs – que je connais,
o
Alors, ce déduit, enjambant l'espace et dansant sur ses cadences ; ce poème, ce don et ce désir,
Tout d'un coup s'écorchera de ta pierre morte, oh ! précaire et provisoire, – pour s'abandonner à sa vie,
Pour s'en aller vivre autour d'Elle.[33]

18 Contrairement à Paul Claudel, l'ami poète et diplomate en Chine, à qui Segalen dédie son ouvrage, et qui appréhende le monde comme un reflet du divin, il s'agit pour Segalen de l'aborder par les sens, de reconnaître la diversité en toute chose. La question de la lisibilité de l'idéogramme (archaïque, sigillaire, cursif) ne se pose pour ainsi dire pas. Claudel en revanche, dans un poème intitulé « Religion du signe », célèbre la sacralité de l'idéogramme chinois et attribue la piété des Chinois à son égard au fait que l'image abstraite du caractère articule l'être entier : la ligne horizontale indiquant l'espèce, la verticale, l'individu, les obliques, l'énergie du sens et les points, les sous-entendus, en somme « un être schématique, une personne scripturale, ayant, comme un être qui vit, sa nature et ses modalités, son action propre et sa vertu intime, sa structure et sa physionomie[34] ». Il fait même allusion à une stèle plantée au milieu d'un

tabernacle doré d'un sanctuaire confucéen où sont écrits quatre caractères qui parlent sans qu'aucune bouche ne les profère : « le signe entre les deux colonnes que revêt l'enroulement mystique du dragon, signifie son propre silence[35] ». Pour Claudel encore, le caractère chinois incarne l'immobilité contre la successivité de l'alphabet occidental. La lisibilité sera dès lors tributaire de cette érection idolâtre et figée du signe.

19 Même si le sacré est absent des *Stèles* de Segalen, celles « du Milieu », plus méditatives, peuvent être considérées comme opérant un passage au spirituel. Elles ont une place privilégiée (de point d'orgue) au sein du volume en raison de l'importance du « milieu » en Chine, situé au carrefour des points cardinaux, mais aussi du Ciel et de la Terre, rejoignant en quelque sorte *das Geviert* de Heidegger (lecteur de Hölderlin) ou « uniquadrité », à savoir l'enlacement des quatre puissances élémentaires : le ciel et la terre, les divins et les mortels. Pour Heidegger, la simple saisie de la « choséité de la chose », par exemple une cruche, nous ouvre à la loi primordiale de l'Être, là où les noces du ciel et de la terre s'attardent dans l'eau de la source[36].

20 Ce milieu où le lecteur se trouvera immergé est la condition de cette lisibilité nouvelle à l'aune d'une perceptibilité nouvelle qu'exige le paysage chinois. Le philosophe et sinologue François Jullien aborde le paysage chinois par l'accouplement « montagne(s)-eau(x) », qui dit la corrélation du haut et du bas, de l'immobile et du mouvant, de ce qui a forme et de ce qui est sans forme. Dans ce champ tensionnel instauré par le paysage, le perceptif devient en même temps affectif. Le paysage n'est plus affaire de « vue », mais du vivre et fait entrer en connivence le sujet qui s'y trouve impliqué, absorbé. Le paysage chinois est donc vécu comme une immersion, une fusion où co-existent et se co-enfantent en même temps celui qui regarde et ce qui est regardé. Il ne s'agit pas d'animer l'inanimé mais d'accepter que le lieu devienne lien : « Le propre d'un paysage est de me faire appartenir au monde. Je ne m'y rapporte plus seulement en un lieu (ne me trouvant que dans du pays), mais je me relie au monde en tant que tel (à sa totalité) : je me relie, en lui, à ce qui fait monde[37] ». La verticalité des stèles érigées balise ainsi les étapes du marcheur/lecteur en immersion.

Lire les arabesques de Khatibi

21 La thématique même du roman *Le Pèlerinage d'un artiste amoureux*, à savoir l'ornemental, sature l'espace, enveloppe le lecteur, dès lors qu'il relate le cheminement de Raïssi, un stucateur d'arabesques. Tout comme *Stèles* était hanté, quant à son style, par l'espacement lapidaire de son objet, le style de Khatibi épouse les courbes de la calligraphie arabe. En outre, la tresse de plusieurs fils narratifs sinueux (les commandes d'art ornemental, l'amour charnel pour une femme sensuelle, le pèlerinage, le ciel et l'ange) se déploie, non pas comme une dentelle de Valenciennes que Barthes voyait à l'œuvre dans les textes « lisibles », mais en échafaudant des motifs aérés, ajourés comme dans un moucharabieh.

22 Khatibi noue et dénoue l'écriture en arabesque, nous confrontant à un artefact hybride, occultant le sens. Comme si son œuvre n'était lisible que lestée de sa charge graphique. En outre, certains passages épousent le graphisme spiralé de la calligraphie avec ses boucles, ses embrayages et débrayages, ses hampes et ses volutes. Par exemple, lorsque Raïssi rentre à Fès après son pèlerinage, il arrive sur une place où un conteur est en train de raconter son histoire, le croyant mort. Sans relever le capuchon qui voilait son visage, le stucateur écoute, incognito, sa propre histoire :

> Le bateau de Raïssi, continua le conteur, a été jeté dans les airs par le tourbillon. Tourbillon de feu, lancé par le Dragon des Sept Mers. Il a tourné dans le ciel et la coque a été renversée. Le bateau continue sa route, dans cette position. Les poissons envahissent le bateau, sautent au cou des pèlerins, leur mangent les yeux, puis les ventres et les bas-ventres. Alors Raïssi prend une épée. Il assomme poissons, rats, goules phosphorescentes. Il voit une barcasse suspendue derrière lui. Il la détache, la pousse jusqu'à la sortie du bateau. La barcasse saute entre les vagues, le Dragon la poursuit. Il l'avale, lui et sa barcasse.
> À ce moment précis, Raïssi releva le capuchon et cria :
> Issa, regarde-moi. Je suis devant toi, je suis vivant…
> Stupeur du public qui se retourna d'un coup vers l'inconnu. Issa le fixa des yeux, et dès qu'il l'eut reconnu, il s'enfuit à toute allure en récitant des versets coraniques :
> Comment êtes-vous infidèles envers Allah, alors que vous êtes morts et qu'Il vous a donné la vie, alors qu'ensuite, il vous fera mourir puis vous ressuscitera ? À Lui vous serez ramenés.
> Que faire ? Raïssi fut tenté de prendre la place du conteur et de raconter sa propre histoire. Mais il était pressé de rentrer chez lui. Il voulait partir. Le public, maintenant orphelin d'un conte merveilleux, le prit en otage. […] Aussi se résigna-t-il à raconter enfin sa propre histoire. Il trouva les mots justes pour tracer en image l'itinéraire qu'il avait suivi, les péripéties du naufrage et du pèlerinage.[38]

23 Cet entrelacs narratif nous rappelle que le graphisme est toujours le résultat d'une dictée dans la pensée arabe, d'une récitation, la traduction en image de l'incantation du Coran, la « transmigration de la voix divine dans le texte écrit[39]. »

24 Au troisième jour du pèlerinage, au moment de la lapidation de Satan avec sept petits cailloux – Satan « qui change de forme et de nom, comme un serpent à plusieurs langues, s'entortillant autour de la Tour de Babel[40] » –, l'ange personnel de Raïssi, qui l'accompagne sur les empreintes de son destin, l'enjoint à immoler une brebis après l'avoir tatouée : « Tatoue le front de la bête avec du henné, en hommage à la beauté décorée. Ainsi tu signes son immolation, en souvenir d'Ibrahim et de son fils. Car la chair, ainsi donnée, devient esprit, puis elle part en fumée[41] ». Plus tard, lorsqu'il s'exilera à Marrakech, il décidera d'écrire des lettres cryptées à sa bien-aimée illettrée, la Sicilienne, afin de lui rappeler la souple lascivité de leurs étreintes :

> Il m'arrivait d'accompagner mes lettres de quelques signes ornementaux. Motifs de zellige, de stuc, de géométrie ou de calligraphie. Des dessins et des graffitis, que la Sicilienne pouvait déchiffrer. Ces motifs visualisaient les traces de mon amour, ses rébus fous, nos rendez-vous imaginaires dans le labyrinthe.[42]

25 Certaines théories ont voulu cerner cette dimension « graphique » originaire du langage[43] ou forger le terme « signe plastique » pour distinguer ce genre de productions artistiques ou artisanales de l'art « iconique » : « les plombs des vitraux cisterciens, les entrelacs des enluminures irlandaises, les ouvrages de dames en macramé, etc.[44] ». Devant des signes graphiques (pour autant qu'il ne les relègue pas au niveau de simples ornements), le lecteur est toujours analphabète. Soit il remotive les signes arbitraires, apparemment dénués de sens, ramenant les arts décoratifs à la stylisation d'un objet (figure florale, minérale, etc.) – le motif du scorpion dans les tapis d'Orient, « un aigle qui se dresse », « des fauves qui s'accroupissent », « une tête de mouton » ou « le soleil qui se lève dernière un arbre[45] » dans l'idéogramme chinois –, soit il pratique une lecture qui s'attarde à la surface, au matériau et non à la percée dénotative, une lecture haptique (du grec *haptikos*, capable de saisir). Selon des recherches psycho-physiologiques, une lecture optique (que ce soit d'un tableau figuratif ou d'un sonnet de Shakespeare) avance par sauts paradigmatiques, métaphoriques, par déplacements linéaires, sémantiques, tandis qu'une lecture haptique (Paul Klee, Mallarmé) avance par

contact syntagmatique ou métonymique, asémantiquement, par taches, telles des « traces de notre ‘engluement’ dans le texte[46] ».

26 Khatibi, lui-même auteur d'un ouvrage sur l'art calligraphique de l'islam, décrit l'arabesque, cette lettre faite image, comme « table de signes[47] » imposant une lecture d'un monde et d'un surmonde tissés de la parole d'Allah. Dans *La Mémoire tatouée*, Khatibi suggérait déjà que ses souvenirs étaient une forme d'écriture cousue dans sa chair à l'instar du tatouage au henné des femmes berbères. Le nom de Khatibi renferme d'ailleurs la racine *kateb*, signifiant « mot » et « écriture ». On peut donc relier la diversité des signes inscrits dans le corps et les textes à la grande mystique islamique. Ce qui fait dire à Faycel Ltifi dans « Sémiotique du polymorphe erratique » que le sens est sans cesse différé, errant, voire évanescent[48]. Au texte khatibien, étoilé et pluriel, devrait donc correspondre une écoute plurielle prédisposée à accueillir le multiple dans sa réalité protéiforme. De la finitude du texte inscrit naît l'infinitude du texte à lire. Cela provient peut-être du fait que, dans la pensée arabe, l'écriture et la lecture priment sur la foi. Le premier mot révélé au prophète Muhammad est « Lis, récite » : « Le mot Coran ne signifie-t-il pas aussi lecture ? Avant de croire, tu es d'abord un lecteur[49] ». Dans ces conditions, l'on pourrait établir un parallèle entre, d'une part, l'agencement entre la ligne consonantique, segment horizontal, « squelette littéral », « cadavre » et la partition de voyelles, floraisons curvilignes, vibratoires, « âme vivifiante[50] », le tout formant « une scène pluridimensionnelle dérivée et nouée en un temps pulsatif[51] », et, d'autre part, le roman qui suit un même cheminement entre le voyage et les guirlandes de ses appendices ou de ses digressions. Aussi la calligraphie devient-elle l'allégorie de l'écriture de Khatibi. Pour Ltifi, toute l'aventure intellectuelle de Khatibi ressemble d'ailleurs à « une danse dont la symphonie cinétique s'esquisse en arabesques plutôt qu'en lignes droites[52] ».

27 De même que les idéogrammes chinois dévoilaient leur origine sacrée, la calligraphie connaît un « ensourcement miraculeux[53] », adamique, prophétique, dont l'abstraction n'a rien d'un interdit de la figuration mais est « dirigé contre les survivances totémiques[54] ». Comme dans les langues sémitiques – nous l'avons –, la *scriptio* consonantique et donc incomplète rend la lecture toujours aléatoire, ambiguë : « la calligraphie puise sa force dans deux actes : celui de lire et celui de regarder sans lire. Il y a dissymétrie entre des deux, pli, voilement, scansion et perte de sens – immanquablement[55] ». En outre, si le calligraphe copie un texte qui lui est accordé d'avance, produisant un simulacre, certes transformé « en une formule divine (ou magique)[56] », on ne lira dans le calligramme que ce que l'on sait déjà. La *scriptio plena*, remontant à l'époque de l'unification de l'empire (au IX^e^ siècle), plus lisible et sécularisée ou du moins soumise à une idéologie religieuse impériale, serait par conséquent une émancipation de la langue illisible d'Allah. La transfiguration du calligramme dans l'éros libère l'art de la théologie : « le verbe d'Allah arrive au chant intérieur, puis s'inscrit exotériquement dans le graphisme de l'écriture. [...] lire est un éveil érotique sur la plage de l'être[57]. »

28 Qui plus est, de par le fait que la calligraphie s'imbrique dans l'architecture (mosquées, palais) ou dans les arts usuels (céramique, tapisserie, mosaïque) manifestant partout l'éclosion de l'omniprésence divine et que « le livre tien[ne] lieu de temple[58] », Khatibi voit lui aussi dans l'arabesque le *Geviert* heideggerien : « L'arabesque est une autre forme du ‘quadriparti’ ou ‘uniquadrité’ »[59] Notre hypothèse se voit ainsi cautionnée par cette idée de totalité environnante. Mais il nous faut rappeler que le geste prime sur

l'ouvrage achevé dans l'arabesque, entraînant « dans la danse » toute tentative herméneutique. À l'instar de « L'âme et la danse » (1921) de Paul Valéry, c'est le geste, en l'occurrence le tracé de la main dans la calligraphie, du pied chez Valéry, qui engendre le signe à interpréter. Peu importe si la danse exécutée par Athikte représente l'amour, la mer, la vie, l'acte pur des métamorphoses ou rien :

> Elle semble d'abord, de ses pas pleins d'esprit, effacer de la terre toute fatigue, et toute sottise… Et voici qu'elle se fait une demeure un peu au-dessus des choses, et l'on dirait qu'elle s'arrange un nid dans ses bras blancs… Mais à présent, ne croirait-on pas qu'elle se tisse de ses pieds un tapis indéfinissable de sensations… Elle croise, elle décroise, elle trame la terre avec la durée… Ô le charmant ouvrage, le travail très précieux de ses orteils intelligents qui attaquent, qui esquivent, qui nouent et qui dénouent, qui se pourchassent, qui s'envolent !… Qu'ils sont habiles, qu'ils sont vifs, ces purs ouvriers des délices du temps perdu !… Ces deux pieds babillent entre eux, et se querellent comme des colombes !… Le même point du sol les fait se disputer comme pour un grain !… Ils s'emportent ensemble, et se choquent dans l'air, encore !… Par les Muses, jamais pieds n'ont fait à mes lèvres plus d'envie ![60]

29 Comment interpréter de l'art en mouvement si ce n'est comme le proposait Aragon au sujet de la femme : « Je ne sortirai plus de tes divins méandres[61] ». Cet élan cinétique se traduit dans *Pèlerinage d'un artiste amoureux* par « la danse des signes » ou par une activité existentielle et spirituelle sans fin : « je me moulais à l'esprit de la matière[62]. »

Conclusion

30 Nous aimerions conclure par l'hypothèse d'une immersion lectorielle à laquelle convie ce genre de textes. Dans *Pourquoi la fiction* et dans *Petite écologie des études littéraires*, Jean-Marie Schaeffer définit ce qu'il appelle l'immersion fictionnelle à travers des critères véridictoires qui démarquent l'accès au monde de l'œuvre de modélisations « sérieuses » du réel[63]. Or cette approche, valable sans doute pour la lecture de la fiction au sens romanesque, échoue, nous semble-t-il, à rendre compte de l'immersion lectorielle qu'éprouvent les lecteurs de Segalen et de Khatibi, une immersion, voire une communion poétique, qui accepte une perte de sens au profit d'un gain d'atmosphère, « une extase d'envoûtement[64] », une ouverture vers une autre culture, un amour bilingue mais aussi une entrée en connivence avec un milieu, avec la chair du monde. Barthes comparait déjà la lecture d'un texte à une promenade dans un paysage marocain au flanc d'une vallée au bas de laquelle coule un oued :

> ce qu'il [le promeneur-lecteur] perçoit est multiple, irréductible, provenant de substances et de plans hétérogènes, décrochés : lumières, couleurs, végétations, chaleur, air, explosions ténues de bruits, minces cris d'oiseaux, voix d'enfants de l'autre côté de la vallée, passages, gestes, vêtements d'habitants tout près ou très loin ; tous ces incidents sont à demi identifiables : ils proviennent de codes connus, mais leur combinatoire est unique, fonde la promenade, en différence qui ne pourra se répéter que comme différence.[65]

31 Cette immersion nous ramène finalement au style dont il était question au début. La lecture que Segalen et Khatibi nous imposent exige, outre l'immersion, une lecture d'« orfèvre » qui doit privilégier la lenteur et non de « philosophe » qui s'impatiente de pouvoir exprimer ses idées, suivant la distinction entre philologue et philosophe proposée par Heinz Wismann (intéressé à la double carrière de Nietzsche) :

> La philologie, en effet, est cet art vénérable qui exige de celui qui le vénère avant toute chose qu'il se mette à l'écart, prenne son temps, se calme, ralentisse – qu'il soit orfèvre en matière de mots et expert en cette orfèvrerie, qui doit accomplir

> prudemment son travail tout en finesse et n'arrive à rien si elle n'y arrive *lento*. [...] le philologue s'attarde aux vocables, les interroge, les scrute, comme s'ils avaient une existence autonome. Ce n'est pas qu'il soit indifférent au sens ; car la phrase qui l'attire en forme le sillage. Mais en le suivant à la trace, il le détache de lui-même et projette sa réplique dans chaque détour de son tracé. Bien qu'il vienne toujours après, il va plus loin que l'intention du sens, puisqu'il assume ce que la pensée dit sans y penser.[66]

32 Aussi la langue du lecteur se voit-elle d'une part suspendue, annihilée par la communion à laquelle convient ces écritures poétiques proférées dans une langue supposée donner accès à un absolu transcendant l'insuffisance des langues ordinaires ; d'autre part, l'altérité sémiotique à laquelle le lecteur est confronté l'incite à renouveler sa propre pratique lectorale et à revisiter la langue dans laquelle il baigne, toutes deux émoussées par l'habitude et le confort.

NOTES

1. Julia Kristeva, « L'Europe des langues », discours prononcé à l'occasion des « Journées Kristeva », 2009, organisées par l'École des hautes études en sciences sociales (Hogskole) d'Oslo, 24-26 septembre 2009, p. 1.

2. Pascale Casanova, *La Langue mondiale. Traduction et domination*, Paris, Le Seuil, 2015, p. 14.

3. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme, Une esthétique du divers*, Paris, Librairie générale française, 1986, p. 44.

4. *Ibid.*

5. Abdelkébir Khatibi, *La Mémoire tatouée. Autobiographie d'un décolonisé*, Paris, Denoël, 1971, p. 188.

6. Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983, p. 98.

7. *Ibid.*

8. Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 130 (la notion est de Jauss).

9. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (1954), Paris, Gallimard, « Bibliothqèue de la Pléiade », 1971, p. 297.

10. André Gide, *Journal*, Paris, Gallimard « Bibliothèque de La Pléiade », t. 1, 1996, p. 236.

11. Heinz Wismann, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 48.

12. David Gullentops, *Poétique du lisuel*, Paris, Paris-Méditerranée, 2001.

13. Roland Barthes, « Ce que je dois à Khatibi », postface à Abdelkébir Khatibi, *La Mémoire tatouée*, *op. cit.*, p. 121.

14. Paul Zumthor, *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Le Seuil, 1995.

15. Jorge Luis Borges, La Biblioteca de Babel (1941).

16. Roger Caillois, *Babel* [1946], Paris, Gallimard, 1978, p. 113.

17. Ugo Volli, « Il bordo del linguaggio » (« *Le bord du langage* »), *in* Isabella Pezzini (dir.), *Roma: luoghi del consumo, consumo dei luoghi*, Rome, Edizioni Nuova Cultura, 2009, p. 37.

18. *Ibid.*

19. Jean Rousset, *Zumthor l'invention permanente*, Genève, Droz, 1998, p. 12.

20. Roger Caillois, *Babel*, *op. cit.*, p. 112.

21. *Ibid.*, p. 113.

22. Déjà dans son *Banquet*, (*Il Convivio*) écrit en « vulgaire illustre » pendant son exil, et qui voulait proposer un banquet de miettes de sagesse compréhensible par tous et non le « pain des anges »

en latin, dont seuls les clercs pouvaient faire festin, Dante insiste sur l'évolution rapide de la langue entre autres à cause de la diversification des métiers.

23. Domenico Guerri, *Di alcuni versi dotti della Divina Commedia*, Città di Castello, 1908, p. 19-47.

24. Jacques Derrida, *Ulysse grammophone. Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987.

25. *Id.*, « Des tours de Babel » in *Psyché*, Paris, Galilée, 1987, p. 203-236, p. 204.

26. Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers* (*La tâche du traducteur*), Heidelberg, Verlag von Richard Weissbach, 1923.

27. Michel Serres, *Le Parasite*, Paris, Hachette, 1997.

28. Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Albert Skira, 1970, Le Seuil, 2007, p. 28.

29. Victor Segalen, *Stèles* (1912), Paris, Poésie/Gallimard, 1973, p. 24.

30. Christian Doumet, préface à Victor Segalen, *Stèles* (1912), Paris, Les Classiques de Poche, p. 6.

31. *Stèles*, p. 104.

32. Christian Doumet, *Stèles de Segalen. Le rituel du livre*, Paris, Hachette, 1999, p. 15.

33. *Ibid.*, p. 82-83.

34. Paul Claudel, *Connaissance de l'Est* (rédigée entre 1895 et 1900), Paris, Poésie/Gallimard, 2010, p. 57.

35. *Ibid.*, p. 59.

36. Cf. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, *Être et Temps* (1927), (trad. François Vezin), Paris, Gallimard, 1986.

37. François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014, p. 217.

38. Abdelkébir Khatibi, *Pèlerinage d'un artiste amoureux* (2003), Paris, Le Serpent à plumes, 2006, p. 205-207.

39. Abdelkébir Khatibi et Mohamed Sijelmassi, *L'Art calligraphique de l'Islam*, Paris, Gallimard, 1994, p. 29.

40. *Pèlerinage*, *op. cit.*, p. 185.

41. *Ibid.*, p. 186.

42. *Ibid.*, p. 232.

43. L'écriture et le dessin auraient une filiation commune selon la thèse d'Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.

44. Groupe Mu, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 186.

45. Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, *op. cit.*, p. 57.

46. Claude Gandelman, *Le Regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XX^e^ siècle*, Paris, Méridiens-Klinksieck, 1986, p. 24.

47. *L'Art calligraphique de l'Islam*, *op. cit.*, p. 6.

48. Faycel Ltifi, « Sémiotique du polymorphe erratique », *MIS working paper*, 10, https://mis.uni.lu/resources/working-papers/

49. *L'Art calligraphique de l'Islam*, *op. cit*, p. 7.

50. *Ibid.*, p. 49.

51. *Ibid.*, p. 37.

52. Faycel Ltifi, « Sémiotique du polymorphe erratique », art. cit., p. 1.

53. *L'Art calligraphique de l'Islam*, *op. cit.*, p. 25.

54. *Ibid.*, p. 128.

55. *Ibid.*, p. 183.

56. *Ibid.*, p. 14.

57. *Ibid.*, p. 131.

58. *Ibid.*, p. 7.

59. *Ibid.*, p. 183.

60. Paul Valéry, *L'Âme et la danse* in *Eupalinos ou l'architecte*, Paris, Gallimard, 1924, p. 36-37.

61. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, p. 209.

62. *Pèlerinage d'un artiste amoureux*, *op. cit.*, p. 320.

63. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 182-187 et *Petite écologie des études littéraires*, Vincennes, Thierry Marchaisse, p. 109-110.
64. Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, *op. cit*., p. 3.
65. Roland Barthes, « De l'œuvre au texte » (1971), *Essais Critiques IV*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 75-76.
66. Friedrich Nietzsche, *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, cité par Heinz Wismann, *op. cit*, p. 58.

AUTEUR

NATHALIE ROELENS

Université du Luxembourg

Langue du lecteur et pluralité linguistique

Relire Proust en enfer : l'expérience de Joseph Czapski

Jean-Michel Pottier

1 S'interrogeant sur la question de savoir quels seraient les ouvrages qu'elle retiendrait au moment de partir sur une île déserte – question à la réponse évidemment toute subjective – Édith de la Héronnière, chroniqueuse au sein de la vénérable *Revue des Deux Mondes*, affirmait que cette question est « moins futile qu'il n'y paraît » : « On s'apercevrait qu'elle touche à ce que la lecture a pour nous de vital et de salutaire[1] ».

2 Le « vital » et le « salutaire » apparaîtraient ici comme une caractérisation de l'essence même de la littérature. Évoquant les perspectives physique et spirituelle, la chroniqueuse situe donc la littérature du côté du lecteur qui, par ses choix, dessine également la littérature comme un recours. La situation fictive – le lieu commun de « l'île déserte » – complète bien le propos. Toutefois, l'évocation d'une situation tendue – solitude, durée indéterminée – renforce encore la force du choix.

3 *L'Amitié* de Maurice Blanchot, les œuvres de Julien Gracq, de Yourcenar et de Russell Banks compteraient parmi les ouvrages élus. La liste importe peu : la chroniqueuse suppose qu'elle aura le temps et les moyens d'emporter des livres. Elle ajoute à sa liste un autre livre qui apparaît comme le livre d'un livre, mais un livre qui a été écrit à partir d'un autre qu'on n'avait pas. L'ouvrage est singulier, étonnant, perturbant, tout autant que la situation du rescapé sur l'île déserte. Il est intitulé *Proust contre la déchéance* et signé du nom de Joseph Czapski[2]. Unique par sa forme, il surprend aussi par son origine. Issu, comme nous le verrons, de l'expérience des camps soviétiques, il témoigne d'une tentative de lecture ou plutôt de relecture d'un ouvrage que l'auteur, alors lui-même enfermé et donc éloigné de toute source documentaire ou littéraire, ne détenait pas entre ses mains. Tout entier construit par la mémoire, il rapporte l'expérience émouvante et terrible, vécue en 1940-1941 au camp russe de Griazowietz : Joseph Czapski se remémore *La Recherche du temps perdu* de Proust pour en tirer la substance de conférences destinées à ses compagnons d'infortune.

4 Il appartient à ces ouvrages sauvés des camps, nazis ou soviétiques, relatant directement l'épreuve et les tragédies vécues en arrière-plan des conférences ou des

témoignages d'intellectuels enfermés. Il est aussi le résultat d'un effort majeur : en situation totalement hostile, sans pouvoir disposer des ouvrages eux-mêmes, l'auteur reconstitue le passé de sa lecture dans des conférences. *Proust contre la déchéance* ne pourrait être qu'un simple témoignage historique indirect si l'on ne considérait pas sa genèse même et l'importance de l'auteur dont parle Czapski, devenu lecteur et conférencier.

5 C'est donc principalement de cet ouvrage dont il sera question. La langue de ce lecteur singulier qu'est Joseph Czapski, placé dans des circonstances inhumaines est au cœur de la fabrication du texte. Venu d'un ouvrage lu en français, reconstruit par la mémoire, le texte reprend les conférences que Czapski a proposées à ses codétenus. Ces conférences, vraisemblablement adressées à des officiers polonais peu familiers de littérature française, ont été prononcées en polonais, puis transcrites en français. Le lecteur-conférencier polonais écrit en français un texte qui est passé par le filtre de sa langue maternelle. Notre propos sera, pour nous aussi, de relire ce texte, en recherchant les signes d'une interrogation sur la langue même du lecteur, de ce lecteur singulier et touchant qu'est Joseph Czapski.

6 C'est d'abord à une étude du contexte qu'il convient de s'attacher pour souligner l'importance des conditions extrêmes de création du commentaire de l'œuvre de Proust par Czapski – encore que le terme de création soit ici bien dérisoire. Prenant appui sur les moments saillants de ces conférences, principalement lorsque sont cités les textes de Proust, nous analyserons ensuite quelques éléments propres à la langue du lecteur dans la construction du commentaire pour revenir en conclusion enfin, sur l'enjeu de *Proust contre la déchéance* et sur son impact aujourd'hui.

Le contexte de création de Proust contre la déchéance

> Celui-là, ce soldat d'Anders qui s'est battu avec l'Armée rouge, n'essayez pas de le salir : je le connais, je le respecte et je l'aime, ce pèlerin polonais, qui, de douleur en douleur, avance la main tendue comme cette statue dont Bourdelle, sur la place de l'Alma, a fixé le geste éternel – tendue vers sa Pologne indéfiniment ressuscitée et sacrifiée.[3]

7 C'est la voix de Mauriac, si juste, qui évoque Joseph Czapski en 1949. En quelques mots – soldat, pèlerin, place de l'Alma, Pologne – l'homme est défini dans son engagement et dans son parcours aux nombreuses embûches. Joseph Czapski est né à Prague en 1896, dans une famille de l'aristocratie polonaise. Dans *Tumultes et Spectres*, il évoque son éducation :

> Études à Saint-Pétersbourg, mes premières grandes émotions littéraires dont l'influence allait bien au-delà de la littérature : Tolstoï, Dostoïevski (et pas du tout Mickieewicz et Slovwaki), puis la révolution et la magie de son universalisme qui agissait même si on la désapprouvait, tout cela créa en moi un complexe d'infériorité. Je n'allais connaître la lutte pour l'indépendance de la Pologne, découvrir son côté héroïque, qu'à l'armée, pendant la guerre ; dans mon enfance, elle se présentait à moi sous son aspect poétique, édulcoré (ma plus proche famille était très éloignée des courants profonds de la pensée polonaise). À l'ombre de Tolstoï et Dostoïevski, puis de la révolution, la Pologne dégageait pour moi un relent de provincialisme face à une Russie titanesque, cruelle, extrémiste et géniale.[4]

8 Alors que son cheminement géographique le conduit de Prague à Saint-Pétersbourg, de la Russie tsariste puis révolutionnaire à la Pologne rurale, des sphères intellectuelles

parisiennes aux camps soviétiques, les références culturelles restent marquées par un dialogue profond entre littérature et peinture. Soumis aux tensions manifestes qui opposent Russie et Pologne, il s'engage dans l'armée durant toute la durée de la Première Guerre mondiale. Il pose comme condition totalement inaudible à l'époque de ne pas avoir à tuer. De militaire, il redevient étudiant en 1920, à l'académie des Beaux-Arts de Cracovie : « J'entre dans le monde de mes nouveaux amis, dans une atmosphère intellectuelle totalement inconnue, d'une assurance insouciante, d'un optimisme conquérant et d'une joie de vivre sensuelle[5] ». Créant le « *Komitet Pariski* » (Compagnons de Paris), Czapski arrive dans la capitale française : « Avec les années, emporté par le courant de ma propre vie, de celle du groupe des artistes dont je partage le destin, emporté par Paris où je viens en 1924[6] ».

9 Dans ses propos, il rappelle la force d'un double mouvement : l'énergie personnelle qui le pousse et Paris, ville de culture qui l'attire. Il rappellera cette fascination en 1948, alors de retour dans un Paris libéré, mais semblable à celui qu'il avait connu, notant que « la dentelle de Notre-Dame » n'avait pas un aspect différent, perçue comme une « apparition de pierre, infiniment durable, presque éternelle[7] ». La mémoire est intacte et les moments pleins d'émotions ressurgissent du passé.

10 Mais au-delà précisément de l'émotion immédiate, c'est un objectif esthétique que poursuit Czapski. Membre des Kapistes, il refuse comme ses compagnons l'académisme de la peinture historique polonaise. C'est l'apport de Cézanne, de la figuration, des Fauves que recherche le jeune homme de presque trente ans. Il s'agit bien de « construire sur la couleur » et de traquer les lignes et les taches, comme le dit Muriel Gagnebin[8]. La visite à Paris, si elle s'impose comme une étape obligée, se transforme vite en un séjour de dix années. Au cours de cette période, il entre de plain-pied dans la vie littéraire.

11 L'ironie du sort va brusquement s'imposer. Alors que Czapski s'installe, disparaît Marcel Proust, figure importante de la littérature pour le jeune Polonais de Paris. L'entrée dans la vie parisienne est donc liée avec l'entrée dans l'œuvre de Proust. Cette période conjugue donc l'avenir espéré et la découverte de l'univers proustien qui fera date. Revenant ainsi sur son expérience de lecteur, il en rappelle le mouvement : « Cet écrivain qui m'avait tout d'abord paru incompréhensible, s'était révélé à moi et m'avait ébloui lorsque je l'ai lu pendant la longue convalescence qui avait suivi ma typhoïde[9] ». Les deux verbes importants, révéler et éblouir, associés à la lecture de Proust, disent combien Czapski exprime de dévotion quasi mystique pour l'auteur de la *Recherche*. Le sens caché n'apparaît finalement que par l'expérience de la maladie. Ce qu'évoque ici Czapski traduit très précisément l'idée que seule la situation physique précaire, et, plus largement, un état physique qui soumet l'humain, ouvre sur la révélation de l'œuvre. L'auteur va même plus loin quand il affirme que l'écriture proustienne ne peut être comprise qu'en référence à l'imminence d'un danger vital :

> À un regard superficiel, combien la vie de Proust peut apparaître plus tragique : une maladie grave et qui dure de longues années, pas de petits ennuis de santé ; une solitude réelle à la fin de sa vie, rien que sa vieille servante et quelques amis dont il est coupé par la maladie et par son travail [...] ; mais chez Proust, pas trace d'inassouvissement : il vit *tout entier* pour son œuvre en gestation et dont il ne semble pas douter un instant, dès lors qu'il s'est consacré entièrement à elle. Proust a vécu *avant*. Est-il heureux ? Il ne se pose certainement pas la question, une seule chose compte pour lui : *terminer* à temps. Parachever son œuvre, *gagner* la course contre la mort.[10]

12 On peut dès lors comprendre que ce soit dans une situation extrême – l'enfermement dans des camps – que Czapski revienne sur Proust, s'inscrivant par là même dans la logique de l'écrivain lui-même, placé dans une situation comparable : l'enfermement dans sa chambre d'écrivain et menacé par la mort.

13 Joseph Czapski a connu à deux reprises l'enfermement dans les camps. Tout d'abord, il a eu à subir le camp de Starobielsk, en Ukraine d'octobre 1939 à avril 1940. Là germent les premières idées de conférences :

> Nous avons essayé de reprendre un certain travail intellectuel qui devait nous aider à surmonter notre abattement, notre angoisse, et défendre nos cerveaux de la rouille de l'inactivité.[11]

14 Vite reléguées aux placards où l'autorité soviétique range ce qu'elle décrète relever de la contre-révolution, ces conférences vont renaître dans un autre camp : Griazowietz où est retenu Czapski de mai 1940 à août 1941. Là, ont été littéralement parqués soixante-dix-neuf officiers et soldats venant de Starobielsk. Si l'on en croit l'auteur, la situation du camp de Griazowietz est plus souple. Les conférences sont autorisées à la condition que la censure les ait validées. Czapski en rappelle les conditions :

> Dans une petite salle bondée de camarades, chacun de nous parlait de ce dont il se souvenait le mieux. [...] Je vois encore mes camarades entassés sous les portraits de Marx, Engels et Lénine, harassés après un travail dans un froid qui montait jusqu'à quarante-cinq degrés, qui écoutaient nos conférences sur des thèmes éloignés de notre réalité d'alors.[12]

15 Histoire du livre, de l'Angleterre, des migrations, de l'architecture constituent les sujets principaux. Mais il est à noter un élément central. Ces conférences sont conçues à partir seulement des souvenirs, sans le soutien de documents, sans la possibilité de consulter les sources. C'est donc bien d'œuvres absentes et de traces de mémoire que se nourrissent les conférences ; c'est aussi par l'écoute et l'imagination que les prisonniers reçoivent les informations. Dans l'incertitude absolue de leur avenir, alors qu'ils ne connaissent ni les échéances, ni les stratégies, tous ces hommes ne vivent intellectuellement que par la mémoire et l'imaginaire. Les mots mêmes de Czapski, traversés par la ferveur du témoignage, adoptent le ton même de la parole proustienne :

> La joie de pouvoir participer à un effort intellectuel qui nous donnait une preuve que nous sommes encore capables de penser et de réagir à des choses de l'esprit n'ayant rien de commun avec notre réalité d'alors, nous colorait en rose ces heures passées dans la grande salle à manger de l'ex-couvent, cette étrange école buissonnière où nous revivions un monde qui nous semblait alors perdu nous pour toujours.[13]

16 Czapski va même aller encore plus loin puisque, dans un témoignage rapporté par Wojciech Karpinski, il précise :

> L'effort intellectuel, sans livres, sans notes, donne des sensations tout à fait différentes de celui que nous faisons dans des conditions normales. C'est la mémoire involontaire qui agit avec le plus de force, la mémoire dont parle Proust et qu'il considère comme source unique de la création littéraire.[14]

17 L'expression d' « effort intellectuel » qui revient dans les propos de Czapski montre à quel point il fait de ces conférences un élément de survie et combien elles sont intimement liées à la lecture de Proust.

La question de la langue du lecteur

18 C'est par un double aveu d'incompétence que Czapski aborde son propos sur Proust. D'une part, il affirme qu'il ne dispose pas de l'arrière-plan culturel indispensable, d'autre part, il ne maîtrise pas suffisamment la langue française pour mener à bien son étude.

19 Prétérition ou véritable scrupule ? L'homme est intègre, mais il montre toutefois une compétence d'analyse tout à fait étonnante. En quelques lignes, louant les « à-côtés infinis » de la phrase proustienne, Joseph Czapski confie son émerveillement. La psychologie de Proust est pour lui le premier des atouts de l'œuvre : la mort de Bergotte, celle de la grand-mère du narrateur, l'évolution des sentiments forment des éléments fondamentaux de la réflexion de Czapski. Il fait également une large place à « un monde nouveau de poésie » qu'il croit déceler chez Proust et, surtout, « le trésor de sa forme littéraire », ce qu'il appelle aussi sa « forme rare »[15].

20 De fait, le projet de commenter *La Recherche du temps perdu* devient pour lui un recours : « J'y revenais bien des fois[16] » précise l'auteur avant de s'engager dans son commentaire. Homme de culture, il choisit donc son auteur en connaissance de cause. Le principe de travail est tout à fait évident :

> [...] je n'arrive pas à exprimer, moins encore à élucider en moi-même en quoi consiste la nouveauté, la découverte, l'essence de son œuvre. Ne possédant aucun livre et ce qui est le principal ne possédant aucune éducation philosophique, je ne suis en état que d'effleurer à peine ce problème essentiel.[17]

21 Proust n'est pas un inconnu pour Czapski. Il le lit et le commente depuis son séjour parisien. L'œuvre de Proust est d'ailleurs constamment présente. Elle le sera quotidiennement comme l'attestent les extraits du *Journal* de Czapski récemment publiés[18]. L'auteur fait lui-même remonter à 1924 ses premières lectures de Proust, lorsque, dit-il, le volume de Proust lui tomba des mains. La genèse de *Proust contre la déchéance*, telle qu'elle nous est présentée, paraît singulièrement complexe et elle permet d'expliquer la situation du lecteur conférencier aux prises avec la langue de lecture, la langue des conférences et le français qu'il va finir par adopter lorsqu'il rentrera en France afin de s'y installer définitivement après la Seconde Guerre mondiale. Rendons grâce à Sabine Mainberger d'en avoir rappelé le déroulement. Nous lui empruntons les principales informations. Le texte initial a été dicté aux lieutenants Ticky et Kohn en 1940-41, « dans notre froide et puante salle à manger du camp de Griazowietz »[19]. Le texte est reconstitué en français alors que Czapski se trouve au Proche-Orient. Cette version en français, nous dit Sabine Mainberger, a nourri un article paru dans *La Marseillaise* du 23 décembre 1943. Le texte dans son intégralité est publié en 1948, en polonais, dans les numéros 12 et 13 de la revue *Kultura*, dont Czapski est un des animateurs à Paris. Ce n'est finalement qu'en 1987 que le texte que nous connaissons paraît en français[20]. Dans son propos, Czapski exprime les limites de son champ de commentaire :

> Je me limiterai en vous racontant à peine quelques scènes, à peine quelques problèmes de psychologie décrits et développés par Proust, qui se sont fixés dans ma mémoire plus fortement que les autres. Je n'ai aucune ambition de vous affirmer que les pages dont je vous parlerai sont celles qui représentent le plus de valeur. Ce n'est qu'une hiérarchie fixée subjectivement par mon enthousiasme.[21]

22 Dans un camp, la langue ou les langues sont essentielles. Dans *L'Espèce humaine*, Robert Antelme le rappelle lorsqu'il évoque le rôle du traducteur :

> Être interprète, c'était évidemment la planque, parce qu'on ne travaillait pas. Mais il y avait deux manières d'être interprète. Pour Lucien, ça consistait à traduire les ordres des SS et des kapos, mais en les prenant progressivement à son propre compte. Lucien n'était pas seulement celui qui répétait en langue française ce que les autres disaient en allemand ; il était devenu avec habileté l'auxiliaire de langue française de ceux qui commandaient dans la langue allemande.[22]

23 Dans son propos, Antelme dessine clairement la situation. L'échange linguistique ne constitue pas la priorité. L'interprète endosse une personnalité nouvelle qui tantôt le rapproche de l'oppresseur, tantôt le ramène auprès de l'opprimé. Parler de Proust, auteur français, à des Polonais, dans un camp soviétique participe d'une forme d'engagement politique indéniable. Czapski devient lui aussi un auxiliaire de langue français auprès de ses camarades détenus. Lui-même a attiré l'attention de ses lecteurs sur l'importance de la langue chez Proust :

> Proust dit dans *Le Temps retrouvé* « qu'on peut mieux juger de la portée morale et intellectuelle d'une œuvre d'après les propriétés de sa langue que d'après son genre esthétique. Depuis bien des années, cette pensée m'apparaît toujours aussi révélatrice et décisive.[23]

24 Il est intéressant de noter que ces mots, consignés en 1961, mettent en avant la double puissance de la langue. D'une part, elle est en effet centrale pour Czapski afin de permettre un accès à l'œuvre elle-même. La langue est bien un outil : elle traduit une subjectivité, diffuse la pensée, véhicule du sens, situe le contenu d'un propos dans une communauté linguistique, dans une temporalité, mais aussi dans une forme de discours, une tonalité. Mais, d'autre part, la langue permet une forme de dépassement, de projection vers l'avenir de l'œuvre. Quand Czapski parle de « portée de l'œuvre », c'est l'image de la dynamique de la réception, de la fertilité et de la fécondité de l'œuvre qui se trouve évoquée. Il va d'ailleurs reprendre l'image du roman-fleuve au tout début de ses conférences, en évoquant l'importance « du courant même, continu et sans arrêt[24] ».

25 Rappelons, à cet égard, quelques traits essentiels de la lecture de Proust par Czapski. Tout d'abord, il tient à situer clairement l'œuvre dans un contexte littéraire en rappelant un événement littéraire – que Czapski nomme le « Manifeste antinaturaliste des élèves de Zola »[25] – qui a pu déstabiliser les maîtres de la fin du XIX^e^ siècle, notamment Zola, ainsi que tout le mouvement naturaliste. S'ouvre alors, selon lui, une longue période d'innovations littéraires autour de l'impressionnisme et du néo-impressionnisme, en musique ou en philosophie. Czpaski bat en brèche l'idée selon laquelle Proust serait un des tenants de l'« art pompier, archi-bourgeois, du snobisme désuet[26] ». Parmi les observations que choisit de relater Czapski, l'une semble conduire l'ensemble du texte. En effet, Czapski insiste beaucoup sur la manière dont Proust parvient à se retirer du monde, à l'enterrer « aussi mort-vif dans sa chambre de liège » au point que « cette apothéose de toutes les joues passagères de la vie nous laisse un goût de centre pascalien dans la bouche[27] ».

26 Czapski développe encore plus nettement son idée : c'est un véritable tissage avec l'esprit de Pascal qu'il dessine dans son propos. La fin de la conférence tente de montrer combien le texte de Proust se transforme en discours critique des vanités, tout comme Pascal l'aurait développé dans son œuvre : « vanité des relations mondaines,

vanité de l'orgueil aristocratique, vanité de la jeunesse et de la beauté, vanité, inanité de la célébrité, vanité de amours[28] ».

27 C'est d'ailleurs ce qu'avait écrit Mauriac dans l'article qu'il consacra à Proust au moment de sa disparition :

> Comment faut-il user de l'infirmité du corps ? Marcel Proust, aussi débile et aussi souffrant que Pascal, s'étant posé comme lui la question, a répondu comme lui, par le don total. Certes, il usa magnifiquement de la maladie ; mais au lieu que ce fût, à l'exemple de Pascal, pour appréhender ce qui ne passera pas, ce fut pour appréhender ce qui passe.[29]

28 Dans la suite de son propos, Czapski s'attache à évoquer le lecteur même de l'œuvre de Proust :

> Le lecteur de Proust, en rentrant dans les flots apparemment monotones est frappé non par les faits mais par les personnes telles ou autres, par la vague non arrêtée dans son mouvement de la vie même.[30]

29 Ce regard porté sur le lecteur montre la préoccupation de l'auteur des conférences. Si le lecteur est présent, sa langue se manifeste tout autant. L'édition de *Proust contre la déchéance* va contribuer à renforcer les liens entre lecture et langue. D'entrée de jeu, les éditeurs affirment :

> Par souci d'authenticité, nous avons pris le parti de respecter le texte original de Joseph Czapski, d'en maintenir les fautes de français, les répétitions, les inventions verbales et la ponctuation. Il n'y a que les noms propres que nous ayons rétablis dans leur graphie usuelle.[31]

30 De fait, la compétence linguistique est abordée et montre que les éditeurs souhaitent marquer l'originalité, l'authenticité et la singularité du texte, unique par la langue utilisée. D'une inquiétude ressentie par Czapski lui-même, les éditeurs font une force : l'authenticité apparaît bien comme le fondement puissant du travail de l'écrivain et de son œuvre. Au début de ses conférences, l'écrivain fait état lui-même de sa faiblesse : « Je connaissais trop peu la langue française pour goûter l'essence même de ce livre, pour en apprécier sa forme rare[32] ».

31 Si Czapski fait aveu de sa relative incompétence linguistique, il consacrera néanmoins une large place à la question de la langue chez Proust. Du reste, il relie le domaine linguistique à son propre parcours. Il porte tout d'abord une attention particulièrement soutenue à la question de la phrase :

> La phrase est immensément longue, jusqu'à une page et demie, imprimée de cette manière serrée et sans alinéas. Une monstruosité pour les admirateurs du « style français » qui, d'après le cliché bien connu, doit être nécessairement court et clair. La phrase de Proust, au contraire, est enchevêtrée, remplie de parenthèses mentales, de parenthèses dans ces parenthèses, d'associations les plus éloignées dans le temps, de métaphores entrainant vers de nouvelles parenthèses et nouvelles associations.[33]

32 Sensible au dessin, à la « monstruosité », aux détours et aux croisements de la phrase, il en souligne l'originalité. Et, sans plus attendre, devant des officiers que l'on imagine fort surpris de l'analyse, il relate une discussion avec Boy-Zelenski[34], le traducteur polonais de Proust. Celui-ci, aux dires de Czapski, avait « éclairci » le texte proustien. Évoquant la langue polonaise, il précise :

> Quand il s'agit de la Pologne, la phrase énorme de Proust est inacceptable. N'en ayant pas les moyens, la langue polonaise exigerait des « ktory, ktora » (« que » en polonais) sans fin. Mais Boy, dans sa traduction, alla plus loin encore. Il fit paraître ces volumes avec une impression bien plus lisible, avec des alinéas, avec des

> dialogues pas en fouillis dans le texte, mais menés de ligne en ligne. Le nombre de volumes dans sa traduction est double.[35]

33 Si Czapski commente ainsi la traduction proposée par Boy-Zelenski, c'est pour en souligner précisément l'ampleur et pour insister sur des choix qu'il ne partage pas.

34 S'intéressant naturellement à la phrase de Proust, Czapski ne se détourne pas pour autant de la dimension plus ponctuelle de la langue. Au cours de ses conférences, il fait, par exemple, allusion à ce besoin de Proust d'« entendre des mots de la langue italienne dits par quelqu'un qui sache l'italien »[36]. Il évoque aussi « le culte de la bonne forme dans le moindre détail que nous donnent des écrivains de la taille d'un Flaubert ou d'un Proust[37] ». Cette préoccupation réapparaît bien évidemment dans les propos qu'il tient au moment de rendre compte de sa lecture de *Du côté de chez Swann*.

35 Amené à citer de mémoire certains passages du texte proustien, Czapski prend appui sur des moments importants. Une note de l'auteur en précise l'utilisation :

> Je cite de mémoire, faussant peut-être tout le texte. Rozanov répondait, attaqué par les critiques pour des citations imprécises ou faussées, par une boutade : « il n'y a rien de plus facile que de citer précisément, il suffit de contrôler dans les livres. Mais il est infiniment plus difficile de s'assimiler une citation à tel point qu'elle devienne la vôtre et se transforme en vous ». – Si je fausse les citations, c'est exclusivement par impossibilité de les contrôler, ne possédant ni la désinvolture de Rozanov, ni ses droits d'un écrivain de génie.[38]

36 Le lecteur, doublé du critique, génère une parole que l'on pourrait dire riche et hétérogène. Czapski ne peut citer textuellement les passages mais il les assimile. Cette forme d'appropriation de la citation passe par une procédure tout à fait singulière. Czapski va donc mettre en place une double action : d'une part, au travers de reformulations, d'autre part au travers d'un montage personnel.

37 Les reformulations, bien compréhensibles dans la situation que connaît Czapski, sont perceptibles dans la plupart des citations. La confrontation du passage reformulé par l'auteur et de l'extrait original laisse apercevoir le processus de transformation. Dans ces passages, le jeune Marcel peine à dormir ; il implore la présence de sa mère quand soudain survient son père. Celui-ci s'adresse à son épouse :

> Texte de Proust : « Mais il ne s'agit pas d'habituer, dit mon père en haussant les épaules, tu vois bien que ce petit a du chagrin, il a l'air désolé, cet enfant ; voyons, nous ne sommes pas des bourreaux ! quand tu l'auras rendu malade, tu seras bien avancée ! Puisqu'il y a deux lits dans sa chambre, dis donc à Françoise de te préparer le grand lit et couche pour cette nuit auprès de lui. Allons, bonsoir, moi qui ne suis pas si nerveux que vous, je vais me coucher. »[39]
> Texte de Czapski : « Mais dans quel état est ce garçon. Va donc vite avec lui » dit-il à sa femme, « et va coucher dans sa chambre. »[40]

38 La reprise par Czapski des propos de Proust traduisent bien la manière dont la citation s'éloigne du texte original, tout en anticipant la suite : le père du narrateur va évoquer le « chagrin de l'enfant », son « air désolé », deux formules contenues dans l'expression « mais dans quel état est ce garçon » utilisée par Czapski. Il s'agit donc là d'une reformulation par contraction des informations.

39 Si les exemples de telles reformulations peuvent être multipliés, plus exceptionnel paraît être le montage. Il consiste en une organisation hétérogène de bribes du texte de Proust et de termes littéraires qui signalent le commentaire qu'en fait Czapski. Lors du fameux épisode de la « madeleine », Proust évoque un jeu japonais :

> Texte de Proust : Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés, s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même, maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.[41]
> Texte de Czapski : Comme des paillettes japonaises (métaphore de Proust) qui, jetées dans un bocal enflent, grandissent et prennent enfin la forme de fleurs, de maisons ou de visages, le souvenir évoqué par le parfum de la madeleine s'élève, s'approfondit et prend peu à peu la forme de sa maison natale, de la vieille église gothique, de la campagne de son enfance, des visages de ses vieilles tantes, de la cuisinière Françoise, de Swann, habitué de la maison, et des visages adorés entre tous de sa mère et de sa grand-mère. Cette impression minuscule annonce toute l'œuvre.[42]

40 Les mots de Czapski s'efforcent de reprendre le mouvement même du texte de Proust, en utilisant par exemple la figure de la gradation (« enflent, grandissent et prennent enfin la forme des fleurs) que Proust a utilisée lui-même (« s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient »). Toutefois, il insère dans son discours des termes d'analyse littéraire (« métaphore de Proust », « Cette impression minuscule annonce toute l'œuvre ») : bien évidemment transformé, le texte apparaît greffé d'un commentaire propre à Czapski. Si l'on peut considérer qu'il s'agit d'une forme de prise de distance, il n'en demeure pas moins que ce montage intègre des termes propres au lecteur qu'est Czapski.

41 Au travers de ces deux exemples, la langue du lecteur est à l'épreuve de l'écart. Si la citation exacte est impossible, la reformulation et le montage permettent à la fois de se référer au texte, d'illustrer le propos pour l'auditoire. Il signale également une forme de distance : les éditeurs de Czapski l'ont bien compris puisque dans l'édition de *Proust contre la déchéance*, ils éprouvent le besoin de citer en notes le texte original de Proust auquel se réfère l'auteur[43]. L'écart qui apparaît entre les deux textes, celui du reclus de la chambre de liège et celui du prisonnier au camp de Griazowietz montre comment la langue du lecteur traduit à la fois le texte fantôme mais aussi la lecture qu'en fait Czapski, c'est-à-dire son interprétation.

42 En définitive, l'expérience concentrationnaire de Joseph Czapski l'amène à relire Proust, à en envisager l'effet humain et à tenter d'en communiquer la force à ses compagnons d'enfermement. La littérature, pour Czapski, constitue une manière de lutte et d'engagement contre le désespoir, contre un fonctionnement social inhumain. C'est sans doute pour cette raison qu'il rappelle Pascal dans le cours de ses conférences.

43 Le corps contraint de Proust évoque sans doute le corps contraint des prisonniers que Czapski parvient à dépasser par l'écriture d'une relecture. À propos du *Journal* de Janos Korczak, Czapski avait évoqué ce que Proust n'aurait pas renié et qui donne à *Proust contre la déchéance* toute sa force :

> L'art transforme le monde en un cristal étrange qui ressuscite dans l'homme quelque chose qui, apparemment, était mort en lui.[44]

NOTES

1. Édith de la Héronnière, « Sur une île déserte », *Revue Des Deux Mondes*, avril 2010, p. 63.
2. Joseph Czapski, *Proust contre la déchéance*, Paris, Phébus, « Libretto », 2012 (livre initialement paru en 2011 aux Éditions Noir sur Blanc, Lausanne).
3. François Mauriac, « Les morts sans nom », *Le Figaro*, 4 avril 1949.
4. Joseph Czapski, *Tumultes et Spectres*, traduction de Thérèse Douchy, Montricher (Suisse), Les Éditions Noir sur Blanc, 1991, p. 228.
5. *Ibid.*, p. 258.
6. *Ibid.*, p. 259.
7. *Ibid.*, p. 29.
8. Muriel Werner-Gagnebin, *Czapski, la main et l'espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974.
9. *Tumultes et spectres*, p. 186.
10. *Ibid.*, p. 190 (c'est l'auteur qui souligne).
11. Joseph Czapski, *Proust contre la déchéance : conférences au camp de Griazowietz*, Paris, Phébus, « Libretto », 2011, p. 9.
12. *Ibid.*, p. 10 et 11.
13. *Ibid.*, p. 11.
14. Wojciech Karpinski, *Portrait de Czapski*, traduit par Gérard Conio, Lausanne, L'Âge d'homme, 2003, p. 15. Karpinski cite le journal de Czapski.
15. Proust contre la déchéance, p. 14-15.
16. *Ibid.*, p. 43.
17. *Ibid.*, p. 29.
18. Voir Sabine Mainberger et Neil Stewart (dir.), *À la recherche de la Recherche : les notes de J. Czpaski sur Proust au camp de Griazowietz, 1940-1941*, Lausanne, Les Éditions Noir sur Blanc, 2016. Voir en particulier les pages recueillies par Januz S. Novak, p. 123-154.
19. *Proust contre la déchéance*, *op. cit.*, p. 11.
20. Voir Sabine Mainberger, *op. cit.*, p. 20-21.
21. *Proust contre la déchéance*, *op. cit.*, p. 43.
22. Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 133.
23. Joseph Czapski, *Tumultes et Spectres*, *op. cit.*, p. 224.
24. *Proust contre la déchéance*, *op. cit.*, p. 30.
25. Czapski évoque le *Manifeste des Cinq*, publié dans *Le Figaro* du 18 août 1887 (et non 1889). Il est signé de P. Bonnetain, J.-H. Rosny, G. Guiches, P. Margueritte et L. Descaves. La parution de *La Terre*, un des romans des *Rougon-Macquart* avait suscité la désapprobation des jeunes écrivains opposés au naturalisme zolien.
26. *Proust contre la déchéance*, *op. cit.*, p. 18.
27. *Ibid.*, p. 55.
28. *Ibid.*, p. 55 à 60.
29. François Mauriac, « Sur la tombe de Marcel Proust », *La Revue hebdomadaire*, 2 décembre 1922.
30. *Ibid.*, p. 30.
31. *Ibid.*, p. 7.
32. *Ibid.*, p. 14.
33. *Ibid.*, p. 31.
34. Tadeusz Boy-Zelensky (1874-1941) fut un écrivain polonais, mais surtout un traducteur de renom. Il s'illustra dans de nombreuses traductions d'auteurs français.
35. *Ibid.*, p. 32.
36. *Ibid.*, p. 34.

37. *Ibid.*, p. 34.
38. *Ibid.*, p. 23.
39. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1954 (1913), t. I, p. 36.
40. *Proust contre la déchéance*, *op. cit.*, p. 38.
41. Marcel Proust, *ibid.*, p. 47.
42. *Proust contre la déchéance*, *op. cit.*, p. 26.
43. Voir ainsi dans *Proust contre la déchéance* les notes des pages 21, 26-27, 38, 41, 42, 46, 57, 58, 62, 63 et 64.
44. *Tumultes et Spectres*, p. 334.

AUTEUR

JEAN-MICHEL POTTIER

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

L'idiolecte lectoral : lectures bilingues des *Chants de Maldoror*

Thierry Davo

1 Il peut être intéressant d'aborder la question de la langue du lecteur par le biais d'une série de lectures de Lautréamont qui s'interrogent sur la langue dans laquelle ont été écrits – voire pensés – *Les Chants de Maldoror*. En particulier celle d'Emir Rodríguez Monegal (1921-1985), universitaire et critique uruguayen, et celle de Guy Laflèche, universitaire canadien. Pour Rodríguez Monegal, Lautréamont est bilingue. Plus radical, Laflèche pense que Lautréamont, bien que bilingue, est avant tout hispanophone et que *Les Chants de Maldoror* ont été pensés en espagnol et « mal traduits »[1] en français. Dans quelle langue lit-on ce qu'on lit ?

2 Isidore Ducasse, né en 1846 à Montevideo, dans un pays naissant, indépendant depuis seize ans, de parents français expatriés, et mort vraisemblablement solitaire à Paris en 1870, à l'âge de 24 ans, publie entre 1868 et 1869 les six *Chants de Maldoror*, anonymement d'abord, puis sous le pseudonyme du comte de Lautréamont – peut-être une apocope de « L'autre est à Montevideo » –, avant de publier, sous son vrai nom, deux volumes intitulés *Poésies*. Ensuite, il meurt.

3 On sait très peu de choses de l'auteur, ce qui impose à la critique une approche qui reprend *grosso modo* les procédures centripètes de l'investigation policière : raisonnements à partir de l'étude du milieu. On étudie, comme le fait Michel Pierssens[2], la vie des Français en Uruguay au mitan du XIX^e^ siècle pour en déduire quelle a pu éventuellement être la vie d'Isidore Ducasse au cours de ses treize premières années ; on explore les archives du rectorat de Pau pour mieux connaître les lycées de Tarbes et Pau où il a fait ses études secondaires ; on analyse le mode de vie du quartier où il a résidé à Paris, un quartier qui grouille à l'époque d'établissements – banques, hôtels, librairies, éditeurs – latino-américains, pour tenter d'émettre des hypothèses sur ce qu'a pu y être sa vie. Toujours très prudent, Pierssens conclut : « une [...] hypothèse [...] : Ducasse n'était pas un écrivain français mais un littérateur hispano-américain de Paris[3] ».

4 Cette absence d'informations alimente la légende. Aucun indice n'étaye la rumeur selon laquelle sa mère, qui aurait pu être fondamentale pour une meilleure connaissance de ce qu'était la langue précisément maternelle de Ducasse, décédée lorsqu'il avait moins d'un an, s'est suicidée. Rien non plus ne prouve, comme on a pu le dire, qu'il écrivait de la main droite tandis que sa main gauche plaquait des accords sur un piano.

5 Là où cette absence d'information s'avère dommageable, c'est pour tout ce qui touche à sa formation. Enfant, fréquentait-il un établissement uruguayen, français, avait-il des précepteurs ? Installé à Paris, était-il animé d'un souci d'intégration (aucune trace de lui dans la vie littéraire parisienne de l'époque) ou au contraire – comme le suggère Pierssens tout en reconnaissant qu'il s'agit peut-être d'une fausse piste – fréquentait-il les hispanos, dans un quartier dont le *Guide de Paris pour l'Exposition Universelle* de 1867 pouvait dire : « *La mayor parte de los viajeros hispano-americanos han elegido el Boulevard de los Italianos y él [sic] de Montmartre como punto de reunión, y con este motivo en los hoteles que se hallan situados cerca de ellos no se oye hablar más que español*[4]. »

6 Longtemps publié dans la collection de « La Pléiade » avec Germain Nouveau, tant est maigre son œuvre complète, Ducasse/Lautréamont vient récemment de se voir offrir un volume complet[5], grâce à l'heureuse adjonction d'un important corpus de textes qui lui ont été consacrés, depuis les premières notes de presse à la sortie du premier *Chant* jusqu'aux préfaces de Le Clézio en passant par les éloges enthousiastes de Breton, Aragon etc., les surréalistes en ayant fait leur image tutélaire.

7 On se rend compte, grâce à ce corpus que, contrairement à ce qui a souvent été dit, *Les Chants* ont dès leur parution retenu l'attention de la critique[6]. Et s'il est vrai qu'il faudra attendre les surréalistes pour rendre Lautréamont célèbre, la parution de son œuvre une quarantaine d'années plus tôt est loin d'être passée sous silence. La critique, certes déconcertée, n'est pas unanimement négative. On reconnaît, cependant, un texte étrange, ponctué de « bizarreries », mot qui revient souvent mais que l'on n'attribue pas à la seule chose ou presque que l'on sait de l'auteur : c'est un Sud-Américain. Ou, tout du moins, est-il Sud-Américain de naissance. Au commencement, ce n'est qu'une information, présentée comme une curiosité, mais on n'établit pas de relation entre cette circonstance considérée comme accidentelle et le style de l'auteur : d'étrange à étranger, il y a un pas que les critiques initiales ne franchissent pas. Même le poète nicaraguayen Rubén Darío, qui fait découvrir Lautréamont à l'Uruguay, n'y voit que du feu. Sa conférence de 1893, il faut bien l'avouer, ne fait guère que reprendre, traduit en espagnol, « Le cabanon de Prométhée » de Léon Bloy[7].

8 C'est à ma connaissance Alejo Carpentier[8] qui, le premier, mais sans le formuler, de manière intuitive, reconnaît dans *Les Chants* des traces de réalisme magique et la fibre latino-américaine. Cette identification profonde de Lautréamont avec l'Uruguay et le Río de la Plata – lui-même la clame, à plusieurs reprises – n'ira pas, dès lors qu'on en aura pris conscience, sans son lot de lieux communs. Francis Ponge, par exemple :

> Ce n'est pas pour rien que vers 1870, au temps d'une terrible humiliation française, un oiseau d'immense envergure, sorte de grande chauve-souris mélancolique, de condor ou de vampire des Andes, – un grand oiseau membraneux et ventilateur est venu se percher rue Vivienne, dans le quartier de la Bibliothèque nationale qu'il ne cesse de surplomber depuis lors.[9]

9 Cette association stéréotypée de l'Urugyay et du condor me fait penser à ce collègue équatorien qui, ne connaissant la France que par *Astérix*, s'attendait à trouver des sangliers sur le périphérique. C'est également à cette uruguayenneté que l'on attribue

la barbarie du texte – la scène de l'éviscération de la petite fille avec un couteau suisse (« canif américain[10] », dit le texte), comme on vide un poulet, n'est pas particulièrement appétissante – conformément à une opinion, généralement partagée d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique au XIX^e siècle, qui voudrait que les Amériques barbares s'opposent à l'Europe civilisée.

10 Il aura fallu un long temps pour que l'on prenne au pied de la lettre les revendications réitérées de Maldoror clamant son australité. Le fait qui montre le mieux l'attachement de Ducasse à son continent natal se trouve dans les *Poésies*[11], et cet hommage rendu à la poétesse équatorienne Dolorès de Veintemilla morte en 1857 à Cuenca et dont le premier recueil de poèmes ne serait publié qu'après sa mort. Comment Ducasse, en France ou en Uruguay, avait eu vent de cet incident mineur au niveau planétaire – le suicide d'une poétesse presque inconnue – est longtemps resté une énigme, aujourd'hui résolue, pour la critique[12], mais témoigne du fait que même à Paris, notre écrivain restait attentif aux informations en provenance de son continent d'origine.

11 Mais, revenons à ces « bizarreries ». On souligne très tôt, dès les premières notes de presse, des constructions syntaxiques étranges, des tournures atypiques, mais sans jamais les mettre en rapport avec le fait que Lautréamont a passé la première moitié de sa vie dans un pays étranger, où il est né, où on suppose qu'il a été scolarisé, où il a côtoyé des hispanophones, où il est retourné une fois au moins après son installation en France et qu'il revendique à plusieurs reprises. Comme le souligne Blanchot : « c'est son langage même qui devient une mystérieuse intrigue[13] ». Mais le langage de Lautréamont est-il si mystérieux, constitue-t-il une intrigue, dès lors qu'on le replace dans son contexte naturel ?

12 Dans deux articles publiés dans la *NRF* en 1971[14], Robert Faurisson ironise sur les « rappelle-toi-le » et les « mets-te le dans la tête » et Michel Charles interroge une à une et justifie individuellement une quantité remarquable de bizarreries, grammaticales en particulier, qu'à aucun moment les deux chercheurs ne songent à rapprocher de l'étrangéité natale de l'auteur. Négligence, archaïsme, incorrection, faute, à la limite de la correction. Michel Charles frôle cependant la vérité, mais sans la voir, en écrivant « Ducasse est étranger à sa propre langue ». Il la frôle même de très près mais toujours sans la voir, en citant Caradec qui lui, parle d'« accent méridional ». Très méridional pourrait-on ajouter.

13 Emir Rodríguez Monegal est certainement le premier à s'être minutieusement attaché à démontrer que les bizarreries linguistiques de Lautréamont provenaient de son bilinguisme. Ses articles, réunis en espagnol sous le titre *Lautréamont austral*, ont été traduits en français sous le titre de *Lautréamont / L'identité culturelle*, avec comme sous-titre « Double culture et bilinguisme chez Isidore Ducasse[15] ». Dès la première ligne de son introduction, Rodríguez Monegal n'y va pas par quatre chemins et affirme : « Isidore Ducasse était Uruguayen. Ce n'est une révélation pour personne[16] ». Rodríguez Monegal part d'un document intéressant, un *ex-libris* manuscrit sur la page de garde du deuxième volume d'une édition de *L'Iliade* ayant appartenu à Isidore Ducasse. Cet *ex-libris* dit :

> Propriedad [sic] del señor Isidoro Ducasse, nacido en Montevideo (Uruguay) –
> Tengo tambiem [sic] « Arte de hablar » del mismo autor. 14 avril 1863[17]

14 Rodríguez Monegal tourne et retourne cet autographe afin d'en tirer toute la substantifique moëlle, à commencer par la faute initiale : « *Propriedad* », avec ses deux r, qui laisse croire que l'espagnol de Ducasse serait approximatif, calqué sur le français.

Pas du tout, soutient Rodríguez Monegal, qui analyse la presse uruguayenne de l'époque et démontre que l'espagnol parlé et écrit à Montevideo dans ces années-là était un incroyable sabir, résultat du cosmopolitisme d'une ville où les deux tiers de la population était étrangère, la moitié française. Les articles qu'il cite sont rédigés dans un mélange d'espagnol-français-italien absolument infect. En commettant cette vulgaire erreur, Ducasse à ses yeux ne s'exprime pas dans un mauvais espagnol, il s'exprime en fait dans un dialecte, le dialecte montévidéen de ces années-là.

15 Rodríguez Monegal s'intéresse également à cette traduction de *L'Iliade*, œuvre dont on a souvent souligné – longtemps avant la découverte, en 1977, de ce tome – à quel point elle avait eu une influence sur Lautréamont. Comparant cette traduction aux versions françaises qui circulaient fin XIX^e^ siècle, Rodríguez Monegal en conclut que ces dernières étaient extrêmement édulcorées, les scènes de batailles en particulier, et que le texte espagnol, dans la traduction d'Hermosilla que Ducasse avait eue entre les mains, était beaucoup plus barbare, cruel, sanglant. Ses commentaires regorgent également d'exemples de cruauté et de férocité chez les Grecs. Rodríguez Monegal conclut que c'est à n'en pas douter *L'Iliade* en espagnol, dans la traduction d'Hermosilla, et non celle en français, qui aurait inspiré notre auteur.

16 Rodríguez Monegal s'intéresse également au manuel de rhétorique, puisque Lautréamont y fait allusion, de José Gómez Hermosilla et en conclut que ce livre a exercé une influence décisive sur la prosodie de Ducasse et qu'en outre il a été pour lui un important moyen d'accès à la poésie espagnole baroque par le biais des exemples que cite Hermosilla. Rodríguez Monegal s'interroge aussi sur la langue de la famille d'Isidore Ducasse, originaire de la Bigorre et du Béarn, en ces années du début du XIX^e^ siècle où, comme le rappelle Louis-Jean Calvet[18], l'unité linguistique de la France était loin d'être parachevée. Le patois, mâtiné d'espagnol et de basque y était la langue vernaculaire. Des villages entiers du sud de la France partaient pour la Plata, à tel point que l'on a pu parler, à propos de cette migration massive, de « traite des blancs ». Qui était la mère d'Isidore Ducasse, mariée à son père au septième mois de sa grossesse, décédée dix mois plus tard ? Fonctionnaire, le père d'Isidore maîtrisait sans aucun doute le français standard, mais quelle était la langue de sa mère ? De ses proches ? De sa famille, installée elle aussi en Uruguay ? Le patois des vallées des Pyrénées ? Qui était Jacquette ? Quelle était la langue de la famille maternelle d'Isidore, et la fréquentait-il ? Quelle était, au sens propre, la langue maternelle d'Isidore Ducasse ?

17 Rodríguez fait également remarquer que le français parlé à Montevideo par les migrants français, comme en témoigne la lecture du journal *Le Patriote*, dans lequel « les déserteurs deviennent les passés, les agents de police les vigilants, les documents les papelettes, l'eau de vie la cañe ; le général Urquiza est dérouté [*i.e.* mis en déroute], ou la forte division Baez hostilise vigoureusement l'ennemi sur ses derrières ». Or, ce sont justement des religieuses de Tarbes qui ont introduit en Uruguay l'enseignement du français[19]. Le fait que nous ne disposions d'aucune information sur la scolarité de Ducasse nous empêche, pour le moment, d'aller plus loin sur cette piste.

18 Rendant compte des deux articles déjà cités, de Faurisson et Charles, Rodríguez Monegal conclut en ajoutant quelques tournures employées par Ducasse, « bizarres » en français mais normales en espagnol. Il donne ainsi une explication linguistique à ce que l'on avait toujours pris pour des tendances stylistiques de Lautréamont : le double adjectif homérique coordonné : « glorieux et séduisant prestige », « fière et énergique

volonté », ainsi qu'à la préposition fréquente de l'adjectif : « antique divertissement » etc.

19 Leyla Perrone-Moisés, qui a travaillé en duo avec Rodríguez Monegal, écrit ailleurs :

> Le bilinguisme peut être la cause de fautes dans les deux langues mais ce n'est pas un handicap. Chez un écrivain, le bilinguisme peut produire des effets esthétiques, puisqu'il prédispose à un travail de la langue ou des langues. Les spécialistes en la matière observent que le bilinguisme suscite des innovations grammaticales. Le bilinguisme maintient, face à la langue, cette attention au signifiant qui est propre aux enfants, au moment où ils apprennent des mots nouveaux, et aux poètes, qui gardent à jamais cette attention et cette jouissance. [...] Le bilinguisme de Lautréamont pourrait être ainsi à l'origine non seulement de ses fautes, mais également de ses réussites stylistiques, dans la mesure où cette condition de bilingue lui a permis d'innover dans la langue française avec plus de liberté que ceux qui n'en sont jamais sortis.[20]

20 C'est sur un site Internet, « La moustache de Lautréamont » que l'universitaire canadien Guy Laflèche expose les fruits de ses recherches. C'est, avoue-t-il, qu'aucune revue n'a accepté de les publier. Précisons que Laflèche est le seul universitaire de l'université de Montréal, où il a enseigné de 1973 à 2011, à s'être vu refuser au moment de sa retraite le statut de professeur émérite. Ses sites ne témoignent pas d'une modestie excessive, il se dit volontairement provocateur car c'est selon lui l'essence du chercheur. La petite maison d'édition qu'il a fondée, et où il publie ses ouvrages, s'appelle « Éditions du Singulier ».

21 « La moustache de Lautréamont » se veut la première édition critique scientifique des *Chants* et comprend plusieurs sections : le texte, tout d'abord, puis les annotations, une série d'articles de Laflèche sur les sources de Lautréamont que seul lui aurait vues – Dante, Milton, Goethe, mais aussi *Martín Fierro* et *El matadero*, deux classiques de la littérature argentine du XIX^e^ siècle[21]. Les critères d'établissement du texte laissent songeur : Laflèche établit une liste des « coquilles » qu'il corrige. « [V]otre longue robe, flottante comme une vapeur » devient « flottant comme une vapeur » ; « ne pas apaiser la soif » devient « ne pas apaiser sa soif » ; « Je ne vois pas des larmes sur ton visage » devient « Je ne vois pas de larmes sur ton visage » ainsi qu'une longue liste d'imparfaits de narration remplacés par des passés simples. J'ai pris ces trois exemples parce que la coquille n'y est pas avérée, les formulations de Lautréamont sont tout à fait correctes. Y voir des fautes témoigne d'une grande difficulté de Laflèche à accepter des formulations alternatives. Et, même si les visiteurs du site sont invités à lui signaler des disconformités, on ne peut que constater que Laflèche semble quelque peu fâché avec toute pratique linguistique qui ne serait pas la sienne, ce qui sera confirmé par l'analyse des aspects lexicaux de sa recherche. Le français, pour Laflèche, c'est exclusivement son français. Attitude quelque peu contestable en général, et surtout lorsque l'on parle le français du Québec et que l'on travaille sur l'espagnol d'Uruguay. Laflèche multiplie les avertissements qui sont autant de manifestes :

> Il est impossible d'apprécier à sa juste valeur l'œuvre d'Isidore Ducasse sans recourir à l'espagnol, celle-ci étant rédigée « en espagnol dans le texte ».
> L'hispanisme se répercute radicalement sur son œuvre : il ne fait absolument aucun doute qu'on y trouve à tous les niveaux des fautes de français qui sont dues à son bilinguisme ; mais on y trouve aussi des réussites qu'on ne rencontrera jamais sous la plume d'aucun francophone unilingue, des créations verbales à tous les niveaux de la langue, des figures grammaticales, lexicales et stylistiques, produisant des développements thématiques et narratifs de mentalité et de cultures hispaniques.

> Pour le meilleur et pour le pire, l'œuvre d'Isidore Ducasse est profondément marquée de ce bilinguisme : elle a été pensée en espagnol tout autant et plus qu'en français avant d'être rédigée dans cette « langue seconde ».
> S'il y a une chose que *les Chants de Maldoror* nous auront apprise, c'est que l'espagnol, c'est beau aussi en français.

22 Sur un site présenté comme évolutif, il a pour le moment analysé 471 mots ou formules qu'il trouve intéressants. Cette liste est répartie en dix glossaires. Un exemple, ils sont nombreux, de la dérive dont est victime Laflèche, en voyant de l'espagnol partout, est de considérer comme un hispanisme l'utilisation du mot « autrui », du fait qu'en espagnol il existe un mot « *ajeno* », dont la fréquence d'emploi est beaucoup plus grande qu'en français. À cette aune, André Chénier, Jules Romains, Stendhal, Proust et Clémenceau pensaient en espagnol[22].

23 Laflèche voit également une preuve selon lui de la maladresse de Lautréamont à chaque périphrase qui aurait pu être remplacée par une formulation plus condensée. Une phrase comme « Souvent, je me suis demandé *quelle chose* était la plus facile à reconnaître : la profondeur de l'océan ou la profondeur du cœur humain ! » est considérée par Laflèche comme une preuve de ce que Lautréamont est avant tout hispanophone, en raison de sa maladresse (lui aurait dit autrement). On touche là aux limites de la démarche de Laflèche, puisque, justement, la langue espagnole est extrêmement réticente à utiliser le mot *cosa, i.e* chose.

24 La démarche de Laflèche, en soi, est intéressante ; nombreux, des hispanismes (lexicaux, syntaxiques) qu'il relève sont avérés et seuls ses excès la dénaturent et l'anéantissent. Laflèche a une vision égocentrée tant de la littérature que de la linguistique. Il interprète Lautréamont, prétend savoir ce que l'auteur a voulu dire, au lieu de se contenter – ce qui n'est déjà pas si mal – de comprendre ce qu'il dit. Pour lui, seule sa lecture est correcte ; il n'est jamais vraiment très loin, bien qu'il lui voue une haine féroce, de la démarche de Faurisson, lui aussi intimement persuadé d'être le seul à avoir compris le Montévidéen. Ainsi, de quel droit affirme-t-il que, dans l'*incipit* des *Chants*, Lautréamont a écrit « momentanément », mais que ce n'était pas « momentanément » qu'il voulait dire ? Et d'où lui vient cette idée saugrenue qu'en espagnol, « *momentáneamente* » signifie « soudain » ? Linguistiquement, Laflèche croit naïvement qu'un mot veut dire quelque chose, alors qu'un mot peut dire quelque chose. Bien qu'entouré d'hispanophones – argument qu'il utilise pour se prévenir contre les critiques –, il a une connaissance de la langue espagnole extrêmement ingénue, livresque (ses dictionnaires, dont nous savons tous qu'ils sont imparfaits), péremptoire (« tel mot français n'a pas d'équivalent en espagnol ») et curieusement jacobine pour un Québécois, comparant sans cesse un français standard et un castillan madrilène, sans prendre en compte la dimension dialectale de la question : nous avons affaire non pas à un auteur français et espagnol mais à un auteur tarbais et uruguayen.

25 On peut, d'ailleurs, s'étonner de ce qui est à mes yeux une grave erreur méthodologique. Comme dictionnaire français, il ne se réfère qu'au *Robert*, un ouvrage certes de grande qualité, mais pas fondamentalement adapté. Bien des bizarreries des *Chants de Maldoror* se voient dissipées si, au lieu du *Robert*, on utilise *Littré*, par exemple, sans doute mieux adapté compte tenu de la date où *Les Chants* ont été écrits. Il n'utilise pas non plus de dictionnaires d'américanismes : c'est, pour lui, Madrid qui, après lui, décrète ce qui est Espagnol ou ne l'est pas.

26 Autre erreur méthodologique, et de taille : Aragon et Breton, au Val-de-Grâce, déclamaient Lautréamont à tue-tête, dit-on. Une simple lecture « acoustique » des *Chants* permet immédiatement de balayer l'idée d'un texte pensé en espagnol, tant il regorge d'alexandrins de douze syllabes, absolument étrangers à la tradition espagnole, où l'alexandrin est de quatorze syllabes :

> Vous, qui me regardez, éloignez-vous de moi, / car mon haleine exhale un souffle empoisonné. /Nul n'a encore vu les rides vertes de mon front ; / ni les os en saillie de ma figure maigre, / pareils aux arêtes de quelque grand poisson, / ou aux rochers couvrant les rivages de la mer
> des toniques senteurs des plantes aquatiques
> l'anus constipé des kakatoès humains
> Etc.

27 Enfin, prisonnier de son défi, qui consiste à trouver le plus d'hispanismes possible, on le sent s'enfoncer dans le même piège que Saussure et la recherche infinie et profondément tragique d'anagrammes dans la poésie latine. « On ne trouve que ce que l'on a cherché » signale Starobinski, avant de conclure :

> L'erreur de Ferdinand de Saussure (si erreur il y a) aura aussi été une leçon exemplaire. Il nous aura appris combien il est difficile, pour le critique, d'éviter de prendre sa propre trouvaille pour la règle suivie par le poète. Le critique, ayant cru faire une découverte, se résigne mal à accepter que le poète n'ait pas consciemment ou inconsciemment voulu ce que l'analyse ne fait que supposer. Il se résigne mal à rester seul avec sa découverte. Il veut la faire partager au poète. Mais le poète, ayant dit tout ce qu'il avait à dire, reste étrangement muet. Toutes les hypothèses peuvent se succéder à son sujet : il n'acquiesce ni ne refuse.[23]

28 Alors, dans quelle langue lit-on un texte ? La question, linguistiquement, ne se pose pas, puisque la langue, concept social et politique, n'existe pas en tant que réalité linguistique, comme nous en convenions avec Jean-Jacques Lecercle. Je lis Lautréamont, je n'y vois pas les mêmes hispanismes, ni les même non-hispanismes que Pierssens, Rodríguez Monegal ou Guy Laflèche. Je lis Lautréamont dans un idiolecte qui n'est pas le même que le leur. Et j'y trouve d'autres hispanismes qui me semblent flagrants, mais peuvent aussi bien ne pas en être, tel le « moi qui ne suis encore rien dans ce siècle, tandis que vous, vous y êtes *le* Tout » de la lettre de Ducasse à Victor Hugo[24]. Je vois, là, dans cette utilisation du pronom personnel, obligatoire en espagnol lorsque « tout » est c.o.d, une trace d'hispanité, lorsque ma collègue Yveline Riottot y voit une manière parfaitement française de dire à Hugo qu'il est un dieu[25]. Dans un même ordre d'idées, je me souviens d'un dictionnaire d'équatorianismes[26] qui recensait, comme spécifiquement équatorien le mot « *alpargata* » (espadrille) avec une définition qui laissait rêveur puis qu'elle suggérait qu'il s'agissait d'une chaussure de toile à semelle de corde… L'ironie est facile, et je me demande, en tant que co-auteur du *Diccionario de hispanoamericanismos no recogidos por la Real Academia*[27], combien de bévues de cette sorte nous avons pu laisser passer dans la première édition de notre dictionnaire, tant il est vrai que s'il est aisé de démontrer qu'un mot est employé en un lieu, il est beaucoup plus compliqué de démontrer qu'il ne l'est pas.

29 Traducteur depuis vingt-neuf ans, je lis un texte, que j'envisage éventuellement de traduire, un texte originalement écrit en espagnol – dans une des quelques 600 millions de variantes idiolectales de l'espagnol, en ne pouvant m'empêcher de me livrer à un exercice de traduction simultanée, en prévision d'une éventuelle traduction, c'est-à-dire que je lis un texte écrit dans une variante de l'espagnol dans une variante du français qui est la mienne, mais qui également anticipe les critiques que me feront mes

relecteurs, mon éditeur en particulier, qui a lui-même ses préférences langagières et m'imposera des tournures plus conformes à son propre idiolecte, un idiolecte qui n'est pas le mien. Publier chez un éditeur, c'est comme appartenir à une écurie de course : on ne peut pas courir chez Ferrari et exiger d'avoir une voiture bleu turquoise.

30 Enseignant le thème, il est fréquent, surtout dans les périodes qui précèdent le début des cours ou les sessions d'examens, que je lise un texte français en me livrant mentalement à un exercice de traduction, où je m'efforce, cherchant à choisir un texte intéressant mais accessible, à le traduire mentalement dans une variante de l'espagnol qui est l'idiolecte hispanique supposé de mes étudiants français. On lit un texte dans la langue qu'on veut.

NOTES

1. « [...] ce jour-là, vers midi, la table de la cuisine d'où je n'avais pas bougé depuis le petit déjeuner était couverte de mes dictionnaires espagnols. D'un seul coup, les premières pages du deuxième chapitre du « roman » que l'on trouve au dernier chant (6.4) m'ont apparu comme la mauvaise traduction française d'un roman espagnol. » (Guy Laflèche, « La moustache de Lautréamont », http://singulier.info/ma/

2. Michel Pierssens, *Ducasse et Lautréamont : L'envers et l'endroit*, Paris, Du Lérot ; Presses universitaires de Vincennes, 2005.

3. *Ibid.* p. 31.

4. « La plupart des voyageurs latino-américains ont choisi le Boulevard des Italiens et celui de Montmartre comme point de rencontre, raison pour laquelle dans les hôtels qui sont situés autour, on n'entend parler qu'espagnol ». Cité, en espagnol, par Pierssens, *Ibid.*, p. 33.

5. Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2009. Désormais : *OC*.

6. On pourrait peut-être, un jour, tordre le cou à ce mythe du *poète maudit*. C'est fou comme les archives de l'INA, par exemple, regorgent d'enregistrements radiophoniques de Céline se plaignant de l'ostracisme dont il se dit victime.

7. Rubén Darío, « Los colores del estandarte », publié dans *La Nación*, Buenos Aires, 27 novembre 1896. Pour une comparaison détaillée de l'article de Darío avec celui de Bloy, *cf.* González-Rodas, Publio, « Rubén Darío y el conde de Lautréamont », *Revista iberoamerican*a, vol. XXXVII, n° 75, avril-juin 1971, p. 375-389.

8. Alejo Carpentier, *Obras completas*, vol. 2, México, Siglo XXI, 1983, p. 13-17.

9. Francis Ponge, « Adaptez à vos bibliothèques le dispositif Maldoror-poésie », *Les Cahiers du sud*, n° 275, Marseille, 1946. Repris dans *OC*, p. 435.

10. *OC*, p. 138.

11. *OC*, p. 267.

12. Pierssens, *op. cit.*, p. 57-58. Dans *Les Cahiers Lautréamont* de décembre 2015, le même Michel Pierssens rend minutieusement compte de l'ouvrage *Dolores Veintimilla. Mas allá de los mitos*, de Maria Helena Barrera-Agarwal, Sur editores, Quito (Ecuador), 2015, qui propose une piste plus précise que la sienne. Ce serait l'écrivain péruvien Ricardo Palma qui aurait contribué à internationaliser l'affaire par ses écrits publiés en Équateur, au Pérou, au Chili, en Colombie, au Vénézuela, à Panama et à Los Angeles, pour se limiter aux articles publiés du vivant de Ducasse.

Rappelons que Dolores de Veintemilla, femme mariée mais vivant seule, son mari médecin étant parti officier en Amérique Centrale, ne se contentait pas de tenir salon, mais qu'elle avait publié un article s'insurgeant contre la peine de mort à laquelle un indien avait été condamné, ce qui lui avait valu une campagne calomnieuse qui, bien qu'anonyme, avait vraisemblablement été orchestrée par le clergé de la ville provinciale de Cuenca. Les recherches menées par Barrera-Agarwal confirment donc l'hypothèse émise par Pierssens. Le suicide de Veintimilla était de notoriété publique dans les cercles littéraires latino-améicains.

13. *OC*, p. 278.

14. Respectivement Robert Faurisson, « Les divertissements d'Isidore », p. 67-75 et Michel Charles, « Éléments d'une rhétorique d'Isidore Ducasse », *NRF* n°217, Paris, janvier 1971, p. 76-87.

15. Leyla Perrone-Moisés et Emir Rodríguez Monegal, *Lautréamont / L'identité culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2001.

16. *Op. cit.*, p. 5.

17. « Propriété de Monsieur Isidoro Ducasse, né à Montevideo (Uruguay) – J'ai aussi « Art de Parler », du même auteur ». *Ibid*., p. 6.

18. Louis-Jean Calvet, *Linguistique et colonialisme / petit traité de glottophagie*, chapitre II, « Les dialectes et la langue », Paris, Payot, 1974, p. 40-54.

19. Marie-Madeleine Gladieu, conversation privée.

20. Leyla Perrone-Moisés, « Deux ou trois choses que l'on sait de lui », *Littérature*, vol. 117, 2000, p. 30.

21. Avant d'être indépendant, l'Uruguay était une province de l'Argentine.

22. Auteurs ayant utilisé le mot « autrui », selon les toutes premières lignes du *Trésor de la Langue Française*.

23. Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 1971, p. 154.

24. *OC*, p. 303.

25. Conversation privée.

26. María Jaramillo de Lubensky, *Diccionario de ecuatorianismos en la literatura*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1992.

27. Renaud Richard (dir.), *Diccionario de hispanoamericanismos no recogidos por la Real Academia*, Madrid, Cátedra, 1998 pour la première édition.

AUTEUR

THIERRY DAVO

Université de Reims Champagne-Ardenne

De la langue du lecteur à la langue du traducteur

Christine Chollier

1 Au XIX^e siècle, le poète romantique anglais Percy B. Shelley soulignait déjà l'impossibilité de traduire en cherchant à transférer un contenu dans un autre contenant :

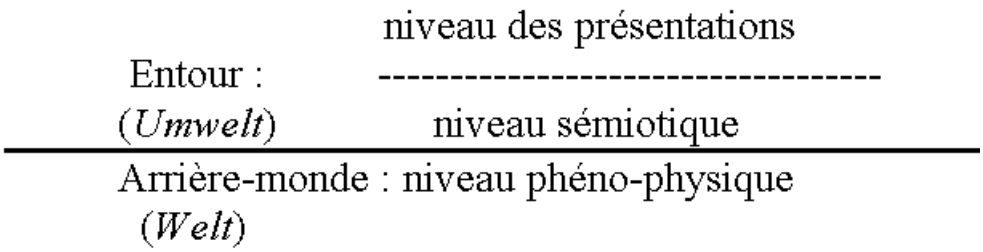
> De là la vanité de la traduction : il serait aussi sage de jeter une violette dans un creuset afin de découvrir les principes de sa couleur et de son odeur, que de chercher à faire passer d'une langue dans une autre les créations d'un poète. La plante doit renaître de sa semence, ou elle ne portera pas de fleur ; et c'est là que l'on sent tout le poids de la malédiction de Babel. (*Défense de la poésie*)[1]

2 Mais si la dichotomie totale entre contenu et contenant semble aussi absurde que pour nous l'union absolue entre ces deux pôles, Shelley suggère néanmoins une autre piste : celle d'un retour à la langue – la semence – et partant au terreau – la culture dans laquelle la semence est enracinée pour donner une autre fleur. Par « autre » fleur, il faut comprendre : une « nouvelle » fleur et une fleur « différente » (mais « équivalente », comme nous l'allons voir). Afin de progresser dans ce « retour à la terre », préalable à une compréhension de « cette langue étrange, qui n'est pas dans la nature, et qui est la langue de la traduction »[2], je propose un parcours en trois étapes, à savoir : de poser quelques jalons pour la réflexion sans pour autant retracer toute l'évolution de la traductologie[3] ; de réfléchir à ce qu'on fait quand on lit ; de réfléchir à ce qu'on fait ou ce qu'on ne fait pas quand on traduit.

Quelques jalons pour la réflexion

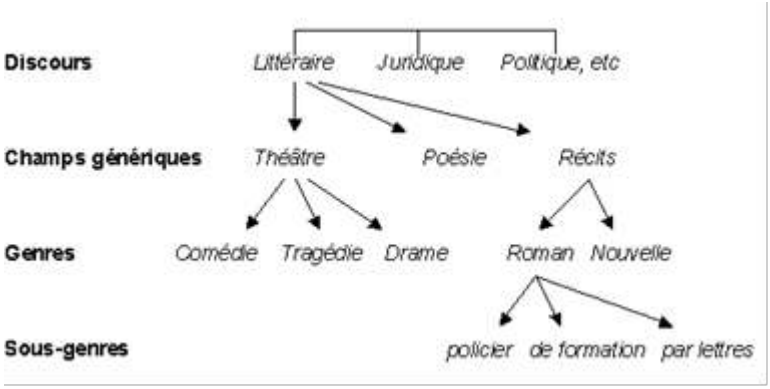
3 Si les recherches cognitives en psychologie du langage n'ont pas le même objet de connaissance que les littéraires ou les linguistes, elles peuvent néanmoins partager un objet empirique – en l'occurrence, l'effet des signes sur notre pensée. En effet, certaines de ces recherches cognitives, loin de réduire la langue à une simple traduction de concepts, ont rencontré la sémantique[4] en examinant ce qui se passe entre les signifiants et les objets du réel. Ce parcours inclut : des signifiants (qui ne sont pas

seulement un point de départ car un parcours peut y revenir, par exemple si ses attentes sont déçues) ; des signifiés (qui ne sont pas des concepts) ; des « simulacres multimodaux » ; des percepts d'objet ; et éventuellement un objet. En recherche cognitive, le passage du signifié au « simulacre multimodal » est maladroitement appelé *imagisation*. Maladroitement car il semble privilégier les représentations visuelles au détriment des autres. Mais il se trouve aussi que cette prééminence du visuel reflète celle qui lui est donnée dans l'expérimentation cognitive. Un simulacre multimodal n'est pas une reconnaissance puisqu'il peut simuler des phénomènes jamais perçus auparavant. Ainsi, les non-mots suscitent des simulacres (à condition de ne pas trop s'éloigner des règles morpho-phonologiques de la langue, comme le savent ceux qui aiment jouer à la formation de néologismes). On en conclut avec F. Rastier qu'on ne peut s'empêcher de comprendre. Le passage du simulacre au percept est dénommé « référenciation » (à ne pas confondre avec la référence) : si le premier relève encore du type, tout en étant une variable individuelle[5], le second ressortit à l'occurrence. Enfin, le passage (facultatif) du percept à un objet, individu réel, s'appelle « objectivation » car il procède de deux simulations : celle de l'objet et celle de l'individualité. Ce qui veut dire que la référence est loin d'être immédiate, transparente et linéaire. Autrement dit, qu'il est légitime de regarder ce qui se passe avant la référenciation et d'étudier toute production linguistique autrement que comme l'expression du réel (quel qu'il soit, auteur, société, milieu, lecteur, etc.) ou la concrétisation d'un concept (mentalisme). Osons même suggérer que l'on peut examiner comment les signes d'une langue donnée contraignent nos impressions référentielles. À propos des installations de l'art contemporain, Erik Orsenna a déclaré que l'art n'est pas affaire de concept : c'est ce qui se passe après le concept qui est intéressant, selon ses dires. Si le terme mentaliste « après » ne dit pas que la vision du monde naît de l'objet culturel, et non l'inverse, on souscrit néanmoins au rejet du réductionnisme qui fait de nos productions artistiques un instrument, un outil, un produit dérivé de quelque chose de nécessairement plus noble, le concept[6]. Or les choses se passent ailleurs que dans le concept car, par exemple, vouloir écrire un roman policier ne suffit pas ; encore faut-il savoir comment les autres ont écrit leurs romans policiers, ce qui ne se trouve que dans un corpus de textes, et pas ailleurs. On admettra à ce stade que les langues informent nos représentations mentales et nos perceptions du réel, plutôt que l'inverse, ce qui a été symbolisé ainsi par F. Rastier[7] :



4 F. Rastier a aussi décrit le texte comme le produit de l'entrelacs de trois systèmes : dialecte / sociolecte / idiolecte. En d'autres termes, l'écrivain reconfigure le dialecte (système de la langue, général et commun et partagé) en fonction du jeu qu'il instaure avec les normes sociolectales et les métamorphoses idiolectales. Rappelons brièvement

que chaque pratique sociale élabore ses pratiques discursives, parmi lesquelles des pratiques textuelles normées que l'on connaît sous le vocable de « genres »[8].



5 La pratique sociale est déterminante : traduire une notice d'utilisation, ce n'est pas la même chose que traduire un texte littéraire. Paul Auster se place dans un domaine littéraire et son traducteur également. Ses lecteurs aussi. Donc ils évoluent dans le même domaine de pratiques sociales. Leur façon de lire présente-t-elle des différences de nature ou de degré ? À la tripartition classique – écrivain/lecteur/critique – on ajoute parfois une quatrième posture, celle de « lecteur critique ». C'est cette position que nous prétendons occuper puisque, si l'on veut transmettre autre chose que de l'intuition et de la sensibilité, qui par définition ne se transmettent pas, il faut assumer le rôle du lecteur critique dont la tâche est antidogmatique ou critique ; antitranscendantale ou descriptive (empirique) ; voire, anti-ontologique ou agnostique (F. Rastier).

6 Précisément, comme notre thèse au sein de ce séminaire revient à avancer que le traducteur parle la langue d'un lecteur « avancé » – critique de tout, y compris son propre parcours interprétatif dans un objet empirique, et dont la préoccupation n'est pas l'Être – il faut à présent se demander ce qu'on fait quand on lit.

Que fait-on quand on lit ?

7 Lire revient à repérer des régularités et, mieux encore, des ruptures de régularités. Tentons d'abord de définir ces régularités. Ce que nous percevons comme permanence est en réalité un effet de récurrence d'un trait sémantique. Ce signifié d'un morphème est la plus petite unité de sens et on l'appelle un « sème ». Le trait générique note l'appartenance à une classe – par exemple, /humain/ – alors que le trait spécifique oppose un élément à un autre au sein d'une classe. Par exemple, dans la classe // humain// s'opposent /féminin/ et /masculin/. Les textes nous font percevoir des groupements structurés de traits. Ainsi, un thème est défini comme un groupement structuré mais hétérogène de sèmes : le thème de l'Ennui dans *Madame Bovary* de Flaubert se construit par perception de la récurrence des traits /privation/ / imperfectif/ /itératif/, bien davantage que par la répétition du mot 'ennui' qui est loin d'être omniprésent dans le texte du roman (Rastier 2001, *Arts et Sciences du Texte*, p. 200-201). Un acteur (pas seulement un personnage car un acteur peut être un animal ou un objet) est aussi décrit comme une molécule de traits qui peuvent être génériques (/humain/, /animal/, /inanimé/), spécifiques (/avare/ /menteur/) et signifier des rôles

(/thésauriser/). Ces groupements de sèmes hétérogènes sont plus ou moins stables : ils gagnent certains traits et en perdent d'autres au fil du texte.

8 C'est ainsi que lire consiste aussi à repérer des ruptures de régularités. Certains traits abandonnés peuvent réapparaître ou non. Ils peuvent être communs à plusieurs acteurs. Les modifications affectent éventuellement un ou plusieurs des critères habituellement employés pour décrire les genres et donc les textes. Depuis Platon jusqu'au XX^e^ siècle, la tradition nous a légué trois critères de description que l'on peut définir ainsi : thématiques ; énonciatifs ; formels. La sémantique des textes en a sélectionné quatre. Elle décrit les genres comme une interaction normée de quatre composantes, chaque texte étant une interaction spécifique de ces quatre composantes qui sont : thématique ; dialectique ; dialogique ; tactique. La thématique rend compte des contenus et elle guide l'étude lexicale. La dialectique étudie états et processus attribués aux acteurs et distribués dans le temps fictif, dont les aspects des temps verbaux. La dialogique traite des énonciations représentées et des modalités qui leur sont rattachées (factuel, possible, irréel ou contrefactuel). La tactique examine la disposition des unités dans la linéarité du texte (succession, rythme). Les linguistes y verront dans l'ordre l'ancienne sémantique, l'étude aspecto-temporelle, les modalités et la *dispositio*.

9 Lorsque nous lisons, nous percevons des fonds sémantiques (une isotopie formée par récurrence d'un trait ou un faisceau d'isotopies) et des formes sémantiques comme les thèmes, les acteurs, les foyers énonciatifs (qui sont des groupements de traits). Or au fil de la lecture, ces fonds et ces formes subissent des modifications. Les changements que nous percevons en lisant affectent aussi bien les fonds sémantiques que les formes sémantiques, ou encore les rapports qu'ils entretiennent entre eux.

10 Concluons provisoirement que lire, c'est construire du sens. Or le sens dépend de l'articulation que nous donnons aux signifiants et aux signifiés dans notre parcours interprétatif. Traduire, c'est l'étape suivante ; cela consiste à traduire du sens, pas des mots car ceux-ci ne sont pas des îlots de signification, des unités discrétisées sans relation l'une avec l'autre : au contraire, ils ont déjà été plongés dans des milieux dont ils ont reçu des déterminations (dont on a extrait des significations, qui sont de l'ordre du type) et ils sont à nouveau plongés dans un autre milieu dont ils reçoivent d'autres influences. Il y a en effet ce qui est hérité, d'une part, et ce que nous en faisons dans l'occurrence, d'autre part.

Que fait-on quand on traduit ?

11 Là aussi, je propose de m'éloigner de la visée prescriptive de l'enseignement pour regarder et décrire, évaluer la plausibilité, éliminer les plus mauvaises solutions, le but de la recherche étant de problématiser. De même, on cassera momentanément le cercle herméneutique vicieux des oppositions binaires entre oral/écrit, littéral/religieux, théorie/pratique, science/art, lettre/esprit, fidélité/infidélité, décodage/déverbalisation, sourciers/ciblistes, etc. Linguistes et traducteurs savent que l'histoire de la réception d'une grande œuvre inclut celle de ses traductions. Que serait Shakespeare en France sans Victor Hugo, Yves Bonnefoy et Jean-Michel Desprats ?

12 On ne traduit pas seulement d'une langue vers une autre mais d'une pratique sociale dans une autre et d'un genre dans un autre. Or les pratiques sociales discursives et les

pratiques génériques dépendent des cultures et des langues. Donc on peut se heurter à de grands écarts et à de grandes difficultés qui tiennent à d'autres facteurs que ceux liés aux dialectes (les systèmes purement linguistiques) et aux idiolectes (styles) : les différences de cultures.

13 En allant du plus global vers le plus singulier, le traducteur tient compte :

Du projet textuel/culturel de départ

14 F. Rastier mentionne le cas d'un poème mystique écrit par le poète perse 'Attar, poème transformé au gré de l'exercice de translation en pseudo-fable de La Fontaine par l'un de ses traducteurs. La morale et l'animal sont bien des points communs (« Les octosyllabes typiques de la fable et plus généralement de la poésie légère sont bien là (8858888), tout comme l'anthropomorphisme social (*expert, président*), les termes hérités du fabliau (*compère*) et l'entrain convenu (*cri de papillon, en hâte, tout essoufflé, quelque peu*) »[9]) mais le niveau global du projet culturel est perdu en cours de route. Danielle Risterucci-Roudnicky remarque que la mention « roman coréen » des éditeurs français de littérature étrangère « décoréanise » des textes qui ne sont pas des romans[10]. Citons un dernier exemple donné par F. Roger :

> Le cas de *White Fang* ou *Croc-Blanc* (1917) de Jack London est édifiant. Lorsque l'œuvre fut traduite pour la première fois, le genre qui a présidé à toutes les déterminations linguistiques ultérieures a été décidé selon une norme non requise : comme l'isotopie dominante est une isotopie dimensionnelle //animal//, il s'agit donc d'une histoire d'animaux et les histoires d'animaux sont pour les enfants. Cette instruction interprétative extrinsèque a décidé du sort de l'œuvre jusqu'à nos jours. Le roman a bien été retraduit et republié chez Phébus mais il paraît encore dans des collections pour enfants, plus ou moins mutilé et réécrit pour édulcorer ces passages qui en réalité désignent son appartenance générique. L'œuvre aurait pu être importée en France dans la lignée des romans naturalistes qui inspiraient London. Comme l'écrit sans fioritures J. Dutour dans la préface à la traduction de P. Gruyer et L. Postif (1923) : London est aux chiens ce que Zola est aux ouvriers. Donc maintenir le point de vue du chien est un impératif catégorique pour que la traduction n'attente pas à l'intégrité de l'œuvre et au projet d'origine. Il est vrai que la garantie devait être insuffisante à l'époque de la réception et de la traduction, London étant inconnu. Malheureusement, le malentendu s'est poursuivi à tel point que le roman suivant de London intitulé *Michael, Brother of Gerry* a été traduit par Michaël, chien de cirque, ce qui le place dans la lignée des œuvres d'H. Malot avec *Sans Famille* (1878), élimine la propagation du trait /humain/ inhérent dans '*brother*' à l'animal et trahit le point de vue de London qui place la solidarité dans le domaine animal.[11]

15 Le cas de Jack London montre qu'un contre-sens générique peut être fatal à la réception de l'œuvre.

Des normes de discours

16 Des normes de champ générique (théâtre/poésie/récit) ; des normes de genre (comédie/tragédie, roman/nouvelle) voire de sous-genre (roman épistolaire, etc.) qui sont d'ordre sociolectal. L'intertexte se définit ici comme un corpus où entrent en relation hypotexte et hypertexte. En effet, comment traduire le fantastique de Poe, de Mary Shelley (dans *Frankenstein*), de Charlotte Brontë (dans *Jane Eyre*), de James (dans

The Turn of the Screw) sans identifier les transformations qu'on y fait subir au roman gothique anglais de la seconde moitié du XVIII[e] siècle ?

Des règles des langues source/cible (dialectales)

17 Quand on change de signifiant, on change de signe, donc de signifié. Autrement dit, on dit nécessairement autre chose puisqu'on le dit dans une autre langue. Tout du moins, fournit-on dans la langue d'arrivée un équivalent sémantique de la langue de départ. Umberto Eco appelle cela « dire presque la même chose »[12]. Une fois établi ce constat moins pessimiste que pragmatique, il reste à se forger une éthique de la traduction.

De l'idiolecte (le style)

18 Ainsi, la traduction dit autre chose dans une autre langue. L'étude des exemples suivants met en lumière des choix de traduction plus ou moins judicieux en insistant sur le rôle du contexte dans la construction du sens — et ce dans les trois systèmes en interaction dans le texte.

Cas de figure

TEXTE → DIALECTE → CONTEXTE, ou comment le contexte peut ou ne peut pas lever les ambiguïtés dialectales

Choix des temps (dialogique et dialectique)

19 Le segment problématique dans cette histoire où deux enfants se lancent à la poursuite d'un troisième dans un espace structuré par une architecture précise porte sur le temps de deux processus, le prétérit ou *simple past*.

> The third boy came out on all fours, shook himself like a beast, and stood up, supporting himself briefly on the pillars. He was about Julian's height. He was shaking, whether with fear or wrath Tom could not tell. He pushed a dirty hand across his face, rubbing his eyes, which even in the gloom could be seen to be red-rimmed. He put his head down, and tensed. Tom saw the thought go through him, he could charge the two of them, head-butt them and flee down the corridors. He didn't move and didn't answer.[13]
> "What are you doing down here?" Julian insisted.
> A.S. Byatt. The Children's Book (London, Chatto & Windus, 2009, p. 7).

20 En français, l'hésitation balance entre passé simple et imparfait : [...] *Il ne bougea/ait pas et ne répondit/ait pas.* « Que fais-tu ici ?/Qu'est-ce que tu fabriques ici ? reprit/demanda Julian avec insistance ». L'imparfait tiendrait compte de la phrase précédente dans laquelle Tom, le focalisateur, anticipe et prête des intentions au fugitif « *he could…* » ; puis dans notre segment il décrirait. Le passé simple, lui, tiendrait compte du dernier alinéa « "*What are you doing down here?" Julian insisted.* » qui s'interprète comme une réaction à ce qui précède : d'où le choix du passé simple pour rendre la consécution de préférence à la description. « Autrement dit : comme *il ne broncha pas et ne répondit pas*, Julian dut insister : – Que fais-tu ici ?/Qu'est-ce que tu fabriques ici ? reprit/demanda Julian avec insistance. »

Isotopies du contexte (thématique)

21 Dans un roman burlesque tournant en dérision la tradition judéo-chrétienne, Stanley Elkin présente un personnage semblable à Job dont le tort est d'ouvrir son épicerie le jour du sabbat :

> Ellerbee had been having a bad time of it. He'd had financial reversals. Change would slip out of his pockets and slide down into the crevices of other people's furniture. He dropped deposit bottles and lost money in pay phones and vending machines. He overtipped in dark taxi-cabs. He had many such financial reversals. He was stuck with Superbowl tickets when he was suddenly called out of town and with theater and opera tickets when the ice was too slick to move his car out of his driveway. But all this was small potatoes. His portfolio was a disgrace. He had gotten into mutual funds at the wrong time and out at a worse. His house, appraised for tax purposes at many thousands of dollars below its replacement cost, burned down, and recently, his once flourishing liquor store, one of the largest in Minneapolis, had drawn the attentions of burly, hopped-up and armed deprivators, ski-masked, head-stockinged. [...]
>
> In fact Ellerbee had a buyer in mind – a syndicate that specialized in buying up business in decaying neighborhoods – liquor and drugstores, small groceries - and then put in ex-convicts as personnel, Green Berets from Vietnam, off-duty policemen, experts in the martial arts.
>
> Stanley Elkin, (1977, The Living End, Part One, "The Conventional Wisdom", Dalkey Archive Press, 2009, p. 3-6).

"*change*" a été traduit par "changement » par des étudiants ; or le contexte //*money*// décrit un *loser* perdant sur toute la ligne, depuis les pièces de monnaie qui tombent de ses poches jusqu'au rachat on ne peut plus louche de son commerce. Les lexèmes (*money, tip-ped, financial, portfolio, fund-s, tax, dollar-s, penny, afford*) forment une isotopie //*money*//, ce qui valide "petite monnaie", "petites pièces de monnaie".

22 « *syndicate* » est perturbant en raison de sa pseudo-transparence. Or il n'a rien à voir avec un syndicat (« trade-union ») mais davantage avec une mafia dont les méthodes violentes relèvent plus de l'intimidation que de l'entraide. « syndicate » devient « organisation » ou « mafia » en raison du contexte //violence// très étendu et très dense.

23 Concluons que le lexical me donne un choix d'hypothèses que je valide ou invalide en fonction du contexte. Ce qui, soit dit en passant, montre que l'analyse thématique ne peut se limiter au lexème et qu'elle doit guider l'analyse lexicale et interpréter ses résultats, non l'inverse.

Formes grammaticales des auxiliaires modaux (choix dialogique)

24 Dans *The Big Money* de Dos Passos, Mary French, jeune femme militante, se rapproche de milieux de gauche, notamment au moment de l'arrestation de Sacco et Vanzetti, pour lutter contre l'injustice qui frappe les deux immigrés italiens. Son sommeil est agité, empli de cauchemars et de scénarios d'échec et d'impuissance mais aussi de voix encourageantes :

> Then warm reassuring voices like Ben Compton's when he was feeling well were telling her that Public Opinion wouldn't allow it, that after all Americans had a sense of Justice and Fair Play, that the Workingclass would rise; she'd see crowded meetings, slogans, banners, glary billboards with letters pitching into perspective saying: Workers of the World Unite, she'd be marching in the middle of crowds in

parades of protest. (John Dos Passos, The Big Money, 1936, New York, Signet Classic, 1979, p. 459-460, Penguin Classics, 2001, p. 1097)

25 1re remarque : 'Fair Play' n'est pas indexé sur le domaine //sport// mais //justice sociale// d'où une meilleure traduction par « équité ».

26 2e remarque : la traduction de librairie publiée en 2002 par Gallimard dans la collection « Quarto », réalisée par Charles de Richter et révisée par Sabine Boulongne donne, outre « Fair Play » :

> Elle voyait les salles bondées, les slogans, les bannières, les affiches lumineuses aveuglantes avec des lettres projetées en perspective proclamant : Prolétaires de tous les pays, unissez-vous. Elle marchait au milieu de la foule, dans des défilés de protestations.

27 Le passage de WOULD à 'd est interprété comme un passage de la voix de Ben Compton à une autre valeur de WOULD, celle de la répétition dans le passé. Dans ce cas, on quitte les autres voix pour leur effet sur la conscience de Mary. Celle-ci est alors influençable, comme conditionnée. Il est vrai que la séquence raconte le travail exténuant et acharné de Mary French pour aider à mobiliser les foules contre la condamnation de Sacco et Vanzetti. L'alinéa suivant confirme la répétition de tâches alimentée par l'énergie puisée dans le sentiment d'une cause juste :

> She'd wake up with a start, bathe and dress hurriedly, and rush down to the office of the committee [...] if she slackened her work for a moment, she'd see their faces, the shoemaker's sharplymodeled pale face with the flashing eyes and the fishpeddler's philosophical mustaches and his musing unscared eyes. (p. 459-460)

28 Le contexte droit du passage (cité ci-dessus) validerait donc cette interprétation mais le changement de paragraphe à l'alinéa instaure néanmoins une séparation qui incite à envisager une autre option : la continuation du rêve et une extension de ce que ces voix lui disent en rêve (ce que la syntaxe cautionne aussi par la coordination par points-virgules avec élision de la conjonction « *that* » pour éviter les répétitions et donc pour alléger le style indirect). Le WOULD fréquentatif est certes compatible avec la forme progressive et, comme plus bas, contractable mais à ce stade, nous optons moins pour l'espoir aveuglant placé chez Mary French – une traduction immédiate de ce qu'on lui dit – que pour des promesses d'union des foules contre la condamnation des immigrés italiens attribuées à des voix encourageantes et optimistes entendues en rêve. Le choix n'est pas anodin : d'un côté, on oublie que Mary French est en train de rêver et elle est présentée presque comme une militante crédule, presque une midinette hallucinée, qui voit ce qu'on lui promet ; de l'autre, elle entend des voix utopistes en rêve et dans le factuel elle jette toutes ses forces dans la mobilisation. Le choix dialogique est crucial : soit la réussite de la mobilisation vue prématurément en imagination par un esprit halluciné ; soit la description par d'autres de manifestations inédites dans l'histoire des États-Unis, ce qui donnerait :

> Alors des voix chaleureuses et rassurantes comme l'était celle de Ben Compton lorsqu'il allait bien lui disaient que l'Opinion Publique ne tolèrerait jamais ça/ne laisserait pas faire, qu'après tout les Américains avaient le sens de la Justice et de l'équité, que la Classe ouvrière se soulèverait ; elle verrait rassemblements massifs, slogans, banderoles, enseignes publicitaires aveuglantes/enseignes au néon aveuglant/aux couleurs criardes, dont les lettres en relief/saillantes diraient : Prolétaires de tous pays, unissez-vous ; elle défilerait au milieu de foules dans des manifestations/dans les cortèges de manifestations.

De la langue à la culture

29 *Twelfth Night* de Shakespeare est traduit par *La Nuit des Rois* puisque la douzième nuit après Noël correspond à la visite des rois mages, soit l'épiphanie. La traduction littérale ne dirait rien à un lectorat ou un public français. Où l'on voit que la langue est un objet culturel, pas seulement un véhicule de communication.

Contexte et variante dialectale, ou comment traduire une variante dialectale dans le contexte

30 Dans un roman de Caryl Phillips, *Crossing the River* (1993), Martha, une femme de couleur devenue âgée, décide de fuir la servitude au Kansas et d'aller trouver la liberté en Californie, après avoir perdu mari et fille lors d'une vente aux enchères d'esclaves. Elle ne peut pas aller plus loin que le Colorado alors que le groupe poursuit sa route, la laissant derrière lui parce qu'elle le ralentit. Le monologue du personnage inclut des retours en arrière :

> Through some atavistic mist, Martha peered back east, beyond Kansas, back beyond her motherhood, her teen years, her arrival in Virginia, to a smooth white beach where a trembling girl waited with two boys and a man. Standing off, a ship. Her journey had been a long one. [...] (Caryl Phillips, Crossing the River, London, Vintage, 1995, p. 73)

31 La brume dont il est question n'a rien à voir avec la météorologie puisque le lieu et le temps changent (Virginia, *teen*). Le style indirect libre suggère qu'il s'agit plutôt du flou des souvenirs : le fond //*weather*// est neutralisé par le fond //*remembrance*// sur lequel on transpose la forme '*atavistic mist*', ce qui autorise à activer //opaque// et //*past*//. D'ailleurs la coquetterie '*atavistic*' (< atavus = /*ancestor*/) permet aussi de virtualiser tout fond météorologique. Ainsi, la transposition de la forme '*atavistic mist*' sur le fond //*remembrance*// la remodèle :

> Perçant le flou des souvenirs très lointains, Martha remonta le fil du passé par-delà le Kansas, sa vie avant qu'elle ne devienne mère, son adolescence, son arrivée en Virginie, et concentra ses pensées sur l'Est, sur une plage de sable blanc et lisse où... [etc.].

32 Ici la forme anticipe le fond ou le fond permet de corriger une forme si elle est mal traduite d'emblée. Ainsi, le contexte permet des corrections, des rééquilibrages, des compensations anticipatrices ou ultérieures. La suite du souvenir mentionne un passé moins lointain, peuplé par une amie de longue date, Lucy :

> Lucy would be waiting for her in California, for it was she who had persuaded Martha Randolph that there were colored folks living on both sides of the mountains now. Living. According to Lucy, colored folks of all ages and backgrounds, of all classes and colors, were looking to the coast. Lucy's man had told her, and Lucy in turn had told Martha. Girl, you sure? Apparently, these days, colored folks were not heading west prospecting for no gold, they were just prospecting for a new life without having to pay no heed to the white man and his ways. Prospecting for a place where things were a little better than bad, and where you weren't always looking over your shoulder and wondering when somebody was going to do you wrong. (p. 73-74)

33 L'hyper-correction de 'man' en 'mari' ou 'compagnon' peut bénéficier d'une anticipation de la traduction du contexte droit qui présente tous les indices du Black English dans les occurrences de la double négation, même si 'mec', 'homme', 'bonhomme' montrent la difficulté de traduire les dialectes sans tomber dans la

caricature. Les variations dialectales sont souvent transcrites en registre familier, surtout dans le style direct. Chez Zora Neale Hurston et Alice Walker, un traducteur canadien comme Bernard Vidal propose « d'opérer le décentrement du texte-cible en y inscrivant la négritude » en recourant à « divers créoles à base française et [à] des variétés du français parlé en Afrique noire »[14]. Ici, le style indirect libre suggère un autre type de parole singulière. Non seulement le traducteur doit trouver un équivalent de la configuration interactive de l'énonciateur principal entre dialecte-sociolecte-idiolecte mais voilà qu'à l'intérieur de ce système, il doit s'attacher à en rendre un autre, celui du monologue narrativisé qui prétend entremêler voix du personnage et voix du narrateur. Autrement dit, le voici face à un entrelacs dans l'entrelacs, où interagissent – entre eux et avec l'agencement externe – un nouveau dialecte (disons, une variante du Black English), un nouveau sociolecte (le monologue des souvenirs) et un nouvel idiolecte (celui de Martha, qui inclut peut-être même celui de Lucy). On conviendra avec Jean-Jacques Lecercle « qu'il y a une troisième voix, qui mélange les deux premières, les fait jouer l'une contre l'autre, et nous fait goûter le plaisir de la langue, faisant ainsi bouger la langue du lecteur. On appellera cela un auteur, ou on appellera cela un style »[15]. Le registre familier sera reçu comme un équivalent. En revanche, que faire de la double négation typique du vernaculaire noir ? Faut-il la transcrire en forme d'insistance ?

> Apparemment, de nos jours, les gens de couleur ne se ruaient pas à l'Ouest à la recherché d'or, non, mais ils partaient en quête d'une nouvelle vie où ils n'auraient pas du tout à tenir compte de l'homme blanc et de ses quatre volontés…

TEXTE → SOCIOLECTE → CONTEXTE

Le récit colonial d'Orwell

34 La nouvelle « *A Hanging* » qui se passe en Birmanie, sous régime colonial anglais, préfigure le roman *Burmese Days* publié en 1934. Elle est centrée sur l'exécution d'un prisonnier extrait d'une cellule.

> It was in Burma, a sodden morning of the rains. A sickly light, like yellow tinfoil, was slanting over the high walls into the jail yard. We were waiting outside the condemned cells, a row of sheds fronted with double bars, like small animal cages. Each cell measured about ten feet by ten and was quite bare within except for a plank bed and a pot of drinking water. In some of them brown silent men were squatting at the inner bars, with their blankets draped round them. These were the condemned men, due to be hanged within the next week or two. (George Orwell « A Hanging », London, 1931, reprinted in The Collected Essays, 'Journalism and Letters of George Orwell', 1968)

35 D'autres condamnés attendent leur tour. Chaque cellule contient une paillasse et un pot destiné à recueillir de l'eau. Ce « *pot of drinking water* » contient-il de l'eau potable ? Ou simplement de l'eau à boire, pas forcément potable ? Rejeter le sens du dictionnaire « eau potable » semble intelligent car on est tenté de ne voir aucune bienveillance dans la préparation d'une exécution (*'hang' /malevolent/*). Ce premier tour d'écrou imprimé par le contexte historique fictif emplit le traducteur de satisfaction. Or la nouvelle joue sur une tension entre bienveillance et malveillance, comme dans la paire *'caressing' /benevolent/* vs *'grip' /malevolent/* » et plus bas dans la nouvelle :

> "gripping him by arm and shoulder, as though at once pushing and supporting him."

> "gripping the prisoner more closely than ever, half led, half pushed him to the gallows and helped him clumsily up the ladder."

36 Cette bienveillance n'est pas motivée par l'amour de l'être humain mais par l'amour du travail vite fait et bien fait :

> The convicts, under the command of warders armed with lathis, were already receiving their breakfast. They squatted in long rows, each man holding a tin pannikin, while two warders with buckets marched round ladling out rice; it seemed quite a homely, jolly scene, after the hanging. An enormous relief had come upon us now that the job was done. One felt an impulse to sing, to break into a run, to snigger. All at once everyone began chattering gaily.
> 'Well, sir, all hass passed off with the utmost satisfactoriness.'

37 La traduction par « eau potable » n'est donc pas un contre-sens. Elle pourrait se justifier par le projet générique d'Orwell, celui du roman colonial qu'il développa ensuite dans *Burmese Days.* Un second tour d'écrou – imprimé cette fois par la généricité – n'est donc pas superflu, même s'il fait bégayer le traducteur, au sens littéral comme au sens où l'entend J-J. Lecercle :

> On retrouve ici la définition deleuzienne du style (et donc la formule de Proust chère à Deleuze) : le style fait bégayer la langue – [...] il la bégaie : il lui impulse un roulis et un tangage (ces métaphores sont celles de Deleuze).[16]

L'intertexte et Atwood

38 *The Handmaid's Tale* (1985, Vintage 1996) de la canadienne Margaret Atwood est traduit : *La Servante écarlate*. Exit l'attribution du récit à la protagoniste, Offred, dans ce qui est pour certains une « dystopie féministe », en tous cas une dystopie où le récit devient *her story* par opposition à *his-story*. En effet, dans l'épilogue *Historical Notes*, la parole est donnée à des universitaires qui reconstituent l'arrière-plan historique de l'histoire d'Offred mais aussi figent l'ordre de son histoire en associant des blocs de récit comme s'ils réalisaient un puzzle. Ce récit dans le récit, technique et décharné, contraste grandement avec le témoignage à la première personne de la protagoniste fictive. Dans le titre français, la localisation de la voix narrative dans l'univers d'Offred est jugée secondaire par rapport à la référence intertextuelle à la *novella* de Hawthorne, *The Scarlet Letter* (1850).

39 Cette référence intertextuelle ne fait pas violence au texte puisque l'intertexte puritain n'est pas une composante secondaire de l'œuvre, bien au contraire. Il est signalé d'abord dans le paratexte par les deux dédicaces : l'une à Mary Webster, condamnée à la pendaison en 1683 mais miraculée ayant survécu au châtiment ; l'autre à Perry Miller, Professeur d'études puritaines et professeur d'Atwood à Harvard. Ensuite, le mur où sont pendus et exhibés les adversaires du régime et autres dissidents rappelle la description du pilori et de la prison chez Hawthorne. Enfin, là où l'adultère est prohibé dans le Boston du XVII^e^ siècle, il est prescrit dans le régime théocratique de Gilead fondé sur une lecture littéraliste de la Bible : comme Rachel et Leah, les épouses des Commandeurs (souvent des « fils de Jacob ») doivent faire appel à des jeunes femmes fertiles sélectionnées pour inverser la courbe plongeante de la natalité – les Servantes.

40 Cet intertexte puritain inclut aussi *Les Sorcières de Salem* (*The Crucible*, 1953) du dramaturge Arthur Miller dans la mesure où des soupapes de sécurité sont trouvées dans des rituels sanglants où les boucs-émissaires renforcent la cohésion de la communauté. Les festivoraisons (« Prayvaganzas ») pour femmes sont des mariages arrangés collectifs ou des cérémonies de renoncement au célibat ; ces femmes qui

renoncent au célibat ne sont pas assez pures pour devenir des épouses ; tout au plus les jeunes sont-elles autorisées à prendre le voile rouge des servantes mais « [u]ne odeur de sorcière flotte autour d'elles » (ch. 34, p. 368).

41 Le titre anglais du roman est intrigant dans la mesure où il ne renvoie pas tant au sous-genre de la dystopie qu'à celui du conte ou du journal (fictif). La lumière est partiellement faite sur le titre au dernier chapitre : *The Handmaid's Tale* a été choisi par le professeur Wade, collaborateur du professeur Pieixoto, pour faire référence à l'œuvre de Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*. Tout comme les récits de Chaucer dont l'ordre reste incertain, les épisodes de l'histoire d'Offred ont été mélangés puis réorganisés des décennies plus tard par les chercheurs. La référence à l'époque médiévale sert aussi indirectement à qualifier le régime de Gilead de réactionnaire. Mais surtout, le jeu « para-intertextuel » pratiqué dans le titre pose bien une problématique essentielle : l'annexion du témoignage par l'histoire le réduit au statut de document historique et le dépossède de sa dimension énonciatrice, corrélat des autres dépossessions infligées à Offred.

42 Aussi, avec le titre français *La Servante écarlate*, perdons-nous la composante dialogique et thématique du récit comme reconstruction de soi après ou pendant le traumatisme. Peut-être, alors, un meilleur titre eût-il été : *Le Conte de la servante écarlate…* pour respecter à la fois le choix des chercheurs en histoire dans la diégèse (Chaucer) et l'intertextualité auctoriale (Hawthorne)…

43 D'autres titres du corpus atwoodien subissent-ils une distorsion semblable ? *La Voleuse d'hommes* (Robert Laffont, 1987) traduit *The Robber Bride* (1993) et donc remplace le trait institutionnel //*marriage*//par //*gender*//. Il faut donc lire l'histoire pour savoir que Zenia est une voleuse d'hommes, et surtout de maris, comme on trouve des voleuses d'enfants dans les contes des frères Grimm (*The robber bridegroom*) : *a demonic villainess*. De plus, la voleuse – *robber bride* – est phonétiquement proche d'un baron-voleur – *robber-baron*[17] – ce qui est totalement perdu.

44 *Captive* (Éditions Robert Laffont, 1998) est la traduction de *Alias Grace* (1996), l'histoire de Grace Marks déclarée coupable du meurtre du maître Thomas Kinnear et de sa maîtresse Nancy Montgomery en juillet 1843 au Canada. Grace et l'autre domestique James McDermott se sont enfuis aux USA où ils sont arrêtés. L'histoire défraie la chronique car c'est un mélange de sexe, de violence et d'insubordination sociale. James McDermott est pendu. Grace voit sa peine commuée en détention à perpétuité parce qu'elle est jeune, parce que c'est une femme et parce qu'on hésite à la qualifier de victime manipulée par McDermott ou de manipulatrice démoniaque ayant incité McDermott à tuer Thomas Kinnear dont elle était amoureuse pour son compte à elle ? Elle donna trois versions du meurtre, McDermott deux. Le journal de Susanna Moodie (influencé par *Oliver Twist*) est un récit de troisième main où Grace est décrite comme manipulatrice de McDermott. D'autres la voient comme un être faible et influençable. Elle va d'asile de fous en pénitencier pour finalement être graciée en 1872. Son rôle véridique dans le double meurtre reste une énigme. Le titre d'Atwood suggère cette incapacité à assigner une identité toujours introuvable puisque « alias » signifie « ailleurs », « connue sous le nom de ». Grace Marks est l'objet de nombreux récits dans le récit où la problématique épistémologique (la recherche de la vérité à travers des récits) se mêle à la problématique ontologique sexiste '*gender*' (le statut de la femme enfermée, thématique de l'enfermement du deuxième sexe)[18]. Le titre français explicite

la thématique ontologique //*gender*// là où le titre anglais mettait en avant //*identity*//, la thématique épistémologique de l'identité introuvable.

45 *Le Dernier Homme* (Robert Laffont, 2005) est la traduction de *Oryx and Crake*, (2003), roman dystopique qui commence après la catastrophe apocalyptique, quand Jimmy alias Snowman croit être le dernier homme sur terre après les manipulations génétiques, biologiques et chimiques du cynique savant fou Crake, aidé de sa complice Oryx, victime devenue bourreau. Le titre français, en passant du couple infernal au dernier survivant, privilégie le point de vue dialogique de Jimmy à la thématique scientifique //science//, le ton modérément optimiste[19] au pessimisme accusateur.

46 Danielle Risturucci-Roudnicky a attiré l'attention sur la difficulté de traduire des titres dont même la traduction littérale risque de se trouver en deçà ou au-delà du travail original[20]. En effet les résonnances créées dans la culture-source deviennent de toute manière autres dans la culture-cible. Certes le *Brave New World* que Huxley emprunte à *La Tempête* de Shakespeare a trouvé un bel équivalent satirique dans *Le Meilleur des Mondes* emprunté au *Candide* de Voltaire. Mais ailleurs le titre sera conservé (apparemment) littéralement (*Horae Canonicae*, de W. H. Auden en français, *Germinal* en anglais), tronqué (« Bartleby » en français pour « *Bartleby the Scrivener. A Wall Street Story* » de Melville, ou encore *Moby Dick* en français pour *The Whale*, d'ailleurs republié sous *Moby-Dick*, puis *Moby-Dick ; or, The Whale* en anglais), ou transformé. L'ironie montre que même apparemment conservé, le titre original change de sens en étant plongé dans une culture autre.

47 Revenons à *The Handmaid's Tale*. Nous avons travaillé ailleurs sur les antanaclases qui décrivent les progrès – par avancées et reculs successifs – du personnage dans son combat contre la soumission qui lui est imposée et qui figurent son parcours subversif de la pensée officielle[21]. Voyons à présent comment ces antanaclases, propres à l'idiolecte, sont traduites.

L'idiolecte et le contexte

Atwood

48 Commençons par nous demander pourquoi « *Unwomen* » dans le texte de départ (p. 20) est rendu par « Antifemmes » (p. 24) alors que « *Unbaby* » (p. 122) l'est par « non-bébé » (p. 188). Les deux termes procédant des catégories établies par le régime, on s'attendrait à un parallélisme, d'autant que les exilées dans les colonies ne sont pas uniquement des opposantes (des « anti ») mais aussi des vieilles femmes devenues inutiles, des servantes ayant échoué à repeupler la race, et des rebelles comme Moira. De même, faut-il rendre « Commander » par « Commandant » ou par « Commandeur », ce qui en français introduit d'autres connotations, notamment celles liées à des ordres religieux, militaires et hospitaliers ?

49 Dans l'exemple suivant, le sens peut surgir de l'action d'un signifiant sur un autre. Autrement dit, un signifiant peut subir une modification phonétique contextuelle ; le cas de figure se présente dans les jeux d'assonances, d'allitérations, d'allophonies, de rimes où un signifiant graphique ou phonique influe sur la lecture d'un autre signifiant. Dans *The Handmaid's Tale*, l'énonciatrice fictive raconte qu'elle a assisté à une naissance d'un genre particulier. Une servante accouche entre les jambes de l'épouse légitime d'un Commandeur, assise, elle, dans la Chaise d'Accouchement (« *the Birthing Stool* ») :

« *her [the wife's] skinny legs come down on either side, like the arms of an eccentric chair* » (p. 135) (ses jambes décharnées pendent de chaque côté comme les accoudoirs d'un fauteuil biscornu, p. 212).

50 L'épouse est comparée à un fauteuil dans lequel s'installe la servante. Ce siège est excentrique parce que la mère officielle est, malgré tous les efforts pour faire participer la future mère adoptive, ex-centrée. Mais la suite « *eccentric chair* » appelle « *electric chair* », et ce pour plusieurs types de raisons. Le signifiant 2 *electric* est appelé par le signifiant 1 *eccentric* par influence des syllabes initiales et finales qui sont identiques : question de glissement phonique. La lexie 2 (figée) *electric chair* semble plus « naturelle » que la collocation/co-occurrence « *eccentric chair* » et a tendance à se substituer à elle. L'explication serait ténue si le contexte (gauche) ne confirmait le jeu de mots. Quelques pages avant, une réflexion sur le mot '*chair*' avait évoqué /*death*/ :

> I sit in the chair and think about the word chair. It can also mean the leader of a meeting. It can also mean a mode of execution. It is the first syllable in charity. It is the French word for flesh. None of these facts has any connection with the others. (p. 120)

51 Donc : *an eccentric chair which is a mode of execution is... an electric chair*. *'[E]lectric chair'* est un signifiant absent du texte mais un signifié activé lors de la lecture et un signifiant actualisé par *'eccentric chair'* ; « *[T]he Commander's Wife* » devient donc « *an electric chair* », ce qui fait d'elle un autre objet de méfiance : la naissance dans ce régime prend une coloration morbide dans le foyer énonciateur et dans le nôtre. Ma langue de lecture qui trace une trajectoire dans le (con)texte donne ainsi un sens à ma lecture. Or la traduction publiée pour « *eccentric chair* » (p. 135) donne « fauteuil biscornu » (p. 212), ce qui renvoie aux jambes de vieille décharnée de l'épouse mais appauvrit considérablement, on en conviendra, la densité morbide de l'événement.

52 Poursuivons notre parcours. Aux trois-quarts du roman, un souvenir se fixe sur le centre de rééducation des jeunes femmes :

> What we prayed for was emptiness, so we would be worthy to be filled: with grace, with love, with self-denial, semen and babies.
> Oh God, King of the universe, thank you for not creating me a man.
> Oh God, obliterate me. Make me fruitful. Mortify my flesh, that I may be multiplied.
> Let me be fulfilled...
> Some of them would get carried away with this. The ecstasy of abasement. Some of them would moan and cry. (p. 204)

53 « *[S]ome of them* » suggère une distinction des univers puisque l'énonciatrice est dissociée du groupe de servantes auquel elle appartenait pourtant au chapitre 1, centré sur le centre de rééducation par lequel les jeunes femmes en âge de procréer passaient. Ici « *some of them* », au lieu de la première personne du pluriel incite à la considérer dissociée, énonciatrice à part entière.

54 Cette dissimilation d'univers permet d'apprécier « *The ecstasy of abasement* » (l'abjection) qui se comprend comme une allotopie euphorie/dysphorie : pour certains foyers énonciateurs, celui du régime, l'abjection est euphorique alors que pour l'énonciatrice principale, l'humiliation est dysphorique. La distance ironique qui relève du dernier alinéa jette une lumière rétrospective sur la formation inhabituelle : *Let me be fulfilled...*

55 Dans le contexte //*prayer*//, '*fulfilled*' se comprend grâce à *to fulfill a wish, Let my wish be fulfilled, May You fulfill my wish: Please, fulfill/satisfy/realize my wish to be full filled (satisfied)*. Le passif BE + PP du verbe *fulfill* est étrange lorsqu'appliqué à un sujet animé ;

c'est pourquoi on a tendance à rétablir *filled full* : *let me be filled full* / *impregnated* dans le contexte //*pregnancy*//.

56 La dissimilation d'univers ou de point-de-vue, l'une des normes dans la satire dystopique, montre que le foyer énonciatif d'Offred ne reprend pas à son compte le vœu de grossesse (//*pregnancy*//).

57 Que propose la traduction de librairie ?

> Ce que nous demandions dans nos prières, c'était d'être vides, pour être dignes d'être remplies : de grâce, d'amour, d'abnégation, de sperme et de bébés.
> Ô Dieu ? Roi de l'Univers, merci de ne pas m'avoir faite homme !
> Ô Dieu, efface-moi ! Rends-moi féconde. Mortifie ma chair, pour que je me multiplie. Fais que je me réalise… (p. 324)

58 Est perdu le jeu de mot sur *fullfilled/filled full*, qui fait lire les deux directions opposées – la prière religieuse de grossesse et le vœu de développement personnel. Bien sûr, le contexte précédent inclut « dignes d'être remplies », ce qui est clair. Mais la subversion du discours officiel par la parole qui retourne le sens comme en verlan est nettement amoindrie. Peut-être pourrait-on substituer *Donne-moi la plénitude… / Fais que j'atteigne la plénitude…* à ce *Fais que je me réalise*.

59 Les paronomases qui sont, par exemple, la marque du Consul Geoffrey Firmin dans *Under the Volcano* de Malcolm Lowry, se transforment parfois dans *The Handmaid's Tale* en antanaclases dialogiques (au sens bakhtinien), c'est-à-dire en rétorques/ripostes censées combattre la parole perverse de l'oppresseur. L'antanaclase est une diaphore particulière au sens où le mot répété auquel est donnée une nouvelle signification (diaphore) prend place ici dans un dialogue où la reprise des mots de l'interlocuteur est censée procurer un avantage au locuteur qui la pratique.

60 Dans l'occurrence suivante, Offred pense à son amie Moira qui s'était enfuie avec pertes et fracas du Red Centre, le centre de rééducation des jeunes femmes, notamment celles sélectionnées pour être des servantes :

> Moira was out there somewhere. She was at large, or dead. What would she do? The thought of what she would do expanded till it filled the room. At any moment there might be a shattering explosion, the glass of windows would fall inwards, the doors would swing open… Moira had power now, she'd been set loose, she'd set herself loose. She was now a loose woman. (p. 143)

61 Le contexte //*freedom*// est étendu et dense mais la lexie "*a loose woman*" semble dire quelque chose en sus. Le contexte '*She*' donc /*animate*/ permet d'éliminer certains sens répertoriés par les dictionnaires, notamment ceux qui s'appliqueraient à /*inanimate*/. On retient ou *unrestrained* //*physical*//, ou *unchaste* //*sex*//. Le contexte immédiat //*freedom*// valide *unrestrained*, quand le contexte élargi, requis par la lexie figée « *loose woman* », homologue plutôt *unchaste* sur l'isotopie de la morale ou sur l'isotopie technique.

62 La sélection de l'isotopie //moral// est validée par l'emploi d'une lexie figée "*a loose woman*", exemple récurrent des articles "l*oose*" dans les dictionnaires, et par un contexte élargi où Moira est définie comme lesbienne et féministe : « *she'd decided to prefer women* […] (180) *There was a time when we didn't hug, after she'd told me about being gay* (181) ». Cependant les traits /*lesbian*/ et /*feminist*/ sont valables dans tous les univers à tous moments. On ne comprend pas pourquoi /*unchaste*/ s'appliquerait a priori plus particulièrement à la situation contemporaine de l'énonciation représentée ('*now*'). Si on lit '*loose*' uniquement sur l'isotopie //*moral*//, on croit résoudre une

ambiguïté alors qu'on ne fait qu'en disimuler d'autres. L'interprète est donc incité à dissimiler les intervalles temporels : '*now*' ('*loose*') implique '*before*' (not '*loose*'). *Restrained before / unrestrained now // chaste before / unchaste now*. Cela reviendrait à établir une relation de cause à effet : *restrained, hence chaste vs unrestrained, hence unchaste*. Cela vaut pour Gilead, pas pour l'énonciatrice. On ne voit pas pourquoi dans le foyer énonciatif, proche de Moira, celle-ci aurait changé (chaste avant / *unchaste now*) : certes, Moira s'est enfuie du centre de rétention et travaille comme prostituée/hôtesse au club Jezebel's. Sa libération physique équivaut donc à une libération du carcan moral de Gilead. Mais on voit bien que les qualificatifs n'ont pas le même sens pour tous.

63 Il nous faut donc procéder aussi à une dissimilation d'univers. Moira est « *a loose woman* » //*moral*// dans l'univers de Gilead tout le temps. Dans celui d'Offred, le signifiant *loose* des formes verbales '*set loose*' et '*set herself loose'*, avec progression notable de ces formes verbales du passif vers l'actif, assimile la lexie : il autorise[22] à virtualiser /*unchaste*/ pour activer /*free*/. La lexie est donc défigée, revitalisée, par un contexte qui autorise à effectuer des dissimilations d'intervalles temporels et d'univers dialogiques. La diaphore peut se lire comme une antanaclase : la reprise des mots de la partie adverse auxquels on donne volontairement un autre sens, une variation retorse. La femme de petite vertu est libre ; elle s'est libérée !

64 Avant Gilead, Moira était libre car libérée. Après sa fuite, elle est libérée car libre. Ce à quoi il faut ajouter le jugement de valeur qui dans Gilead se superpose au constat technique /*unchaste*/. La multiplication des sens affole les sens de l'interprète. Voyons la traduction :

> Moira était dehors, quelque part. Elle était en liberté, ou morte. Qu'allait-elle faire ? L'idée de ce qu'elle ferait gonfla jusqu'à emplir la pièce. À tout moment il risquait d'y avoir une explosion fracassante, les vitres de fenêtres tomberaient à l'intérieur, les portes s'ouvriraient toutes seules.... Moira avait maintenant un pouvoir, elle avait été libérée, elle s'était libérée. C'était maintenant une femme libre. (p. 225)

65 Si le lecteur francophone n'a pas en tête que toute femme libre de son corps et de ses pensées est une femme de mauvaise vie pour le régime, il passe à côté de la polysémie/ des nombreuses acceptions de l'anglais « *loose* » = qui s'élargit, prend du large, de la distance avec... (y compris la morale). Le français s'en sort par la forme pronominale *elle s'était libérée* ; mais le segment polysémique « *She was now a loose woman* » serait peut-être plus suggestif s'il était traduit tout simplement par *C'était maintenant une femme libérée.* Le défi consiste à insuffler au contexte linguistique le même rôle que celui qu'il avait dans la langue-source : revitaliser la langue.

66 Après avoir relevé quelques faiblesses dans la traduction de librairie, saluons quelques heureuses trouvailles. Le cas suivant montre comment la traductrice a trouvé un moyen détourné de retrouver la diaphore antanaclastique. Dans la partie 6 intitulée '*Household*' Offred se prépare (psychologiquement) à la Cérémonie d'imprégnation, c'est-à-dire de viol, précédée de lectures de la Bible.

> I wait, for the household to assemble. Household: that is what we are. The Commander is the head of the household. The house is what he holds. To have and to hold, till death do us part.
> The hold of a ship. Hollow. (p. 91)
> J'attends que la maisonnée se réunisse. Une maisonnée, c'est ce que nous sommes. Le Commandant est le maître de notre maison. Il maîtrise notre maison. Posséder et maîtriser, jusqu'à ce que la mort nous sépare.
> Maître à bord, les cales du navire, vides. (p. 138)

67 De *household* à *maisonnée*, on perd la syllepse de sens de *hold* (le substantif « contenu » ; et le verbe « tenir, contenir, mais aussi empêcher de partir, emprisonner » comme dans « *to contain* »).

68 Le passage du GN *household* au GV *holds* puis *to hold* est plutôt subtilement traduit par l'homophonie *maison/maîtriser*. Cela dit, j'aurais plutôt dit : « Il *maîtrise* notre *maisonnée* » au lieu de « Il *maîtrise* notre *maison* » car ce contrôle s'exerce à la fois sur le contenu et sur le contenant.

69 En revanche, l'acte de traduire se complique avec l'alinéa : « *Maître à bord, les cales du navire, vides* ». Pour passer du GV *hold* au GN *hold*, l'anglais joue sur l'homophonie et l'antanaclase : le sens du substantif *household* est détourné en GV *to hold* puis retourné, subverti en GN *hold* / *cale* qui se trouve être *empty* / *vide* au lieu de full / remplie.

70 La traduction française passe par le maître de la maison/du navire, seul maître à bord, pour introduire les cales (en l'occurrence, vides) du navire. Or ce passage aux cales vides est essentiel car elles font partie d'une métaphore filée qui subvertit le topos de la matrice à remplir, si chère au régime théocratique de Gilead. Autrement dit, la traduction aboutit à la même métaphore par un chemin détourné, un parcours qui délaisse l'objet accusatif (*to hold the house-hold*) au profit de l'agent de maîtrise qui devient maître à bord, ce qui permet de passer au fond //navigation// et d'introduire le contenant vide, les cales. Ce passage est une occurrence parmi d'autres de la forme de la matrice désespérément vide que l'on retrouve notamment dans « *We are two-legged wombs, that's all: sacred vessels, ambulatory chalices* » (146). Ainsi, l'antanaclase est une variation retorse, une fausse rétorsion, une simulation du coq à l'âne où l'âne est très subtilement intelligent.

71 Voyons à présent comment une bonne idée peut être mal réalisée. L'anamnèse de la narratrice-protagoniste se porte sur son amie d'enfance Moira l'interrogeant sur le sujet d'un devoir à faire à la maison :

> [...] What's your paper on ? I just did one on date rape.
> Date rape, I said. You're so trendy. It sounds like some kind of dessert. Date rapé. (47)

72 La traduction de librairie donne :

> [...] De quoi traite ton devoir ? Je viens d'en faire un sur le viol-au-vent du samedi soir.
> Je répète : le viol au vent ! tu es tellement branchée. On dirait une espèce de hors-d'œuvre. Vol-au-vent. (p. 70)

73 La première occurrence de « *date rape* » (47) devient *le viol au vent du samedi soir* (p. 70), le dessert un hors-d'œuvre (soit), et la déformation « *Date rapé* » (p. 48) est rétablie en « *Vol au vent* » (p. 70). Signalons juste que le jeu de mot en anglais n'est pas dans la première occurrence (celle de l'amie Moira) mais dans la reprise (celle de la narratrice adolescente). La traduction française, elle, l'attribue à Moira et place le rétablissement dans le foyer de Offred adolescente. Autrement dit, la trouvaille est excellente puisque la thématique garde le lien entre la violence et la nourriture mais le changement dialogique légèrement inexact.

Duras

74 Un court extrait de *L'Amant* de Marguerite Duras suffira à montrer la difficulté de la traduction dans l'autre sens :

> Je parle du temps qui a précédé le collège de Saigon. A partir de là bien sûr j'ai toujours mis des chaussures. Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je les porte. Soldes soldés que ma mère a achetés. Je porte ces lamés or pour aller au lycée. Je vais au lycée en chaussures du soir ornées de petits motifs en strass. C'est ma volonté. Je ne me supporte qu'avec cette paire de chaussures-là et encore maintenant je me veux comme ça... (éditions de Minuit, 1984, p. 18-19)

75 La difficulté porte sur la traduction du segment en gras. « Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or » promeut en position initiale un complément de temps dont la fonction habituelle est d'introduire un récit du passé (au passé simple ou au passé composé, comme suggéré par les occurrences précédentes *a précédé* et *j'ai toujours mis*). Or « je dois » sous-entend, non sans ambiguïté, soit une obligation au présent de narration, soit une modalité épistémique ancrée dans le présent de l'énonciation. Dans ces deux cas, le présent vient saper l'effet de récit au passé.

76 La phrase suivante ferme le chiasme « Ce jour-là je dois porter... Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là » et produit l'effet inverse : le lecteur s'attend à un présent d'énonciation dont l'effet est miné par « je pourrais porter » qui ne se laisse gloser ni exclusivement par « Je ne vois rien d'autre que j'aurais pu porter ce jour-là, alors (je décide que) je les porte », ni exclusivement par « ce jour-là je ne vois rien d'autre à porter ».

77 L'effet artificiel du présent de narration qui efface la distance entre passé et présent est cassé par ce va-et-vient entre passé et énonciation. La vérité du souvenir est à la fois dite par l'affirmation de la continuité entre je narré et je narrant et mise en doute par le décalage produit par les temps. Et la clôture « alors je les porte » s'interprète à la fois comme une décision ancrée dans le passé et comme une décision de la mémoire volontaire de l'énonciation.

78 La traduction usuelle en anglais a opté pour un récit au prétérit[23] qui n'exclut ni souvenir au présent[24], ni modalité épistémique ancrée dans le présent de l'énonciation[25]. Compte tenu de ce qui précède, voici notre proposition :

> I am talking about the time before I went to the French School in Saigon. After that of course, I always wore shoes. On that particular day, I must have been wearing that famous pair of high-heeled shoes in gold-lamé. I don't see what else I could have worn on that day, so that is what I wore. A special offer, further discounted, that my mother had bought. I wore those gold-lamé shoes to go to the Lycée. I went to school in evening shoes adorned with little strass. That is what I wanted to do. I could not bear the sight of myself except in that pair of shoes and even today that's what I want to look like (on that day) / to have looked like...

Conclusion

79 Que traduit-on ? Du sens – non des mots – et des textes qui, en raison de leur régime génétique, mimétique et herméneutique, reconfigurent des formes et des fonds expressifs et sémantiques. Notre conclusion ne peut être que provisoire d'une part et généralisatrice d'autre part :

- 1/ Ni fonds, ni formes ne sont identiques d'une langue à l'autre : ce sont des configurations équivalentes ou comparables que l'on propose.
- 2/ Une traduction est une équivalence possible et temporaire du texte-source. Les équivalences qu'on propose sont temporaires ; déjà les Athéniens de l'époque classique ne

comprenaient plus Homère dans le texte[26] ; ils éprouvaient le besoin de traduire sa langue en grec classique.

- 3/ Le lecteur active les signifiants et les signifiés du texte pour les mettre en relation lors de son parcours interprétatif, les deux faces d'un signe n'étant jamais immuablement liées.
- 4/ Le traducteur effectue (métaphoriquement) un « arrêt sur image »[27] en stabilisant temporairement les évolutions des fonds et des formes. Une lecture ultérieure du texte lui fera percevoir autre chose, ce qui montre que toute interprétation en tant que résultat n'est qu'une stabilisation de formes et de fonds non stables en vue de proposer une configuration en forme d'arrêt sur image.
- 5/ Puis le traducteur propose une configuration équivalente dans la langue-cible. Pour cela, des choix ont été opérés. Ces choix reposent sur des éliminations du moins plausible (évaluation du juste), du moins malheureux (éthique), du moins disgracieux (esthétique). Traduire, c'est interpréter, donc choisir.
- 6/ Certains choix ferment « l'œuvre ouverte » en diminuant sa portée sémantique[28]. D'autres vont jusqu'à « révéler le texte à lui-même » selon F. Rastier[29]. Si la traduction peut révéler certains sens du texte de départ, alors faut-il admettre ce paradoxe apparent qu'un texte de traduction peut révéler son modèle et qu'il peut lui-même se révéler dans sa comparaison avec d'autres (re)traductions du même texte. La diversité des traductions ne nuit pas, bien au contraire ; elle est, comme la pluralité des commentaires, une lignée bienfaitrice.
- 7/ Les traductions sont des réécritures externes qui sont rendues possibles par les réécritures internes qui se produisent dans le texte.
- 8/ Si restitution ou compensation il y a, elle n'est possible qu'au niveau du passage, pas du mot.
- 9/ Il est nécessaire d'adopter une logique du texte (dans toutes ses facettes) plutôt qu'une logique du mot.

80 Revenons à la question de départ : quelle langue parle le traducteur ? Celle du sens, qui est celle d'un lecteur qui parle la langue du contexte, celui-ci étant le plus large possible puisqu'il peut aller du morphème au corpus générique, intertextuel ou culturel ! C'est le défi qui est lancé à l'activité de traduction. Le traducteur est d'abord un lecteur tout comme l'auteur est son premier interprète. Mais il a des comptes à rendre : à l'auteur, à ses relecteurs, à son éditeur et à des lecteurs dont le travail attentif se constitue en garantie. La traduction répond donc bien à la définition de l'objet culturel à la croisée de la linguistique interne – qui se préoccupe de l'articulation entre contenu et expression – et d'une linguistique « externe » – articulant « point de vue et garantie qui font appel aux traditions philologique (pour le point de vue en tant que « signature » et la garantie en tant qu'authentification), rhétorique (pour le point de vue en tant qu'éthos) et herméneutique (pour ce qui concerne les questions critiques de légitimité) »[30].

NOTES

1. « Hence the vanity of translation; it were as wise to cast a violet into a crucible that you might discover the formal principle of its colour and odour, as seek to transfuse from one language into

another the creations of a poet. The plant must spring again from its seed, or it will bear no flower – and this is the burthen of the curse of Babel. » (Shelley, A Defence of Poetry, http://archive.org/stream/selectedprosewor00shelrich#page/82/mode/2up consulté le 24/03/16)

2. Jacqueline Risset, « Traduire Dante », L'Enfer, Paris, Garnier-Flammarion, 1985, p. 22. Non seulement cette langue « n'est pas dans la nature » mais elle est transculturelle, polyphonique et plurilingue.

3. Pour une étude détaillée, voir F. Roger, « Régimes de l'interprétation et traduction », in Ablali, Badir, Ducard (dir.), Documents, Textes, Œuvres. Perspectives sémiotiques, Rennes, PUR, p. 211-222.

4. Nous rendons compte ici des travaux sur perception sémantique et représentations mentales publiés dans divers articles et surtout dans F. Rastier, Sémantique et recherches cognitives, Paris, PUF (1991), éd. corrigée et augmentée : octobre 2001. Dans son introduction, l'auteur y précise sa conception de l'interdisciplinarité : « Dans les sciences comme la psychologie ou la neurologie, nous cherchons les corrélats de phénomènes sémantiques qui puissent corroborer ou affaiblir nos hypothèses, sans attendre pour autant qu'ils les valident ou les infirment. Quoi qu'il en soit des conceptions fusionnelles de l'interdisciplinarité, une science ne peut en effet en valider une autre, car, si elles peuvent partager le même objet empirique (comme la linguistique, la psycholinguistique, la neurolinguistique), elles n'ont pas le même objet de connaissance » (p. 10).

5. Deux individus ne passeront pas forcément au même simulacre individuel à partir du même signifié.

6. Toutes ces théories instrumentalisent les langues qui ne sont jamais assez nobles pour être étudiées pour elles-mêmes, alors que ce sont elles qui distinguent encore l'homme de l'animal et que l'homme vit dans un milieu multi-sémiotique. Voir F. Rastier, « Le langage comme milieu : des pratiques aux œuvres », Texto ! décembre 2003 [en ligne] (consultée le 24/03/2016) : http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Langage.pdf

7. Repris dans « Anthropologie linguistique et sémiotique des cultures », Une Introduction aux sciences de la culture, Paris, PUF, 2002, p. 247. Voir aussi « Le langage comme milieu : des pratiques aux œuvres », p. 24-25. F. Rastier emprunte le concept de présentation à Brentano, maître de Husserl, et celui de phéno-physique à Thom.

8. Malrieu, Denise et F. Rastier. « Genres et variations morphosyntaxiques », Traitement automatique des langues, vol 42, n° 2, 2001, p. 548-577, Texto ! 2002 [en ligne] consultée le 24/03/2016) : http://www.revue-texto.net/Inedits/Malrieu_Rastier/Malrieu-Rastier_Genres.html

9. « La Traduction : Interprétation et Genèse du Sens », in Lederer, Marianne et Israel, Fortunato (dir.), Le sens en traduction, Paris, Minard, « Champollion », 2006.

10. Introduction à l'analyse des œuvres traduites, Paris, Armand Colin, 2008, p. 20.

11. Roger, Françoise, « Régimes de l'interprétation et traduction », in Documents, Textes, Œuvres, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 217-218.

12. Dire quasi la stessa cosa, tr. Myriem Bouhazer, Paris, Grasset, 2006.

13. Désormais, les segments problématiques seront mis en gras par nous, les traductions en italiques.

14. Bernard Vidal, « Le vernaculaire noir américain : ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker », TTR : traduction, terminologie, rédaction, vol. 7, n° 2, 1994, p. 165-207, ici p. 206. DOI : 10.7202/037185ar

15. Voir dans ce volume, « Langue du lecteur, langue du texte ».

16. Voir « Langue du lecteur, langue du texte » dans ce volume.

17. Les barons voleurs étaient des capitalistes qui utilisaient tous les moyens, légaux ou non, pour asseoir la domination de leur monopole au début du XX^{e} siècle. On passera ici sur la novella de E. Welty, The Robber Bridegroom.

18. La fameuse femme enfermée, dans le grenier, dans sa chambre, ou ailleurs, topos devenu familier depuis Jane Eyre de Charlotte Brontë et l'ouvrage critique de Sandra Gilbert et Susan Gubar The Madwoman in the Attic.
19. À la fin du roman Snowman aperçoit trois êtres humains, eux aussi des survivants. Le roman s'achève sur une fin ouverte au moment où Snowman s'apprête à rentrer en contact avec eux. Il est armé.
20. Danielle Risterucci-Roudnicky, op. cit., p. 31.
21. « Rôles créateurs des contextes dans les parcours interprétatifs des passages ». Texto ! [en ligne], vol. XV, n° 3, 2010, coord. Jean-Louis Vaxelaire, URL : http://www.revue-texto.net/index.php?id=2662 (initialement paru sous « Roles creadores de los contextos en el recorrido interpretativo de los pasajes » in Tópicos del Seminario, 23 : Semántica e interpretación (Enero-junio 2010, p. 97-140).
22. Cette construction est renforcée par le contexte 'at large' /free/.
23. « One day, I was already old, in the entrance of a public place a man came up to me. » (trad. Barbara Bray, Harper Perennial Modern Classics, 2006, p. 7).
24. « So I'm fifteen and a half, there are no seasons in that part of the world, we have just the one season, hot, monotonous, we're in the long hot girdle of the earth, with no spring, no renewal » (ibid., p. 8).
25. « something occurred when I was eighteen to make this face happen. It must have been at night » (ibid., p. 10).
26. Comme le rappelle Peter Szondi à propos de « L'Herméneutique de Schleiermacher » dans Poésie et poétique de l'idéalisme allemand, p. 291-292.
27. Michel Picard a montré à quel point la langue critique était pétrie de métaphores visuelles et auditives dans l'article « Ecouter Voir : l'enjeu d'une mystification », Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada, n° 1,1991, p. 89-103.
28. Voir comment Umberto Eco a problématisé surinterprétation et sous-interprétation dans Les limites de l'interprétation, traduction Myriem Bouhazer, Paris, Bernard Grasset, 1992 et dans Interprétation et surinterprétation, Paris, PUF, (1996) 2001.
29. « La révélatrice » est le titre du dernier paragraphe de l'article de François Rastier intitulé « La traduction : interprétation et genèse du sens » (2006). Voir aussi la fin de F. Roger, « Régimes de l'interprétation et traduction ».
30. F. Rastier, Qu'est-ce qui fait la valeur des textes ? Reims, Éditions et Presses Universitaires de Reims, 2011, p. 11-74.

AUTEUR

CHRISTINE CHOLLIER

Université de Reims Champagne-Ardenne

La langue du lecteur en interprète

La langue du lecteur, une langue en écho *Les Jardins de la terre* de J.-P. Richard

Marie-France Boireau

1 Dans son dernier ouvrage, *Les Jardins de la terre*[1], Jean-Pierre Richard commente des auteurs connus et reconnus, comme Proust ou Giono, mais aussi des auteurs peu connus comme Daniel Guillaume, Marilyne Desbiolles, Maylis de Kérangal, ou des auteurs qui habituellement ne font pas l'objet d'études littéraires comme Fred Vargas. Sa démarche critique, qualifiée de « thématique », a été contestée, et l'on a souligné – en particulier un autre grand critique, Jean Starobinski dans *La Relation critique*[2] – le risque de paraphrase mimétique, le risque pour la langue du lecteur de n'être que « l'écho sensible[3] », le lecteur étant pris dans « la séduction singulière » du texte. J.-P. Richard lui-même, dès ses premiers travaux, a reconnu l'importance de ces échos : « Lire c'est sans doute provoquer ces échos[4] ». Dans le numéro que *Littérature* lui a consacré en 2011, il persiste et signe : « je ne peux écrire, c'est ma loi, qu'à partir de l'écriture de l'autre, j'ai besoin de ce détour par l'altérité, même, et surtout peut-être, pour évoquer le plus personnel[5] ».

2 Plus d'un demi-siècle après, le critique réaffirme donc sa loi, ce « détour par l'altérité » qui nous invite à ne pas voir dans la langue du critique une langue mimétique, mais une langue en écho. Si l'on se souvient des travaux de Claire Nouvet[6], on sait que la nymphe Écho ne reproduit pas des paroles déjà dites, donc n'est pas dans la reproduction du même, mais modifie les paroles, en raison du renvoi différé, et en fait des paroles de désir. Est posée par l'intermédiaire du mot écho, du mythe d'Écho et de Narcisse, la question de l'altérité et la question du désir car ce qui fait parler Écho, c'est le désir de Narcisse, et Écho apparaît comme un sujet à part entière.

3 De son côté, Anne-Marie Garat, dans son dernier roman, *La Source*, évoque la langue de possession d'un personnage lisant les lettres de son père : « j'entendais sa respiration. Ou plutôt la mienne adoptait son rythme », et elle commente : « C'est peut-être cela la vraie lecture, l'altérité d'une langue devenue nôtre au point de nous posséder[7] ». Possession et/ou maintien cependant de l'altérité ? Comment se construit dans la

langue du lecteur la rencontre de deux subjectivités ? Dans quelle mesure et jusqu'où la langue du critique mime-t-elle celle de l'écrivain ? Plutôt que mimétique, n'est-elle pas plutôt langue inventive, écho fertile ? Dans le cas particulier de Jean-Pierre Richard, comment la langue du lecteur dit-elle « le plus personnel », pour reprendre l'expression du critique lui-même ?

Les échos fertiles dans une critique « au diapason »

4 Ces échos fertiles s'inscrivent dans un dialogue du critique avec des œuvres qui disent comment un auteur, en écrivant, élabore un certain rapport au monde.

Dans le commentaire du texte de Proust

5 Dans l'article intitulé « Proust en chambre », J.-P. Richard, à partir de différentes chambres qui structurent *La Recherche*, propose une réflexion non pas sur le temps, qui a déjà été beaucoup étudié chez cet auteur, mais sur le lieu proustien fondé, selon lui, sur deux éléments : la paroi et le foyer. La paroi délimite un dedans et un dehors, dehors qui peut apparaître dangereux, placé sous le signe du vent, mais en même temps lieu qui exerce une séduction. Le dehors est le lieu du désir interdit et le dedans le lieu protecteur, du côté de la tendresse maternelle, du côté du nid. À partir de ces données, J.-P. Richard va travailler sur « les instruments de réconciliation[8]» qu'il avait déjà mis en œuvre dans *Littérature et sensation*. Réconciliation car si le dedans est protecteur, il peut aussi être dangereux, menacé par la sclérose, l'asphyxie, la perte du désir. Le danger ne vient pas alors du dehors mais du dedans. Il s'agit donc d'inventer des stratégies de sortie de telle sorte que l'opposition entre le dedans et le dehors, opposition qui n'est qu'apparente, soit subsumée. Quelques exemples de ces stratégies : celle de la fenêtre ouverte, par exemple celle de tante Léonie qui voit tout, ou bien sorties « en pelure d'oignon », sorties par étape, etc. Pour le critique, ces différents mouvements sont la métaphore de la position de Proust par rapport à son œuvre : « Proust écrivant s'enclot dans le cocon de son écriture, cet en-lui non-lui, cet objet transnarcissique, mais de cet enclos, c'est le monde entier qu'il a tissé[9] ».

6 La langue du lecteur J.-P. Richard rend compte de ce double mouvement : la paraphrase mimétique, qui ne supposerait aucune distance par rapport au texte, est remplacée par des périphrases : la chaleur du foyer devient « manteau d'air[10] » sous la plume du critique, le manteau assurant la protection du foyer et l'air introduisant la notion de dynamisme qui évite la sclérose, l'endormissement du lieu clos en son foyer. Par ailleurs, au cœur du lieu clos, la langue du lecteur tente de rendre compte des objets par un jeu subtil sur l'abstrait et le concret : un objet simplement nommé « fauteuils » dans le texte de Proust devient de « petites intimités portatives, à la fois soutiens et enveloppes, sortes de coquilles se refermant sur trois côtés ». L'adjectif qui pourrait qualifier le fauteuil est substantivé et l'abstraction apparaît comme une forme du baroquisme, ce baroquisme qui se manifeste particulièrement dans la métaphore « sortes de coquilles se refermant sur trois côtés ». La coquille sollicite la mémoire du lecteur de Proust qui pense immédiatement à la description de la madeleine, une de ces « petites madeleines qui semblent avoir été moulées dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques », une madeleine donnée par la mère, figure rassurante s'il en est, et dont le goût procure au narrateur « un plaisir délicieux » qui lui a « rendu les

vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire », de telle sorte qu'il a « cessé de se sentir médiocre, contingent, mortel ». Par cette périphrase extensive, dans la langue du critique, le fauteuil est associé à la madeleine, lieu protecteur mais ouvert puisque fermé sur trois côtés seulement.

Dans l'étude du récit de Daniel Guillaume

7 Mêmes échos fertiles dans le commentaire du récit (intitulé ainsi) de Daniel Guillaume *L'Arbre transformé*[11]. Ce récit pourrait être placé sous le signe de la déchirure, celle causée par l'Histoire, en l'occurrence le génocide des Juifs hongrois. La mère du narrateur, Judith, poétesse, est rescapée du ghetto tandis que la grand-mère, Anna, est morte déportée à Bergen-Belsen et que l'arrière-grand-mère, Sarah, est rescapée des camps nazis. Du côté du père, Max, des ruptures aussi, mais relevant de la petite histoire : trois mariages, trois fils dont l'un est affecté d'un handicap mental, une épouse suicidée. Mais ce père est architecte, alors que, sur le versant maternel, on est du côté du cri, du feu, de la mort, puisque pour la mère écrire en « se grillant la rétine à la lampe de chevet, tard dans la nuit, c'était à la fois survivre et à jamais coller aux morts. Qu'on a brûlés. Brûler toujours soi-même, donc, par la flamme d'un verbe inoubliable[12] ». Si aucune réparation n'est possible de ce côté-ci, du côté du père, architecte, autre chose est possible, car « constructeur d'espaces calmés et habitables, il va s'occuper surtout de penser des enveloppements de vie, des lieux de rencontre et de conciliation. Il ne s'agira plus pour lui de trancher mais de bâtir[13] ». C'est l'image du saule qui donne ce que le critique appelle « l'ordre de lecture », ce saule évoqué dans l'épigraphe du récit :

> Près de Nagasaki vivait un médecin philosophe nommé Shirobei-Akyama. Il était convaincu que l'origine des maladies humaines est la mauvaise utilisation du corps et de l'esprit. [...] Il se promenait dans le jardin du temple, alors qu'il neigeait en abondance. Il écoutait le craquement des branches de cerisier ployant sous la neige. Puis il vit un saule au bord de la rivière. Le poids de la neige courbait les branches. Le bois souple se débarrassait alors de son fardeau, puis reprenait sa position première. Ce fut l'illumination.[14]

8 Souplesse du saule, penché, « pleureur », mais qui retrouve sa verticalité après s'être libéré de la masse de neige.

9 Alors que Daniel Guillaume évoque l'arbre généalogique d'un narrateur issu de la double filiation qui l'inscrit dans un rapport au monde spécifique, le critique voit figurer cette structure double dans le cadre d'un paysage, ou plutôt d'un mouvement dans ce paysage : « les mouettes, tournoyant, virent, survolent le blé ou les roches à pic sur l'écume[15] », preuve que « deux états de désir reconnus comme inconciliables, en viendraient pourtant à coexister, sans heurt, dans le cadre sensoriel d'un même paysage[16] ». Le travail du critique vise à nous signaler dans le texte, par l'intermédiaire d'une image visuelle, ce complexe rapport au monde qui est celui du narrateur. C'est alors que la langue du lecteur se met elle aussi à travailler ces conjonctions. Se livrant à une critique bachelardienne des éléments structurant le récit, notamment l'air et l'eau, le critique propose une rêverie sur l'air :

> L'air, souvent lié à sa forme superlative, le vent, et à ses habitants suractifs, les oiseaux, apparaît, dès l'entame du récit, comme doté de pouvoirs multiples : secouer, par exemple, le monde (et en lui, l'arbre, son occupant principal), donc le déchirer, vouloir le mettre en pièces, mais aussi quelquefois se glisser en lui, le

> pénétrer pour l'animer, le revitaliser, et peut-être nourrir, creuser ; pour y préparer l'espace à venir d'un mot, d'un rythme ou d'un silence.[17]

10 Soulignons l'importance de ce glissement, mot favori dans la langue de Jean-Pierre Richard, de ce *glissando*, terme de musique qui désigne le glissement continu d'une note à une autre, ou le passage d'une note à l'autre par un groupe de notes intermédiaires. Dans l'exemple analysé, on passe de « secouer », « déchirer » avec comme intermédiaire « pénétrer » (par la déchirure) et alors la violence de cette déchirure devient positive, revitalisante, nourricière. *Glissando* qui permet le passage d'un rapport au monde placé sous le signe du vent à la naissance de l'écriture. Ainsi, l'étude de la langue du critique permet de rapprocher la démarche d'écriture de l'auteur (ici D. Guillaume) de la démarche de lecture du critique, démarche transformée en écriture (par J.-P. Richard) qu'un autre critique, (l'auteure de cet article) analyse. Sur ce lien entre la langue du texte commenté et la langue du commentateur, J.-P. Richard s'est expliqué :

> Ce que je cherchai à atteindre [...], c'est un certain entrain de commentaire, une façon de maintenir ou de créer avec le texte commenté une sorte de vitalité, une tonalité humorale communes : disons un accord, actif, prolongé de phrase en phrase, entre le texte et moi [...]. Et je trouve que le mot de diapason peut assez bien dire tout cela.[18]

11 On constate donc une sorte de gémellité ente la pulsion d'écriture et la pulsion du commentaire. Le mot de diapason suggère les effets de résonance entre texte originel et texte de commentaire.

Dans le commentaire du roman de Maryline Desbiolles, *La Scène*[19]

12 La romancière passe allègrement de l'évocation d'une tablée d'ouvriers italiens, une scène avec onze personnes, à la Cène, dernière réunion de Jésus avec ses disciples. J.-P. Richard, qui « revit de l'intérieur le déplacement de l'écrivain dans la forêt des signes[20] », va glisser de la blancheur des scènes d'enfance et de jeunesse, la blancheur des draps, des nappes, à la blancheur d'un corps de femme, évoquée ainsi par M. Desbiolles : « ce qui est caché, l'antre obscur, elle les émoustille ». Écho dans la langue du lecteur :

> L'épiderme blanc annonce donc, ou promet, promeut même, implicitement, une noirceur [...]. L'excitation vise la profondeur de l'antre, non sans danger, bien sûr, pour le sujet désirant qu'elle menace [...] du trouble de sa propre pulsion réactivée.[21]

13 Dépliement de « émoustiller », écho fertile pour évoquer l'ambiguïté du désir. Puis, glissement vers une autre blancheur, celle de la farine : Maryline Desbiolles évoque un panneau peint d'un vert criard devant lequel des amis de deux motards morts à cet endroit viennent déposer des fleurs :

> C'est le nom du restaurant qui cependant émerge d'entre les fleurs, Le Moulin de B, moulin dont les ailes brassent le vent des paroles pas prononcées, les prières tues, la confusion des gestes, des symboles, des rages, et la farine des sentiments.[22]

14 Écho dans le commentaire :

> La farine [...] comme née d'un pétrissage du vide (le souffle d'un moulin à vent), et donc affectée, dans son usage métaphorique, d'un doute, d'une insincérité.[23]

15 Insincérité en raison du rapprochement avec des locutions comme « rouler quelqu'un dans la farine », tromper. Mais on pourrait tout aussi bien se saisir de l'expression

« venir la bouche enfarinée », avoir de naïves illusions, auquel cas la signification serait différente, suggérant le caractère illusoire de ce type de commémoration. La langue du lecteur opérant des sélections ferme quelque peu l'« œuvre ouverte ».

Dans le commentaire du texte de Giono, « Camargue[24] »

16 Ce que va choisir dans le texte de Giono la langue du lecteur, c'est la boue, certes présente pour son odeur, « rien n'est plus émouvant que l'odeur de la boue remuée » écrit Giono, « odeur de pourriture, mais suave à l'esprit, comme l'odeur de champignon est suave au goût : une formidable odeur de naissance avant la forme, à l'heure où la vie mêlée à la mort a encore le droit de choisir ce qu'elle va devenir[25] ». Dans le commentaire du critique, ce n'est pas l'odeur qui est retenue, mais « l'insolidité de sa texture[26] », du côté du « pétri », terme que la critique richardienne affectionne, privilégiant le sens du toucher :

> On soulignera l'agressivité latente (anale ?) du boueux, – mais d'un autre côté, et plus importante sans doute, son aptitude à faire signe vers une dimension, ou pré-dimension originelle. La boue n'a pas de base, elle renvoie toujours, de façon liée (pâteuse, visqueuse) à un en deçà – inexistant – de ce qu'elle est. Elle signale, en somme, et fait vivre l'idée d'une origine préoriginaire : elle est la matière située avant la forme, sous la forme, comme pour la soutenir ou l'annoncer, mais en même temps et quasi fatalement peut-être, pour la diluer, la perdre, la détruire.[27.]

17 La rêverie richardienne se greffe sur l'expression gionienne « odeur de naissance avant la forme » pour développer cette idée de pré-origine ; mais alors que chez Giono « la vie mêlée à la mort a encore le droit de choisir ce qu'elle va devenir », le sème de naissance étant dominant, chez J.-P. Richard, cette naissance est menacée « en même temps » par le risque de dilution, de perte, de destruction quasi fatale qui ne nous semble pas évident dans le texte de Giono.

Une langue qui dit « le plus personnel ». La critique comme expérience du monde

La recherche d'une « dialectique résolutive »

18 La critique a noté dans l'œuvre de J.-P. Richard deux mouvements :

> [...] d'un côté, une dialectique résolutive qui dissipe l'informe en une figure rassurante, de l'autre une dialectique plus nuancée qui préserve davantage la part maudite des œuvres. À partir des années 70-80, c'est le second qui a pris le pas sur le premier.[28]

19 L'auteur lui-même l'atteste dans l'entretien accordé à la revue *Littérature* : « Par la suite, la cohérence souhaitée a pris davantage la forme d'une complexité synchronique, d'un système à entrées multiples[29] ». Cependant, dans les commentaires figurant dans *Les Jardins de la terre*, la dernière œuvre du critique, cette recherche de cohérence est bien présente. Si cette cohérence n'est pas évidente, le critique s'emploie à la découvrir. Ainsi, dans l'article consacré au roman de Maylis de Kérangal, *Corniche Kennedy*[30], intitulé « Plonger », le critique va commenter, comme le titre l'indique, uniquement les passages rendant compte de ces plongées que réalisent des adolescents des quartiers nord de Marseille, à partir de plate-forme de la Corniche. Rien sur ce qui se passe entre ces bandes et la police, surtout un policier, Sylvestre Opéra, qui joue

pourtant un rôle très important dans le roman. Ces plongées constituent, certes, un élément fondamental du récit, elles fondent l'identité de ces adolescents de la corniche Kennedy qui se procurent ainsi des sensations fortes et même jouent avec la mort :

> Ils prennent leur respiration, décomptent les secondes, trois, deux un… go !, se précipitent alors dans le ciel, dans la mer, dans toutes les profondeurs possibles, et quand ils sont dans l'air, hurlent ensemble, un même cri, accueillis soudain plus vivants et plus vastes dans un plus vaste monde.[31]
> Il [le plongeur] sait le corps débordant et désorienté qui reconquiert un autre espace, un autre monde à l'intérieur du monde ; non pas la chute, donc, le truc grisant de tomber comme une pierre, mais être contenu dans le ciel, dans la mer, là où tout croît et s'élargit, et devenir le monde soi-même […].[32]

20 Pourtant, là aussi, la langue du lecteur va privilégier la dialectique de l'essor et de la chute, ce que le critique nomme « la logique passionnelle du plongeon » :

> Plonger, c'est réaliser, ainsi, dans l'éclat d'un seul mouvement, la jouissance d'une ampleur, l'ivresse d'un emportement panique, le plaisir aussi d'une ambiguïté qui contracte en elle les deux vécus extrêmes de l'essor et de la chute.[33]

21 Le contre-texte tord quelque peu le texte commenté qui, lui, nie la chute et associe dans un même mouvement le ciel et la mer, élargis ensuite à la totalité du monde. Il n'est pas certain que l'on puisse parler d'échos fertiles ici, puisque la langue du lecteur banalise le texte de l'auteur. Au-delà de ce commentaire, le critique opère un *glissando* subtil en mettant en relation ces plongeons dans Corniche Kennedy et la construction d'un pont dans *Naissance d'un pont*. C'est la langue du lecteur qui opère entre les deux œuvres une conjonction qui n'est pas forcément évidente.

22 On y retrouve encore la « lisière » d'une eau originaire, ligne d'une rive devant être transgressée par les gestes d'un désir humain coulant sinueusement, « comme un boa », au cœur d'un monde encore ensauvagé, et elle ne doit plus être crevée par le jet, immédiat, de quelques corps adolescents, mais travaillée, dominée, et d'une certaine manière alors conquise, ou annexée, par la mise en œuvre d'un autre désir, plus médiat, plus socialisé, plus technique aussi, celui de la construction d'un pont. Après le rapt du plonger, voici la patience du bâtir[34]. Dans les deux cas, transgression : dans le premier roman, transgression dans le sens de la verticalité, celle du jet, dans le second, transgression dans le sens de l'horizontalité, figurée par « comme un boa ».

23 La langue du lecteur, en opérant le rapprochement entre deux œuvres du même auteur, crée une sorte de troisième texte ou plutôt un ensemble, au sens mathématique du terme, qui lui permet de construire ses conjonctions, d'un côté l'état sauvage de ces adolescents de la Corniche, de l'autre un état plus socialisé créé par le pont : « La rêverie d'altérité qui animait l'extase originaire du plongeon, la voici désormais qui ne va plus de la terre à l'eau (ou au ciel), mais de la terre à une autre terre, d'une société à d'autres sociétés[35] ».

24 Glissons donc vers les ensembles mathématiques : J.-P. Richard intitule son commentaire du roman de Maryline Desbiolles *La Scène*, « Un roman cantorien[36] », suivant ainsi la romancière qui place son œuvre sous le signe de ce qu'elle appelle la Mathématique :

> Les ensembles eux-mêmes, de grossiers ovules, œufs ou pommes de terre comme on voudra, et dont le *chevauchement* abrite parfois les éléments communs, autrement dit l'intersection représentée par une petite arche, cependant que l'union l'est par une petite auge.[37]

25 Elle définit ainsi son programme romanesque :

> Je mettais joyeusement à jour le désir forcené de composer des ensembles, de les réunir, de leur trouver des intersections en auscultant leurs propriétés, en les tirant au besoin par les cheveux, désir qui n'est autre au fond que celui de l'écriture.[38]

26 J.-P. Richard reconnaît dans ce projet l'objectif de la critique thématique dont il est l'un des maîtres :

> Ces glissements de la lettre signifiante (et d'autant plus « poétiques » alors qu'inattendus, que vifs), ces interconnexions multiples des éléments signifiés (thèmes motifs, sensations, fantasmes), bref tout ce brassage mobile du « sens », n'est-ce pas ce que visait aussi à établir à sa façon la critique dite thématique ?[39]

27 Il nous semble qu'ici le critique thématique trouve une sorte de légitimée, puisque sa démarche est la même que celle de la romancière. N'est-il pas suggéré que l'œuvre critique pourrait avoir un statut proche de l'œuvre commentée ?

Quand Jean-Pierre Richard reconnaît la méthode thématique inscrite au cœur même d'une œuvre

28 Le critique est en empathie particulière avec Giono qui parle dans *Camargue* d'« école buissonnière de la sensibilité », ce qui « veut dire enseignement libre, joueur, qui oublie les divisions anciennes, qui s'éveille à la multiplicité (ou buisson) des choses, et qui fasse participer à cette découverte tant la rêverie ou fantasme qu'un quelconque savoir reçu[40] » Un enseignement qui est du côté de la critique thématique, en quelque sorte. Jean-Pierre Richard n'a-t-il pas intitulé un de ses ouvrages *Essais de critique buissonnière*[41] ?

29 Le critique retrouve aussi « le plus personnel », mais d'une tout autre manière, avec le commissaire Adamsberg dans le roman de Fred Vargas, *L'Armée furieuse*[42]. Il suggère au lecteur non pas d'essayer de comprendre le commissaire, mais de tenter de « l'imaginer, de rêver avec lui, et autour de lui, la bande policière qui va devoir faire face à la multiplicité et comme à l'embroussaillement des crimes dans lesquels nous jette l'intrigue romanesque[43] » ; ce personnage, en raison de ses méthodes d'investigation très particulières, peut apparaître comme une sorte de double de J.-P. Richard car il a « une méfiance vis à vis des liens notionnels, un goût du moment et de l'aléa », mais « cette dérive loin des idées reçues » n'en fait pas pour autant un tenant de l'irrationnel. « Bien au contraire : la déliaison, l'inattendu, voire l'incongru, il tente d'en organiser en lui la survenue pour évoquer les lignes d'un horizon possible[44] ».

30 La déliaison, l'inattendu, n'est-ce pas ce que l'on trouve chez le père de la critique thématique quand, par exemple, la chaleur du foyer devient « manteau d'air » ou bien quand le fauteuil se trouve associé à la madeleine grâce à la métaphore de la coquille, à l'intersection de l'ensemble des sèmes « fauteuil », fauteuil revisité par J.-P. Richard, et des sèmes « madeleine », la madeleine vue par le narrateur proustien.

31 Fred Vargas commente ainsi la démarche du commissaire Adamsberg : « il lui semblait que, concernant le temps, c'était dans les interstices presque immobiles d'une enquête que se logeaient parfois les perles les plus rares[45] ». Cette méthode est celle du tri ou plutôt du contre-tri et Vargas utilise la belle image du filet de pêcheur :

> Il avait vu récemment une photographie qui l'avait frappé, lui offrant une claire illustration de l'idée qu'il se faisait de son cerveau. C'était le contenu des filets de pêches déversés sur le pont d'un gros bateau, formant une masse plus haute que les marins, hétéroclite et défiant l'identification, mêlant inextricablement l'argent des

> poissons, le brun des algues, le gris des crustacés, le bleu des homards, le blanc des coquilles, sans qu'on puisse distinguer les limites des différents éléments. C'est avec cela, toujours, qu'il se battait, avec un agglomérat confus, ondoyant et protéiforme, toujours prêt à s'altérer ou s'effondrer, voire repartir en mer. Les marins triaient la masse en rejetant à l'eau les bestioles trop petites, les bouchons d'algues, les matières impropres, conservant les formes utiles et connues. Adamsberg, lui semblait-il, opérait à l'inverse, rejetant les éléments sensés et scrutant ensuite les fragments ineptes de son amas personnel.[46]

32 Le critique aussi opère un tri, le plongeon dans le roman de Maylis de Kérangal et la mise en relation du plongeon et du pont n'appartient qu'à lui. Dans ces fragments ineptes dont parle Vargas, ou apparemment ineptes, des détails, des presque rien, vont se révéler essentiels pour la résolution de l'énigme comme le détail peut se révéler essentiel dans la construction du sens d'un texte, par exemple « la farine des sentiments » dans le roman de Maryline Desbiolles, ou le tournoiement des mouettes sur les roches à pic pour rendre compte des deux côtés du texte, celui du père et celui de la mère, dans le récit de Daniel Guillaume.

33 Ainsi, J.-P. Richard propose des échos le plus souvent fertiles, mettant en pleine lumière les virtualités d'un texte, dans une langue qui, en général, suggère plus qu'elle n'impose. Mais c'est là le travail de tout critique. L'originalité de la critique richardienne réside dans le fait que le rapport au monde que l'œuvre commentée élabore entre en résonance avec une expérience de ce monde qui est celle du critique lui-même ou plus exactement, en lisant, le critique fait une expérience et trouve son propre rapport au monde. On se souvient alors de ce que dit Julien Gracq affirmant hautement que la lecture « est une expérience, directe et inédite, au même titre qu'une rencontre, un voyage, une maladie ou un amour[47] ». Ainsi, la langue du lecteur qui vérifie de manière magistrale ce que dit Proust :

> En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même.[48]

34 Mais il faut aller au-delà : tout se passe en définitive comme si le critique et l'écrivain J.-P. Richard avaient besoin de passer par l'altérité pour définir en termes autres que conceptuels sa démarche critique, pour exprimer, au sens étymologique du terme, « le plus personnel ». Nous sommes alors bien au-delà de la langue du lecteur, mais face à la langue d'un écrivain écrivant un texte palimpseste qui tend à acquérir sa propre autonomie. Nous sommes peut-être à la frontière entre utilisation et interprétation d'un texte, distinction établie par Umberto Eco quand il écrit : « nous devons faire la distinction entre l'utilisation libre d'un texte conçu comme stimulus de l'imaginaire et l'interprétation d'un texte ouvert[49] ».

NOTES

1. Jean-Pierre Richard, *Les Jardins de la terre*, Lagrasse, Verdier, 2014. Le titre est emprunté à Nietzsche, dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : « Volupté – c'est pour les cœurs libres quelque chose

d'innocent et de libre, le bonheur du jardin de la terre, la débordante reconnaissance de l'avenir par le présent ».

2. « La relation critique », in *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1970, p. 11.

3. *Ibid.*

4. *Poésie et profondeur*, Paris, Le Seuil, 1955, p. 10.

5. *Littérature*, n° 164, décembre 2011, « Questions et réponses », propos recueillis par Yvan Leclerc, p. 103.

6. Claire Nouvet, *Enfances Narcisse*, Paris, Galilée, 2009.

7. Anne-Marie Garat, *La Source*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 342.

8. J.-C. Mathieu, « Le toucher des textes et le grain des mots », in *Les Jardins de la terre*, *op. cit.*, p. 88.

9. *Les Jardins de la terre*, *op. cit.*, p. 20.

10. *Ibid.*, p. 12.

11. Daniel Guillaume, *L'Arbre transformé*, Paris, Le Seuil, 2010.

12. *Ibid.*, p. 61.

13. *Les Jardins de la terre*, *op. cit.*, p. 24.

14. *L'Arbre transformé*, *op. cit.*, p. 7. Texte d'un médecin philosophe japonais, rapporté par Luis Robert dans *Le Judo*, Paris, Marabout, 1975.

15. *Ibid.*, p. 116.

16. *Les Jardins de la terre*, *op. cit.*, p. 26.

17. *Ibid.*, p. 25-26.

18. Jean-Pierre Richard, « Le silence du Sphinx : entretien avec Jean-Pierre Richard, suivi d'une microlecture de Flaubert par Jean-Pierre Richard », *Flaubert* [En ligne], « Études thématiques », mars 2015, consulté le 9 mai 2023. URL : http://journals.openedition.org/flaubert/2414

19. Maryline Desbiolles, *La Scène*, Paris, Le Seuil, 2010.

20. J.C. Mathieu, art. cit., p. 80.

21. *Les Jardins de la terre*, *op. cit.*, p. 33.

22. *La Scène*, *op. cit.*, p. 89-90.

23. *Les Jardins de la terre*, *op. cit.*, p. 33.

24. Jean Giono, « Camargue », in « Ennemonde et autres caractères », *Chroniques romanesques*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2010.

25. *Ibid.*, p. 1018.

26. *Les Jardins de la terre*, *op. cit.*, p. 71.

27. *Ibid.*, p. 72.

28. Jérémie Majorel, « Échos de J.-P. Richard », *Acta fabula,* vol. 14, n° 8, *Essais critiques*, 2013, DOI : 10.58282/acta.8209.

29. J.-P. Richard, « Questions et réponses. Propos recueillis par Yvan Leclerc », *Littérature*, n° 164, 2011, p. 99.

30. Maylis de Kerangal, *Corniche Kennedy,* Paris, Gallimard, « Folio », 2008.

31. *Corniche Kennedy*, *op. cit.*, p. 48.

32. *Ibid.*, p. 60.

33. *Les Jardins de la terre*, *op. cit.*, p. 45.

34. *Ibid.*, p. 47.

35. *Ibid.*, p. 48.

36. Georg Cantor (1845-1918), mathématicien allemand créateur de la théorie des ensembles.

37. *La Scène*, *op. cit.*, p. 11.

38. *Ibid.*

39. *Les Jardins de la terre*, *op. cit.*, p. 30.

40. *Ibid.*, p. 73.

41. *Essais de critique buissonnière*, Paris, Gallimard, 1999.

42. Fred Vargas, *L'Armée furieuse*, Paris, J'ai lu, 2011.
43. *Ibid.*, p. 51.
44. *Ibid.*, p. 52.
45. *Ibid.*, p. 64.
46. *Ibid.*, p. 397.
47. Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, éditions Corti, p. 61-62.
48. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*. *À la recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1963, p. 911.
49. Umberto Eco, *Lector in fabula*, [1979], Paris, Grasset, 1985, rééd. Le Livre de poche, « biblio essais », p. 73.

AUTEUR

MARIE-FRANCE BOIREAU

Université d'Orléans

Le narrateur non fiable ou les limites de l'interprétation. Le lecteur, juge du narrateur ?

Anaïs Oléron

1 Si l'expression de « langue du lecteur » se range visiblement du côté de la réception, elle n'en demeure pas moins polysémique. La rigueur nous incite donc à préciser la position que nous adopterons vis-à-vis de cette appellation. Parler de « langue du lecteur » invite implicitement à distinguer celle-ci de la « langue du texte » lu. L'écart entre la langue du texte et la langue du lecteur peut tout d'abord être conçu sous une forme linguistique : le fait de lire dans une langue étrangère ou d'aborder un texte via une traduction représente autant de configurations d'écart possible entre la langue de l'écriture et la langue dans laquelle se fait la lecture. Cependant, le mot « langue » n'a pas forcément besoin d'être entendu au sens strict de « langue parlée dans un pays donné ». Outre cette dimension linguistique, on peut en effet considérer que l'écriture d'un texte littéraire se fait toujours dans une langue singulière, différente de la langue commune. Cette langue travaillée correspond à ce que l'on appelle communément le « style » d'un auteur. Enfin, l'écart mérite aussi selon nous d'être envisagé sous une troisième et dernière forme, qui est celle de l'interprétation. Telle sera donc notre perspective.

2 Lire un texte exige non seulement de le comprendre, au sens de déchiffrer le sens des mots, mais également de donner un sens plus général à ce que l'on lit. Interpréter revient ainsi à se poser la question du « pourquoi ? », ce que le lecteur entreprend naturellement lorsqu'il reconnaît qu'un texte est le fruit d'une intentionnalité (terme qui ne se confond pas avec celui d'intention, qui suppose un degré de conscience plus élevé). Entre le texte et la lecture qui en est faite semble devoir se nicher un écart. Mais s'agit-il d'un gain ou d'une perte ? Langue du texte et langue du lecteur disposent-elles de la même légitimité ?

3 Certes, dans l'héritage de la tradition structuraliste, les commentateurs ont pris l'habitude de s'attacher à dégager des composantes textuelles objectivement observables. Même s'il faut se garder de toute systématicité, il semble ainsi pertinent de

considérer que le choix de certains procédés justifie les effets suscités sur le lecteur. Le rôle de ce dernier, lecteur implicite (Wolfgang Iser[1]) ou lecteur modèle (Umberto Eco[2]), est dans ce cas de répondre aux sollicitations du texte. Structuralisme et « théories de l'effet » reposent sur des présupposés différents mais le rôle que ces dernières accordent au lecteur prolonge apparemment, à l'échelle de la lecture, les exigences et les méthodes de la narratologie dite « classique », issue du structuralisme. Aujourd'hui, on observe en revanche le retour des études de réception, centrées sur des lectures concrètes effectuées par des lecteurs de chair et de sang. En situation de lecture réelle, on le devine, l'écart entre le texte et le lecteur ne peut que se creuser. C'est là qu'interviendra la notion de narrateur non fiable.

4 L'intérêt de cette technique d'écriture est son statut carrefour entre une approche fondée sur les théories de l'effet (l'idée qu'un texte programme les manières dont il peut être lu à travers un ensemble de choix d'écriture et de structure), et une approche en termes de réception. Dans le second cas de figure, le narrateur est considéré comme non fiable parce que le lecteur le juge tel, en fonction de critères qui manifestent son autonomie face au texte. Il ne s'agit pas de trancher entre l'une et l'autre approche, mais plutôt de mettre en évidence les difficultés qu'elles posent respectivement. Un premier temps nous verra en quête des normes de référence à l'aune desquelles le discours d'un narrateur est susceptible d'être qualifié de non fiable, ce qui nous mènera ensuite à l'analyse de l'activité interprétative, ses enjeux et ses limites. Comme l'affirmait Philippe Hamon[3] en parlant de l'ironie, il semble bien que l'écriture littéraire représente « une communication à hauts risques » : le troisième et dernier temps de cet article consacrera ainsi l'importance de l'expression de « langue du lecteur », rappelant en quoi il est souvent délicat d'interpréter un texte littéraire.

Comment reconnaître un narrateur non fiable lorsque l'on pense en trouver un ?

5 Le premier théoricien à introduire dans le langage critique l'appellation de narrateur non fiable est le professeur américain Wayne C. Booth qui, notamment dans son essai *The Rhetoric of Fiction*[4], s'intéressait au phénomène d'interaction entre les composantes textuelles (les personnages, le narrateur, l'idée de l'auteur et du lecteur implicitement présents au sein de l'œuvre) et les réels participants de la communication littéraire (l'auteur et le lecteur). Le repérage d'un narrateur non fiable est précisément l'une de ces configurations incitant le lecteur à réagir activement et à dégager les pistes interprétatives mises en place par l'écrivain :

> Par manque de meilleurs termes, je dirai d'un narrateur qu'il est digne de confiance (*reliable*) quand il parle ou agit en accord avec les normes de l'œuvre (ce qui revient à dire : les normes implicites de l'auteur), et je le dirai indigne de confiance (*unreliable*) dans le cas contraire.[5]

6 Tel que l'entend Wayne C. Booth, on voit qu'un narrateur mérite d'être qualifié de non fiable dès lors que son propos entre en contradiction avec, ou du moins se distancie de ce que le texte, qui ne se réduit jamais à la narration, laisse entendre par ailleurs. Ainsi, le narrateur est non fiable vis-à-vis de la représentation que le lecteur se fait de l'œuvre, envisagée comme un tout. Wayne C. Booth nomme « *implied author* » (auteur implicite) la projection d'intentionnalité qui se produit au cours de la lecture. La non fiabilité peut se situer sur le plan cognitif (un narrateur paranoïaque ou schizophrène,

par exemple), intellectuel (un enfant prenant en charge la narration, un narrateur de mauvaise foi, un narrateur naïf, inapte à saisir la portée de certaines situations) ou enfin sur le plan de la morale. Les champs potentiellement concernés sont donc aussi bien l'acte de narrer, que d'interpréter et d'évaluer. Opère, dans tous les cas, un processus d'attribution de personnalité (en grec, un *ethos*), ce qui explique pourquoi la grande majorité des narrateurs non fiables sont en même temps des narrateurs-personnages (« homodiégétiques »[6]).

7 Pour ce qui est des normes à l'aune desquelles peut s'évaluer la fiabilité du discours narratif, gagnent à être distinguées deux principales approches : l'une que nous qualifierons d'interne, l'autre d'externe. Wayne C. Booth et ses successeurs se concentrent sur des indices présents au sein du texte : la manière dont le narrateur s'exprime (indices discursifs), construit son histoire (indices diégétiques) et s'implique personnellement vis-à-vis de son destinataire (indices pragmatiques). Pour appuyer son interprétation, le lecteur doit parvenir à repérer un nombre suffisant d'indices, sachant que le seuil varie selon les œuvres. De façon générale, il est délicat de chercher à dégager les normes établies au sein d'un texte, la plupart des créations littéraires autorisant plusieurs lectures.

8 L'approche externe insiste quant à elle sur le contexte culturel qui prévaut au moment de la lecture. Si cette approche est dite externe, c'est qu'elle s'émancipe de l'idée d'une autosuffisance du texte, en dégageant au contraire, de la manière dont procèdent les narratologues inspirés par les études cognitives, les normes et les repères qui sous-tendent notre rapport au monde. Les champs concernés englobent à la fois les comportements du narrateur, sa psychologie et ses représentations. L'approche externe part donc du lecteur, de ses attentes et de ses compétences, pour aller vers le texte. Si la fiabilité narrative peut être analysée à l'aune des deux méthodes, interne et externe, il ne semble pas illusoire de rechercher un sain équilibre entre les deux conceptions.

9 Dans le cadre d'une réflexion portant sur « la langue du lecteur », il est assez fascinant d'envisager ce à quoi mène la stricte approche externe, volontairement coupée des mécanismes de régulation interprétative disposés au sein du texte. Comme le montre Ansgar Nünning[7], le lecteur devient dès lors le seul étalon de mesure de la fiabilité du narrateur, émettant à l'encontre de ce dernier autant de jugements de valeur qui nous en apprennent davantage sur les idiosyncrasies du récepteur que sur le fonctionnement de l'œuvre. Pour prendre le même exemple qu'Ansgar Nünning, volontairement provocateur, un lecteur pédophile trouverait peut-être tout à fait justifié l'attrait physique que ressent Humbert Humbert pour l'adolescente de douze ans qu'est Lolita, dans le roman éponyme[8] de Vladimir Nabokov. Ne percevant aucune distance entre les fantasmes du narrateur et les siens propres, il passerait certainement à côté de l'ironie présente au sein du texte, sans donc repérer le recours au procédé du narrateur non fiable. Ansgar Nünning établit par ailleurs une distinction[9] entre la non fiabilité factuelle et l'éloignement d'ordre axiologique que peut ressentir le lecteur, vis-à-vis du narrateur. Il n'empêche que les deux aspects peuvent être conjoints et que la thèse adoptée par Ansgar Nünning, à savoir l'idée que la véritable échelle de mesure de la fiabilité narrative est à chercher parmi les attentes du lecteur et non au sein d'hypothétiques normes textuelles, a l'avantage de mettre au jour l'écueil dans lequel tend irrémédiablement à basculer une pareille perspective : celui du relativisme. Mais c'est là peut-être accorder une trop grande place à la langue des lecteurs, tant ces

derniers se rattachent toutefois à certains schèmes généraux, qui permettent d'affirmer qu'un pédophile a sans nul doute conscience de la portée criminelle (du moins en puissance) de ses fantasmes. Dans ce cas, la lecture de fiction gagne à être considérée comme un exutoire mais cela semble un contre-sens d'envisager Humbert Humbert comme le porte-parole des normes établies au sein du texte. La pensée commune demeure sous-jacente ; elle est loin d'être mise à l'écart par la brillante maîtrise du récit que déploie le narrateur. Et pire contre-sens encore serait de considérer Humbert Humbert comme un porte-parole de Nabokov.

10 Il existe cependant des situations avérées dans lesquelles s'impose la langue du ou des lecteurs, le pluriel rendant la chose d'autant plus intéressante. Nous allons ainsi nous concentrer sur l'un de ces exemples concrets, en nous appuyant sur certaines observations de Vera Nünning[10]. L'étude de réception à laquelle il sera fait référence porte sur le roman d'Oliver Goldsmith, *The Vicar of Wakefield*[11]. Il s'agit là d'un texte du dix-huitième siècle anglais, rapportant les aventures de la famille du prêtre anglican[12] et narrateur Primrose qui, à la suite de déboires financiers, s'installe avec sa femme et ses enfants dans un petit cottage. Les deux filles du prêtre sont en âge de se marier et le choix du meilleur époux pour chacune constitue le principal nœud de l'intrigue. Un aristocrate de la région semble ainsi amoureux de l'aînée, ce qui fait naître au sein de la famille l'espoir d'un certain enrichissement. Le narrateur porte cependant assez peu d'intérêt aux stratagèmes mis en place par ses proches. Autant ses filles se montrent coquettes et assez vaniteuses, autant lui se caractérise par sa tempérance et par son refus des plaisirs apportés par l'argent. Malgré cette sage attitude, il ne perçoit pas le danger qui guette sa fille aînée et la catastrophe advient lorsque cette dernière disparaît, enlevée par un homme que le lecteur devine aux ordres de l'aristocrate. Les déboires de la famille vont croissant puisque le cottage prend feu, laissant le pasteur très démuni. Le comble du malheur semble atteint lorsque l'accroissement des dettes du pasteur conduit ce dernier en prison, avec le reste de sa famille. Rien n'est cependant perdu au sein de pareilles histoires romanesques : par un revirement de situation, les mécréants se trouvent confondus et le récit se conclut sur deux mariages d'amour. À la veine sentimentale du roman anglais de l'époque se mêle une influence puritaine. Malgré son ponctuel manque de clairvoyance, le prêtre n'a visiblement pas été conçu comme un narrateur non fiable, mais plutôt comme un modèle d'homme pieux, bon père de famille.

11 Ce qui intéresse Vera Nünning est l'évolution qu'a pu connaître la réception du roman de William Goldsmith, aboutissant à des jugements d'une grande sévérité à l'égard du prêtre. Elle montre ainsi, en s'appuyant sur des réactions de lecteurs et sur des études critiques, comment le personnage du narrateur en est venu à être perçu comme celui d'un égoïste, montrant peu de réel intérêt pour sa famille et pour le bonheur de ses filles. À partir des années soixante, il s'avère en outre que le caractère sentencieux et bien-pensant du narrateur est de moins en moins supporté. Les lecteurs contemporains remarquent, ce que leurs devanciers avaient certainement repéré mais sans accorder une grande importance à ces manquements, que le prêtre agit souvent contre les principes qu'il prêche, ce que lui rappellent ses proches. Il est ainsi probable qu'Oliver Goldsmith ait conçu son personnage comme une figure partiellement comique mais, en tant que narrateur, ce dernier apparaît relativement fiable. Les lecteurs contemporains, constate Vera Nünning, sont désormais tentés de voir dans l'ouvrage de Goldsmith une parodie de roman sentimental, notamment parce qu'ils jugent excessifs et ostentatoires les ressorts de l'intrigue. En réalité, retournements de situation et dénouements

heureux constituent des conventions d'un certain romanesque, qui n'avaient rien de parodiques à l'époque. Vera Nünning observe avec intérêt que les lecteurs contemporains ne se contentent pas d'émettre des jugements de valeur vis-à-vis du narrateur-personnage : ils défendent leur interprétation en s'appuyant sur des indices textuels précis, comme la récurrence du lexique financier au sein du récit, qui tendrait à prouver le matérialisme du pasteur, ou encore l'erreur de jugement que commet le narrateur à l'encontre d'un des personnages, qui s'avérera plus tard le sauveur de la famille.

De la difficulté d'émettre de(s) (bonnes) interprétations

12 À première vue, on pourrait donc considérer que le phénomène de réception mis en avant par Vera Nünning se réduit en fin de compte à l'histoire d'une lecture abusive et irrespectueuse du texte, comme il en existe beaucoup. Les lecteurs se contenteraient de commettre des contre-sens, passant à côté des enjeux du roman. Ce qui attire l'attention, c'est toutefois la nature indéniable et surtout généralisable des mécanismes de réception évoqués. Après tout, il est facile de taxer d'erreur ceux qui lisent différemment de ce que l'on croit, voire de ce que l'on sait, être le sens d'un texte. Car ce dernier n'a pas valeur de prescription. L'expression de « langue du lecteur » rend bien compte de ce qu'un lecteur peut être amené à faire d'un texte, dans un geste plus ou moins hasardeux d'appropriation qui nous invite à mieux cerner les limites de l'activité interprétative. En filigrane de nos propos se dessine alors l'ombre imposante d'un célèbre essai d'Umberto Eco : *Les Limites de l'interprétation*[13], dont nous ne ferons évidemment qu'effleurer le sujet.

13 Une première distinction importante concerne les deux modes de lecture différents que sont la lecture générative d'une part, la lecture actualisante d'autre part. Schématiquement, on peut dire que la première est tournée vers l'auteur en tant qu'intentionnalité régulatrice de l'interprétation tandis que la seconde est tournée vers le lecteur, dont la marge d'interprétation est jugée assez importante pour adapter l'œuvre à de nouveaux contextes de réception, déployant de ce fait toute la richesse de sens dont elle est porteuse. Nous nous référons ici au travail de Jean-Louis Dufays, dans son ouvrage *Stéréotype et lecture* :

> L'horizon de l'énonciation comprend les systèmes de connaissances qui prévalaient au moment de l'écriture du texte et qui permettent au lecteur d'*expliquer* le texte en termes causalistes en inscrivant ses signes dans une Histoire. L'horizon de la réception comprend, quant à lui, outre un certain nombre d'éléments communs avec le premier horizon, les codes qui ont été développés ultérieurement à l'énonciation et qui permettent d'*actualiser* le texte dans un nouveau contexte, de lui conférer des sens *a posteriori.*[14]

14 On voit qu'il est important, lorsque l'on parle d'interprétation, de savoir à quel horizon l'on se réfère. Faire appel à l'auteur implicite ne revient pas à convoquer l'autorité de l'auteur réel, comme on pourrait en être tenté dès lors que l'on possède des éléments biographiques ainsi qu'une connaissance de l'horizon de l'énonciation. La notion est en réalité assez floue, aussi vaut-il mieux se contenter de voir dans l'auteur implicite un mécanisme de réception, consistant à cerner à travers le texte un *ethos* de créateur, en tant que figure intentionnelle. L'actualisation d'un texte passe donc aussi par la reconstitution d'un auteur impliqué. Dans l'expression d'« actualisation », il faut

surtout entendre « rendre actuel » mais transparaît également dans ce mot le sens anglo-saxon de création.

15 Dès lors toutefois que l'on s'engouffre dans la faille qui sépare l'activité critique de la pure affabulation doit être précisée une autre distinction, clairement établie par Umberto Eco, entre l'actualisation et l'utilisation d'un texte. Rappelons brièvement ce qu'il en est. « Utiliser » une œuvre c'est faire de celle-ci un moyen en vue d'une fin toute personnelle, par exemple défendre une opinion, conforter sa vision du monde ou tout simplement rêvasser à partir des mots qui composent le texte. L'utilisation n'est pas une chose condamnable, simplement elle ne relève plus des études littéraires. L'objectif premier des personnes de lettres est ainsi d'étudier la manière dont fonctionnent les œuvres et seulement dans un second temps de témoigner de l'effet qu'elles produisent sur elles. Encore cette activité critique ne relève-t-elle pas de l'utilisation si les effets suscités par le texte peuvent être considérés comme généralisables, en raison de propriétés internes. Par ailleurs, nul ne peut nier que la lecture se trouve influencée par les valeurs et par la psychologie du récepteur. Ce sur quoi insiste Umberto Eco, c'est sur le fait que la lecture littéraire a besoin de se fonder sur une forme de collaboration avec le texte. Ainsi, toujours selon Umberto Eco, la pluralité des lectures ne se résout pas en un infini car se dressent des frontières logico-pragmatiques interdisant en principe d'attribuer à l'œuvre n'importe quelle d'interprétation. L'idée semble presque évidente, tant il paraît certain que la roue de l'interprétation doit pouvoir parvenir à se stabiliser, butant contre la matérialité du texte et contre l'intentionnalité certes diffuse ayant prévalu à l'acte de création. Mais reste à préciser le statut de la critique littéraire qui, contrairement à l'activité théorique, avant tout descriptive, a partie liée avec l'évaluation. La clairvoyance d'Umberto Eco nous aide là encore à clarifier les choses :

> Le critique, dans ce cas, est un lecteur coopérant qui, après avoir actualisé le texte, raconte ses propres mouvements coopératifs et met en évidence la façon dont l'auteur, par sa stratégie textuelle, l'a amené à coopérer ainsi. Ou encore, il évalue en termes de réussite esthétique (quelle que soit la définition théorique qu'il en donne) les modalités de la stratégie textuelle.[15]

16 Le critique littéraire ne peut jamais se prévaloir de la neutralité, et telle n'est pas non plus son intention. Comme le montre bien la contribution de Marie-France Boireau[16], à partir des *Jardins de la terre* de Jean-Pierre Richard, la critique constitue un investissement subjectif, une manière de faire entrer en écho la langue d'un texte avec la langue toute personnelle d'un lecteur. Il s'agit toutefois d'une actualisation coopérative et certainement le talent d'un critique s'évalue-t-il à sa capacité d'une part d'éclairer le texte sous un jour nouveau, d'autre part de convaincre de la finesse de ce regard, les critiques littéraires étant toujours plus ou moins des lecteurs avertis. Cette mise au point nous permet de rattacher la « langue du lecteur » à ce qu'Umberto Eco appelle l'actualisation coopérative, c'est-à-dire à une forme d'interprétation. Mais pour légitimer cette « langue du lecteur », quels critères prendrons-nous en considération ? Qu'est-ce qui rend une interprétation légitime et intéressante ? Prétendre répondre à cette question serait bien ambitieux, mais n'hésitons pas à proposer deux critères principaux.

17 Tout d'abord, afin de ne pas basculer vers l'utilisation, l'interprétation d'un texte doit se garder de se fonder sur des relevés parcellaires. C'est là un principe d'économie car sélectionner des passages trop restreints, et donc non représentatifs, revient à se focaliser sur des normes ponctuelles, souvent attribuables aux personnages, au lieu de

s'intéresser à la possible hiérarchie des normes en présence. Le texte a beau n'être pas tout à fait clos sur lui-même, il mérite d'être conçu comme un tout. Le critique gagne ainsi à privilégier la cohérence d'ensemble du propos.

18 Deuxième critère : l'adoption d'une certaine distance critique, qui évite de convoquer de purs jugements de valeur, déconnectés de l'œuvre. Reprocher par exemple au prêtre de Wakefield de s'impliquer dans le choix du mari à donner à chacune de ses filles, au lieu de leur laisser entière liberté en la matière, c'est projeter sur le roman de William Goldsmith une condamnation qui ne s'y trouve vraisemblablement pas. L'actualisation n'est cependant pas un problème, à partir du moment où elle se trouve assumée comme telle. Ainsi, un lecteur contemporain est tout à fait en droit de proposer une critique féministe d'un roman du XVIII^e^ siècle, pour peu qu'il en manifeste clairement la conscience et soit prêt à en assumer la distance, au regard du contexte d'écriture.

19 Même s'il ne s'agit pas d'un critère en amont mais plutôt le constat ultérieur de la force de conviction du critique, le fait que certaines interprétations s'imposent au sein d'une communauté de lecteurs témoigne de leur autonomie. Au sein d'une œuvre littéraire, les pistes de lecture doivent ainsi pouvoir se rencontrer, s'opposer parfois, se renforcer de cette lutte et se dépasser. S'intéresser à la langue des lecteurs, dans leur confrontation avec celle du texte, revient à supposer que la polysémie, et donc que la diversité des pistes interprétatives, découlent du fonctionnement même de l'œuvre littéraire.

La coexistence des pistes de lecture

20 Pourquoi la langue du texte ne suffirait-elle pas à garantir la communication littéraire ? Si l'on recourt à cette métaphore de la communication, on se rend bien compte que lorsque deux personnes dialoguent, le message de l'une n'est pas toujours compris par l'autre exactement comme la première l'aurait voulu. Tout d'abord il y de l'inconscient et du non-dit dans la langue (par exemple quand les gestes et les expressions ne sont pas en accord avec les mots), ensuite le message excède souvent les intentions de l'énonciateur. Songeons à présent qu'un texte est un mécanisme compliqué, porteur de sens non univoques, et surtout que la situation de communication se trouve différée, assez largement coupée de l'auteur comme du contexte d'écriture. On peut donc bien parler d'une communication à hauts-risques d'ambivalence (coexistence de sens opposés) ou d'ambiguïté (dissémination du sens).

21 Revenant à notre exemple du *Vicaire de Wakefield*, nous constatons que les lecteurs ont attribué au roman de William Goldsmith une visée parodique, percevant de l'ironie au sein du texte à l'encontre du narrateur. C'est là une situation particulièrement délicate dans la mesure où le repérage de l'ironie revêt une dimension axiologique. Philippe Hamon a bien décrit ce fonctionnement en proposant de distinguer trois pôles de la communication ironique : l'ironisant est celui qui recourt à l'ironie pour transmettre un message indirect, l'ironisé est la cible, victime de l'ironie, le tiers enfin est le complice de l'ironisant, celui que l'on met dans la connivence. Pour que le message ironique soit perçu, il est nécessaire que le tiers (le lecteur, dans notre cas) ait conscience des normes et des présupposés de l'ironisant. On se situe donc dans l'implicite ; il s'agit de comprendre que l'ironisant n'assume pas le propos qu'il énonce, soit qu'il pense en réalité l'inverse de ce qu'il dit (c'est le principe de l'antiphrase), soit qu'il cherche à suggérer davantage (le principe de la litote) ou à dénoncer une

situation. Contrairement à l'humour, l'ironie suppose un engagement du sujet, au sens où elle procède d'un désaccord. Pour peu donc que ce soit le lecteur qui se distancie de tout ou partie d'un texte, le premier sera naturellement tenté, pour préserver la haute idée qu'il se fait de l'œuvre, d'y repérer certaines formes d'ironie. Désormais, nous saisissons mieux la nature régulatrice des réactions de lecteurs observées par Vera Nünning, d'autant que le roman de Goldsmith fournit sans nul doute matière à dénicher de l'ironie.

22 Dans la perspective « méta-herméneutique »[17] défendue par Liesbeth Korthals Altes, nous appelons donc de nos vœux ce qui s'apparente à une analyse raisonnée des pistes de lecture, méthode visant à conjuguer le repérage d'indices objectifs et la prise en compte des normes historiques et culturelles qui régissent nos représentations. L'étude du procédé du narrateur non fiable invite à pareille convergence dans la mesure où le repérage de cette technique d'écriture résulte avant tout d'une interprétation. Par ce mot il ne s'agit pas d'entendre « invention » ou « affabulation » car interpréter, comme l'a montré Umberto Eco, suppose de coopérer avec le texte. Donner du sens à un texte revient en effet à considérer que ce dernier possède une finalité, que le lecteur contribue certes à construire mais toujours avec les matériaux qui lui sont laissés. Ces matériaux demeurent avant tout textuels toutefois le contexte de réception ne mérite pas d'être occulté. Ainsi, comment expliquer que le phénomène de la non fiabilité narrative soit si prégnant aujourd'hui sinon en convoquant plusieurs arguments d'ordre culturel et historique, comme l'impact des deux guerres mondiales, la perte d'une certaine foi naïve vis-à-vis du progrès de l'humanité, ou encore une plus grande lucidité métatextuelle à l'égard de la littérature ? L'expression de « langue du lecteur » reste précieuse car elle contribue à poser la question de la liberté du lecteur. Aux critiques et aux lecteurs de travailler à canaliser les lectures qui sont faites des textes, dans le respect de ces derniers.

Bibliographie

23 BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, rééd. 1983.

24 BOOTH, Wayne C., « Distance et point de vue », *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, « Points », 1977, p. 85-112. Article paru originellement dans *Essays in Criticism*, XI, 1961. La version française a tout d'abord été publiée dans le n° 4 de la revue *Poétique*, en 1970.

25 DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, rééd. Bruxelles, Peter Lang, « ThéoCrit », 2010.

26 ECO, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (*Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979), tr. fr. par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, rééd. Le livre de poche, « biblio essais », n° 4098.

27 ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation* (*I Limiti dell' interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990), tr. fr. par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, rééd. Le livre de poche, « biblio essais », n° 4192.

28 GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1972.

29 GOLDSMITH, William, *The Vicar of Wakefield*, 1766. Tr. fr par Charles Nodier, Paris, Hetzel, 1844.

30 HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, « Supérieur », 1996.

31 ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (*Der Akt des Lesens*, Munich, W. Fink, 1976), tr. fr. par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985.

32 KORTHALS ALTES, Liesbeth, *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Meanings and Values in Fiction*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, « Frontiers of Narrative », 2014.

33 NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, Paris, Olympia Press, 1955. Tr. fr par Éric Kahane, Paris, Gallimard, 1959.

34 NÜNNING, Ansgar, « Unreliable, compared to what? Towards a cognitive theory of unreliable narration : prolegomena and hypotheses », *in* Walter Grünzweig et Andreas Solbach (dir.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999, p. 53-73.

35 NÜNNING, Ansgar, « Reconceptualizing unreliable narration : synthesizing cognitive and rhetorical approaches », *in* James Phelan et Peter J. Rabinowitz (dir.), *A Companion to Narrative Theory*, Malden (Mass.), Blackwell Publishing, 2005, p. 89-107.

36 NÜNNING, Vera, « Unreliable narration and the Historical Variability of Values and Norms: *The Vicar of Wakefield* as Test-case for a Cultural-Historical Narratology », *Style*, vol. 38, n° 2, 2004, p. 236-252.

NOTES

1. Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (*Der Akt des Lesens*, Munich, W. Fink, 1976), tr. fr. par Évelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985.

2. Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (*Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979), tr. fr. par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, rééd. Le livre de poche, « biblio essais », n° 4098.

3. Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, « Supérieur », 1996.

4. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, rééd. 1983. L'extrait correspondant a été traduit par Booth lui-même dans le n° 4 de la revue *Poétique*, en 1970, avant d'être publié au sein d'un ouvrage : « Distance et point de vue », in *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, « Points », 1977, p. 85-112 [p. 105 pour la définition du narrateur digne ou indigne de confiance].

5. *Idem*, p. 105.

6. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, « Poétique »,1972. Voir le chapitre sur la « relation de personne », p. 251-259. Genette appelle homo (par opposition à hétéro) diégétique un narrateur apparaissant dans la diégèse (l'univers de fiction), en tant que personnage.

7. Ansgar Nünning, « Unreliable, compared to what? Towards a cognitive theory of unreliable narration: prolegomena and hypotheses », *in* Walter Grünzweig & Andreas Solbach (dir.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1999, p. 53-73.

8. Vladimir Nabokov, *Lolita*, Paris, Olympia Press, 1955, tr. fr par Éric Kahane, Paris, Gallimard, 1959.
9. *Unreliable* (non fiables) vs *untrustworthy* (indignes de confiance) *narrators*. Ansgar Nünning, *op. cit*., p. 57.
10. Vera Nünning, « Unreliable narration and the Historical Variability of Values and Norms: *The Vicar of Wakefield* as Test-case for a Cultural-Historical Narratology », *Style*, vol. 38, n° 2, 2004, p. 236-252.
11. William Goldsmith, *The Vicar of Wakefield*, 1766, tr. fr par Charles Nodier, Paris, Hetzel, 1844.
12. La traduction de « *vicar* » par le terme français « vicaire » a été contestée. La fonction du Dr. Primrose équivaut à celle de prêtre de paroisse. Rappelons que la religion anglicane est officiellement séparée de l'Église romaine depuis 1559 et que les clercs y ont droit de se marier ainsi que de fonder une famille.
13. Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation* (*I Limiti dell' interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990), tr. fr. par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, rééd. Le livre de poche, « biblio essais », n° 4192.
14. Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, rééd. Bruxelles, Peter Lang, « ThéoCrit », 2010, p. 111.
15. Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit*, p. 238.
16. Nous renvoyons à ce présent volume.
17. Par « méta-herméneutique » il faut entendre un recours critique et conscient à l'interprétation. Korthals Altes Liesbeth, *Ethos and Narrative Interpretation: the Negotiation of Meanings and Values in Fiction*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, « Frontiers of Narrative », 2014.

AUTEUR

ANAÏS OLÉRON

Université de Reims Champagne-Ardenne

Lecteur / spectateur / voyeur : « Wildgoose Lodge » et la langue déstructurante de l'horreur

Marine Galiné

1 « Wildgoose Lodge »[1], nouvelle de l'écrivain irlandais William Carleton écrite en 1830, emprunte son titre à une ferme isolée dans laquelle résidait la famille Lynch, et reprend avec précision les événements tragiques qui la frappèrent une nuit d'octobre 1816. À cette période, l'Irlande majoritairement rurale est gangrénée par la récession. Elle devient le théâtre de nombreuses scènes d'évictions, où les propriétaires terriens protestants délogent les paysans catholiques travaillant sur leurs terres. À cela s'ajoutent un temps capricieux, des récoltes abîmées par les pluies et la vague conséquente de maladies et de périodes de famine, et ce tout au long du siècle.

2 C'est dans ce contexte de violence rurale exacerbée que la famille Lynch subit un premier *raid* organisé en avril 1816 par des membres des *Ribbonmen*. Cette société secrète catholique, fortement assimilée à la lutte armée et terroriste pour les droits des métayers[2] fut un temps adulée et rejointe et par Carleton, notre auteur, et, au sein de la diégèse, par le gendre de Lynch, Rooney, avant que tous deux n'en renient les principes. Ce *raid* visant à dérober des armes à Edward Lynch se conclut par l'arrestation et l'exécution de trois hommes à la suite des accusations de Lynch et de Rooney.

3 Les événements dits de Wildgoose Lodge ne sont que la réplique, l'attaque vengeresse à la violence démultipliée faisant suite à ce *raid* avorté. La nuit du 29 au 30 octobre 1816, un groupe d'une centaine d'hommes menés par une quinzaine de *Ribbonmen* et leur *leader*, Pat Devan (un instituteur du village voisin), encerclent la ferme et y mettent le feu, assassinant huit de ses occupants restés piégés à l'intérieur. Dix-huit hommes dont le fameux 'Paddy' Devan sont par la suite dénoncés, arrêtés et exécutés par la magistrature anglo-irlandaise protestante. Une dizaine de corps pendus sont ainsi exposés à la vue de tous pendant des mois, véritable spectacle morbide appelé *gibbeting*, et pratique courante à cette époque.

4 William Carleton (1794-1869), né catholique et converti au protestantisme l'année même de la rédaction de la nouvelle, décide de s'emparer de l'histoire lorsqu'il est lui-même confronté à cette vision de mort. Sa nouvelle se compose de deux parties relativement égales et distinctes, à savoir la réunion nocturne des *Ribbonmen* dans une chapelle, véritable écho satanique d'une messe chrétienne conjuguant maint clichés gothiques et démoniaques, puis la marche vers l'exécution et la mise à mort de la famille Lynch dans l'incendie de leur foyer.

5 Cette histoire n'est pas unique dans sa violence et ses causes ; elle perdure néanmoins dans l'inconscient collectif bien au-delà du XIX^e^ siècle. Les ruines de la ferme sont encore l'objet de photographies, voire de projets artistiques et commémoratifs (comme celui de l'universitaire irlandaise Tracy Fahey). Historiens et littéraires continuent quant à eux de publier de nombreux articles sur les faits, l'impact mémoriel, mais aussi sur l'appropriation littéraire par William Carleton d'un tel drame.

6 La nouvelle peut d'ailleurs interpeller le critique littéraire par son traitement clairement gothique d'un événement historique, là où l'on pourrait attendre une narration factuelle à vocation testimoniale. C'est toute la complexité d'un texte inscrit dans un contexte social, historique et politique fort, mais également dans une tradition littéraire spécifique, caractérisée par l'angoisse, l'ambivalence et la marge. L'usage assumé de certains codes, motifs et éléments formels rappelle en effet le mode gothique irlandais, pour parfois le transcender. Certains y verront même une intention mercantile de la part d'un auteur marginal cherchant à conquérir un lectorat plutôt protestant et anglo-irlandais, suivant les pas tracés de ses contemporains (Le Fanu, Edgeworth...).

7 Dans le cadre de ce séminaire nourri par des interrogations sur la langue du lecteur, nous tenterons d'engager une réflexion sur le rôle de l'auteur en tant que lecteur d'un fait historique, conteur, et utilisateur du mode gothique. Nous verrons par la suite s'il est envisageable de parler d'intention auctoriale au service de laquelle la langue se ferait langue de l'horreur. Enfin, il nous paraît pertinent de jauger la langue de l'auteur à l'aune de celle du lecteur (et quel lecteur ?) et de questionner l'éventualité d'une uniformisation des effets de lecture.

Le texte comme lecture première d'un événement réel

8 Le point de départ de l'écriture de « Wildgoose Lodge » serait cette rencontre presque fortuite mais déterminante entre l'auteur (en tant que sujet actant, dans sa corporalité) et un autre corps, celui de Patrick Devan, pendu puis exposé sur le gibet durant des mois. Le site askaboutireland, qui consacre une entrée aux sources historiques du texte littéraire, utilise le terme « trébucher[3] », comme si l'histoire s'était imposée à Carleton.

9 Par ailleurs, la biographie de l'auteur nous apprend que l'histoire de Wildgoose Lodge lui a été contée par différentes sources, en particulier un officier de l'armée. Le récit de ce dernier appartient donc à un premier niveau de narration orale dont Carleton note l'effet dévastateur sur son esprit : « *the effect upon me was the most painful I ever felt from any narrative*[4] ». Il devient réceptacle de l'effet d'horreur, avant de le transmettre à son tour, une circularité typique de la tradition orale irlandaise qui mise sur la transmission. Carleton ajoute : « *it clung to me through my sleep with such vivid horror that sleep was anything but a relief to me*[5] ». On ressent une forme de contact physique entre la

narration et la corporalité de l'auteur, qui prend soin d'inscrire son témoignage dans le monde du cauchemar. On assiste alors à un début de « gothicisation »[6] de l'événement dès l'acte de réception (on ne peut pas encore parler de lecture ici). Est ainsi sous-entendu chez Carleton un besoin, voire une nécessité de raconter cette histoire qui appartient désormais à son vécu, et va se mêler avec les souvenirs, impressions, influences littéraires de l'auteur, mais également avec son passé de membre des *Ribbonmen*, ainsi que sa conversion adulte à l'anglicanisme. Avant d'être auteur, il appose donc une lecture personnelle à l'événement que l'on peut qualifier d'héritière d'une tradition gothique protestante, de part notamment un effet de démonisation des personnages catholiques, à savoir les assaillants[7].

10 La vision de Carleton est très intéressante dans le sens où, tout comme son narrateur-témoin, il propose un point de vue interne (ayant fait partie de cette foule de *Ribbonmen* déchaînés) avec la volonté de s'extirper, d'échapper à l'horreur des faits et dans le texte. L'issue est cependant différente : si le narrateur-témoin anonyme reste paralysé face à l'image incandescente de la ferme, Carleton réussit en tant qu'être humain, acteur de sa vie, à quitter le groupe, et en tant que corps narrant à mettre en mots son histoire. Un tel passif se doit donc de nous alarmer quant aux choix esthétiques et formels opérés par Carleton l'auteur ; sa lecture de l'évènement ne peut être objective et sans biais.

11 Postulons dans un premier temps l'hypothèse que notre lecture actuelle nous permettrait de deviner les intentions auctoriales de Carleton. L'effet de démonisation de l'agresseur précédemment cité concourt tout d'abord à nous faire voir un texte passé par le filtre religieux. On peut même déceler chez Carleton une certaine appropriation d'une lecture biblique de l'événement. Il est évident que les victimes (les Lynch) sont mises en scène en tant que corps souffrants et martyrs, en particulier les corps féminins :

> D'une fenêtre qui se trouvait juste devant lui nous parvinrent alors les hurlements d'une femme qui apparut avec un enfant dans les bras. Elle-même était déjà brûlée à mort, mais avec la présence d'esprit et l'humanité qui caractérise ses semblables, elle fut sur le point de passer l'enfant par la fenêtre. Le Capitaine s'en aperçut et avec une cruauté symptomatique, et à l'aide d'une baïonnette aiguisée, il jeta le petit innocent avec la personne qui tentait de le sauver dans les flammes rougeoyantes où ils périrent tous les deux. Cela ne prit qu'un instant [...][8]

12 Même les enfants ne sont pas épargnés. Ce nourrisson de cinq mois est cité dans les rapports officiels comme une des victimes de Wildgoose Lodge et constitue pour Carleton une source idéale de mélodrame, comme a pu le remarquer Daniel Casey[9].

13 Inversement, l'auteur met en scène avec ironie l'image trop évidente du fils vu en martyr : la mère de Patrick Devan, figure virginale et apolitique de la *pietà*, se voit forcée de contempler depuis son seuil le corps de son fils pendu au gibet. Les quelques phrases qui lui sont accordées dans le texte apparaissent à la toute fin de la nouvelle. Il est intéressant de noter que sa présence constitue une incohérence historique, car elle était déjà décédée au moment de l'exécution de son fils ; seul le père de Devan était encore vivant. La figure maternelle ainsi substituée à celle du père invite le lecteur à une interprétation christique de la scène, en particulier lorsqu'elle s'exclame : « *God be good to the sowl of my poor marthyr!*[10] », et lui offre ainsi une image inversée des martyrs du bûcher de Wildgoose Lodge, allumé par ce même Pat Devan et ses adeptes catholiques. Un effet miroir qui rappelle les divergences de représentation des

protagonistes dans l'inconscient collectif, en particulier Devan, à la fois leader d'une cause juste et assaillant cruel et sans merci[11].

14 Si nous avons retenu cette intention d'écriture religieuse, il ne faut pas oublier que l'arrière-texte historique reste le principal sujet de cette nouvelle ; il s'agit donc ici d'un arrière-texte raconté[12]. L'outil linguistique y est avant tout au service d'une visée littéraire, et au-delà même, visuelle. S'établit alors une circularité intéressante entre mots et images, signes entendus/écrits/lus. Carleton lecteur/réceptacle des évènements qui lui ont été narrés, s'improvise par la suite conteur, traducteur d'images en mots. Cette transformation sémiotique s'inverse ensuite dans l'opération miroir que l'auteur ne peut qu'envisager, anticiper : la réception, la lecture de ces mots qui donnent à voir d'autres images dans l'esprit du lecteur, images tantôt concaves, tantôt convexes, mais rarement identiques.

15 Établissons maintenant une esquisse de portrait du lectorat potentiel de la nouvelle. De nombreuses sources secondaires, ainsi que la réédition multiple du texte[13], nous ont permis d'affirmer que le lectorat contemporain de Wildgoose Lodge fut relativement large. Les réactions de certains de ces lecteurs conduisirent même Carleton à opérer quelques changements, entre la première publication anonyme du texte[14], puis son inclusion dans le recueil *Traits and Stories of the Irish Peasantry* (1833), édité sous le vrai nom de l'auteur. Ainsi, entre autres révisions, la religion des Lynch est modifiée : de seuls protestants du village, ils retrouvent leur confession véritable, à savoir le catholicisme.

16 À travers ces nombreuses rééditions, le texte de Carleton a pu trouver un lectorat majoritairement protestant et de classe moyenne à haute. Une lecture protestante du récit nous permet donc de valider l'interprétation religieuse selon laquelle les catholiques sont démonisés et les *Ribbonmen* coupables d'inversion satanique du christianisme. En revanche, nous ne pouvons que supputer une faible part du lectorat de Carleton comme catholique, hypothèse pour laquelle nos précédentes analyses ne pourraient que s'invalider. L'axe abordé par Carleton ne produit qu'une résonnance univoque ; et l'horreur éprouvée par un lecteur catholique nous semble être double, lorsqu'il se confronte aux terribles conditions des paysans irlandais, mais surtout à l'extrémisme auquel ces derniers se vouent, où la violence gothique est auto-infligée, voire fratricide. Les images qui résonnent dans l'intimité du lecteur, qu'il soit catholique ou protestant, nous incitent donc à mettre au jour une langue de l'horreur, utilisée par un auteur consciemment inscrit dans une tradition littéraire spécifique.

Le langage codé du mode gothique irlandais, canevas littéraire qui permet de lier l'auteur à son lecteur

17 W. J. McCormack est le premier critique à intégrer « Wildgoose Lodge » à ce qu'il nomme lui-même une tradition distinctement protestante et spécifique aux classes moyennes irlandaises[15]. Carleton, avec ses antécédents modestes, ruraux, et surtout catholiques, fait office d'exception[16]. Néanmoins, il utilise des techniques littéraires caractéristiques du mode gothique, comme l'identification narrateur/lecteur, ainsi que la mise en exergue de la demeure qui s'effondre dans le titre même de sa nouvelle. Il manie en particulier la langue de l'angoisse, usant d'effets de terreur et d'horreur, et n'hésitant pas à abonder en détails graphiques dans une veine plus proche du britannique Matthew Lewis que de son compatriote Joseph Sheridan Le Fanu. Carleton

se distingue néanmoins par quelques déplacements au sein même de la tradition gothique : à la mise en scène classique d'un château médiéval en ruines voire d'une *Big House* protestante se substitue celle d'une ferme rurale et catholique. La classe sociale concernée est bien entendu différente, tout comme la religion ; l'angoisse de l'extermination qu'expriment traditionnellement les auteurs protestants se meut en une dénonciation radicale de la violence catholique, sanguinaire, bestiale, et surtout autodestructrice.

18 Peut-on donc parler, comme le fait Jarlath Killeen, de « *reverse Gothic*[17] » ? Pas tout à fait : la notion de perte/destruction du foyer (thème gothique protestant par excellence) est primordiale dans cette nouvelle. Comme précédemment cité, l'arrière-texte géographique est fort présent à travers l'interaction de motifs gothiques et de référents géographiques proches dans le temps et l'espace (n'oublions pas que Carleton écrit sa nouvelle quatorze ans après les faits, et s'étant promené sur les lieux même de l'évènement). D'où un certain effet de réel, voire une illusion référentielle dont il faut se méfier.

19 Par ailleurs, si dans le cadre du gothique catholique, on peut parler d'un mode littéraire qui permet d'illustrer une réalité déjà gothique et sanglante, n'omettons pas de constater que l'auteur se place en marge de ces codes (par sa conversion religieuse, entre autres). La marginalisation est un élément essentiel de son récit, où se retrouvent cette volonté de déconstruire / reconstruire une réalité, mais aussi des processus de démonisation et de gothicisation du réel comme c'est le cas dans le gothique protestant.

20 Nous sommes donc face ici à un auteur qui maîtrise la littérarité de son récit jusqu'à se jouer des codes d'une tradition qu'il connaît et qu'il utilise à des fins politiques, idéologiques, religieuses voire mercantiles. Il faut cependant se détacher quelque peu de l'empreinte auctoriale forte pour envisager le canevas linguistique et la langue utilisée dans leur autonomie et leur profusion de sens.

21 Nous avons déjà évoqué l'effet de réel, caractérisé entre autres par la réification de l'horreur dans le langage. Plus précisément, le texte s'emploie à détailler de manière physiologique les corps à l'agonie :

> Quelques minutes après, un homme apparut presque nu sur le mur latéral de la maison. Tout son être, alors qu'il se dessinait sur un fond de ciel en horrible relief, était une image si précise de malheur, de souffrance et de supplication, qu'elle est encore aussi présente à mon esprit que si je me trouvais encore sur place. Tous ses muscles, animés par la profonde agitation de ses souffrances, ressortaient sur ses membres et son cou, lui donnant l'allure de la force désespérée qui devait alors l'avoir envahi. Son corps ruisselait de sueur, les veines et les artères de son cou étaient gonflées à un point surprenant.[18]

22 Cette profusion de détails et d'images horrifiques donne à lire un récit qui déborde (de sens, et de langage, comme le montrent les répétitions, la parataxe, le lexique abondant du corps malmené) jusqu'à la consumation paroxystique de la maison et de ses occupants. Cette image de débordement se retrouve dans la description (étrangement paisible) d'un paysage postapocalyptique, sublime dans le sens de Burke[19], où la nature environnante reflète la flamme, comme témoin de l'horreur à travers la peinture de flots cuivrés :

> Les collines et la campagne alentour apparurent avec une clarté inquiétante. Mais ce qu'il y avait de plus pittoresque dans cela, c'était l'effet, ou le reflet de l'incendie, sur les flots qui recouvraient les plaines environnantes. Ils avaient en fait l'aspect

> d'une grande masse de cuivre liquide, car le mouvement des vagues recevait de cette colonne de feu qui ondulait une lumière éclatante qui s'y trouvait reflétée, se retirait, s'élevait et se modifiait, comme si les flots eux-mêmes avaient été un lac en fusion.[20]

23 Au-delà de la thématique liquide (élément féminin fort présent dans le gothique traditionnel), cette idée de circulation évoque la convertibilité des images et des mots (n'a-t-on pas eu affaire à une forme d'*ekphrasis*, tant le paysage semblait être traduit en tableau ?) où les signes vont et viennent, circulent d'un mode à l'autre, médiatisés par le signifiant du texte.

24 Ne nous aventurons pas trop sur les terres du modernisme ; néanmoins, Carleton exploite de manière sous-jacente la potentialité du langage à travers son narrateur, en la réhabilitant tout au long du texte. Elle est d'abord annihilée (l'intention des *Ribbonmen* est claire, il ne faut laisser aucun survivant, de peur que l'un d'eux ne raconte ce qu'il a vu[21]), puis refusée aux personnages féminins (tout lecteur de ce texte gardera en tête cette description terrible où la bouche d'une femme est sectionnée par une pique[22]). Par la suite, le langage déborde de sens, de lexique, de détails. Les mots « meurtre » et « assassinés » sont finalement employés et assumés par le narrateur, tandis que la nouvelle se conclut sur « *a gloomy fact, that speaks volumes*![23] », ouverture qui permet à l'auteur d'affirmer la réalité comme débordant de sens et offrant des lectures infinies.

25 Nous avons ainsi observé à quel point la langue de l'auteur parvenait à lui échapper et à dépasser les potentielles intentions d'écriture que l'on aurait pu lui attribuer. Il en est de même dans la réception d'une telle langue, où le lecteur devient réceptacle, voire hôte, et se doit de choisir parmi ces lectures qui lui sont proposées.

26 En découvrant cette langue excessive, saturée, presque grotesque, tout lecteur se confronte à une certaine forme d'ambiguïté première. En effet, cette précision (excès ?) des détails pourrait contrecarrer l'interprétation allégorique d'une telle scène de souffrance. Néanmoins, même si les victimes sont individualisées, elles restent non nommées et archétypales : un père, une mère et son enfant, une femme. Le narrateur (lui aussi anonyme) semble donc hésiter entre la chronique historique et la nouvelle à portée idéologique.

27 De plus, de multiples lectures sont offertes : lecture historique et/ou factuelle (c'est l'intention affirmée par la préface éditoriale de la première publication) ; lecture gothique, horrifique via l'écriture médicale des corps punis et la langue de l'angoisse ; lecture biblique, métaphorique, grotesque (?). Notons cependant l'impossibilité de valider toute lecture surnaturelle ou superstitieuse (contrairement à bon nombre de nouvelles de Carleton), caractéristique qui ancre davantage ce récit dans la marge de la tradition gothique.

28 Au-delà de cette polysémie textuelle, nous pouvons conclure que plusieurs actes de réception sont nécessaires au lecteur afin de prendre une certaine distance avec l'effet émotif primaire, et de reconstruire le parcours d'intention de l'auteur (en prenant garde à la manipulation des faits). Ce lecteur se fait ainsi enquêteur (sur le plan de l'arrière-texte raconté), défricheur et déchiffreur de signes thématiques, esthétiques, linguistiques, voire formels et narratifs.

Relectures gothiques et reconstructions narratives

29 Après avoir constaté la capacité métamorphique et autonome de la langue du texte dans sa réception, attardons-nous sur son habileté à déconstruire toute intention narrative et narratologique.

30 Quelques mots tout d'abord sur ce narrateur, que nous pouvons qualifier de peu vindicatif : il est anonyme, un individu véritablement noyé parmi la foule des *Ribbonmen* galvanisés par leur leader. C'est avant tout un témoin, au service de l'auteur, qui donne les détails des actions et des mots au moyen d'une part importante de discours rapporté. Tout au long de la narration, le lecteur suit donc l'évolution géographique, idéologique et psychologique du narrateur, véritable échantillon d'un groupe disséqué par la plume à charge de Carleton.

31 En tant que personnage, ce narrateur est presque effacé : aucun acte, aucune parole n'appartiennent à la diégèse ; néanmoins il s'affirme progressivement dans la narration en se détachant peu à peu de ce groupe dont il semble rejeter les pulsions violentes. Cette extériorisation est explicitée par l'utilisation de marqueurs linguistiques et syntaxiques comme le pronom de la troisième personne, le pronom indéfini ou encore les déictiques. Il semblerait que ce narrateur, si peu démonstratif, cherche à quitter les *Ribbonmen* dans sa trame narrative, voire à s'excuser de leurs actes.

> Les visages de *ceux* qui se tenaient à l'écart du massacre étaient marqués de la pâleur de la mort. *Certains* s'évanouirent, et *d'autres* étaient dans un tel état d'énervement qu'*ils* se virent obligés de quitter *leurs* compagnons. *Ils* en restèrent figés d'horreur et d'impuissance, mais c'est pourtant à cause de l'influence pernicieuse du Ribbonisme qu'*ils* furent amenés à un tel spectacle.
> Ce ne fut que lorsque la dernière victime s'effondra que l'incendie atteint un paroxysme sans limites. [...] Dans l'abstrait c'était sublime, mais alors dans *mon* esprit elle ne se trouvait associée qu'avec du sang et de la terreur. Toutefois, ce n'était pas sans raison que *le Capitaine et sa garde* restaient là à en contempler l'effet. [24]

32 Cependant, lors de la description du paysage incandescent qui suit, cette opposition « je »/ « ils » disparaît, et le narrateur utilise à nouveau le « nous » : il semble ne se considérer et ne s'actualiser dans la narration que comme corps passif, contemplant les scènes. Il nie son implication individuelle, personnelle, et cherche à se distancer de l'horreur qui emplit son esprit. L'individualité du narrateur-acteur (personnage) est effacée au profit de son rôle collectif de témoin qui transmet les savoirs.

33 On observe donc une forte ambivalence chez le narrateur dans ce récit, ambivalence que l'on retrouve par effet de miroir chez le lecteur implicite[25] dont le rôle semble osciller entre plusieurs pôles, et qui surtout ne doit pas se laisser flouer par les jeux syntaxiques opérés par l'auteur.

34 Au regard des remarques faites sur la « gothicisation » du langage et de la description, et sur la mise en scène de l'horreur, le lecteur implicite semble relégué au rang de témoin spectral, comme un double transparent du narrateur muet, qui contemple l'horreur sans pouvoir agir. Allons plus loin en envisageant le lecteur comme un voyeur, confronté à cette écriture de l'excès, à cette lecture médicale des corps à l'agonie, à ces transgressions sataniques et grotesques des rites chrétiens. Une telle lecture nous place déjà dans l'analyse des stratégies textuelles et formelles d'une narration qui piège presque son lecteur, qui ne lui donne pas à voir mais qui l'oblige à voir, à lire. Spectateur, voyeur, il est aussi témoin d'actes et de paroles rapportées. En

effet, notre lecteur est souvent face à une transcription plutôt fidèle de la langue dialectale irlandaise que l'on retrouve dans les discours rapportés des assaillants *et* des victimes.

35 À l'instar des frères Banim (écrivains irlandais catholiques), ou de Le Fanu (écrivain anglo-irlandais protestant), William Carleton use des marqueurs linguistiques potentiellement identifiables de la langue 'fantôme' de l'Irlande, à savoir un Hiberno-anglais plus ou moins oralisé :

> The Captain approached him coolly and deliberately. "You'll prosecute no one now, you bloody informer," said he: "you'll convict no more boys for takin' an ould gun an' pistol from you, or for givin' you a neighborly knock or two into the bargain."[26]
> "My child," said he, "is still safe, she is an infant, a young crathur that never harmed you, or any one--she is still safe. Your mothers, your wives, have young innocent childhre like it. Oh, spare her"[27]

36 On observe un positionnement du narrateur intéressant car ambigu : il transcrit la forme dialectale des victimes, dans un souci relativement évident d'identification lecteur/victime, mais également les mots de Devan, qui fait notamment référence au sort de ces « gamins » (« *boys* »), exécutés après la dénonciation de Lynch. Le lecteur contemporain du texte se trouve presque piégé par ce choix politique et idéologique où la délation est dénoncée dans un contexte, on le rappelle, extrêmement tendu au sein même de la population catholique rurale.

37 Et que dire du lecteur actuel ? Allégé du poids d'une conscience socio-historique et religieuse, le lecteur que nous sommes se doit lui aussi de déconstruire la langue gothique, reconstruire le parcours interprétatif de Carleton et voir clair dans sa manipulation des faits. De plus, il se doit de réfléchir à cette place ambiguë du narrateur et à son rôle dans la transcription prétendument fidèle des faits. Lorsque celui-ci affirme : « *this was the work of an instant*[28] » après le meurtre de sang froid de la mère et son enfant, il souligne subtilement le décalage entre temps narrant (tout un paragraphe abondant en détails graphiques) et temps narré (l'acte bref et brutal de la mise à mort), et c'est le rôle même de conteur qui est questionné ici.

38 Revenons avant de conclure au mode gothique adopté par Carleton. Une lecture traditionnelle de ce mode nous donne à imaginer la victime féminine et fragile assaillie par l'oppresseur masculin et patriarcal, au sein d'une demeure en ruines, étouffante, qui l'opprime. « Wildgoose Lodge » réécrit ce paradigme où les oppresseurs masculins sont catholiques, extrémistes, et prennent au piège une famille impuissante (incarnée notamment par une femme et une mère, personnages féminins forts) dans une demeure qui se désagrège sur eux. Face à cette scène de violence, deux attitudes sont à observer. La horde, caractérisée par le passage à l'acte, la rougeur des visages, un aspect et un comportement diaboliques, et surtout la réjouissance face à la mort. Puis les témoins (ceux qui se tiennent à l'écart), dont fait plus ou moins partie le narrateur, décrits comme pâles, s'évanouissant ou devenant hystériques face à l'horreur, et surtout impuissants.

39 Se déploie ici une véritable dichotomie dans la caractérisation basée sur les genres : les meurtriers sont masculinisés (actifs, dominants en contrôle), et les témoins féminisés (faiblesse physique ou hystérie, impuissance) selon les codes victoriens. Ce phénomène d'absorption, découlant de la théorie freudienne selon laquelle le voyeur peut s'identifier à la victime contemplée, remet alors en question les codes fondateurs du gothique et nous offre une nouvelle grille de lecture des genres.

40 Le narrateur-personnage, auteur et acteur de son texte mais victime diégétique en tant que témoin passif, permet un effet de lecture féminine, voire féminisée, de sa construction narrative.

Lectures poreuses

41 Qu'il soit passif ou actif, le lecteur de « Wildgoose Lodge » ne peut détourner les yeux des images qui résonnent en lui lors de sa confrontation au texte de Carleton. Les questions du point de vue, de l'intention idéologique et politique et surtout littéraire nous rappellent que l'acte de réception ne peut se superposer à celui d'écriture.

42 De même, l'impératif éthique exigé par Daniel Casey, qui déplore le manque de rigueur de Carleton, ne peut s'appliquer ici :

> There is, then, an inherent ethical imperative that demands that, at some point, we divorce the history from the literature and the lore.[29]

43 Selon lui, il est nécessaire de séparer l'historique du littéraire et du folklorique ; une exigence qui nous paraît bien utopique, au regard de la littérarité inhérente à toute mise en mots (lettres, rapports de police, témoignages) voire en images (photographies des ruines). « Wildgoose Lodge », dans sa polysémie et sa myriade de lectures possibles cherchant à échapper au lecteur, prouve que tout texte, si historique qu'il peut se prétendre, ne peut se targuer d'une objectivité absolue, dénuée d'intention et de résidus mémoriels. Ces lectures poreuses résonnent chez le lecteur d'aujourd'hui de diverses manières. Ambigüe, plastique, postcoloniale, la langue du lecteur actuel s'inscrirait non plus dans une relation binaire, mais bien dialogique avec le texte pour mieux en souligner les reliefs et anfractuosités.

NOTES

1. William Carleton, « Confessions of a Reformed Ribbonman », *The Dublin Literary Gazette*, 1830.

2. Ils furent notamment impliqués dans la *Tithe War* (1830-1836), campagne plus ou moins non-violente de résistance contre la taxation de la dîme, imposée à ces paysans catholiques pour une église qui n'était pas la leur (l'Église anglicane instituée à la suite de l'Acte d'Union de 1801).

3. « *he stumbled on the story* », in *AskAboutIreland and the Cultural Heritage Project*, "Wildgoose Lodge", *Ask about Ireland* [en ligne], 2014.

4. « son effet sur moi fut le plus douloureux que j'aie jamais ressenti au contact d'un récit » (ma traduction) ; voir David J. O'Donoghue, *The Life of William Carleton: Being his Autobiography and Letters; and an Account of his Life and Writings, from the Point at which the Autobiography Breaks off*, London, Downey & CO, 1896.

5. « il s'ancra en moi jusque dans mon sommeil, avec une horreur telle que ce sommeil fut tout sauf réparateur » (ma traduction) ; *idem.*

6. Anglicisme emprunté aux recherches anglo-saxonnes sur le gothique.

7. Figures sataniques se gaussant dans les flammes, ils sont d'abord décrits comme profanant l'espace sacré de l'église en buvant du whiskey et en parjurant la Bible. Cette imagerie

démoniaque n'est guère surprenante dans un texte irlandais protestant. L'histoire du pays est en effet parcourue d'épisodes extrêmement violents (et souvent méconnus) de massacres de protestants par des catholiques. D'où une certaine tradition, et ce dès la rébellion catholique de 1641, de dénaturer les motifs chrétiens au service d'une démonisation littéraire des personnages catholiques (papistes), véritable écho à la paranoïa religieuse et sociale de l'époque.

8. Bernard Mathieu (trad.), « Wildgoose Lodge 1830, confession d'un Ribbonman repenti (histoire véridique) », *in* Claude Fiérobe (dir.), *Fantastiques irlandais : neuf nouvelles du XIX^e siècle*, Reims, Presses universitaires de Reims, 1996, p. 60.

9. Daniel J. Casey, « Wildgoose Lodge: The Evidence and the Lore », *Journal of the County Louth Archaeological and Historical Society*, 1974, vol. 18, n. 2, p. 140–164, p. 147, DOI : 10.2307/27729362

10. « Dieu, sois clément envers l'âme de mon pauvre martyr ! » (ma traduction).

11. Casey, *op. cit.*, p. 152.

12. Voir Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier, Alain Trouvé, *L'Arrière-texte : pour repenser le littéraire*, Berne, Peter Lang, « Théocrit », 2013.

13. William Carleton, « Wildgoose Lodge », *Traits and Stories of the Irish Peasantry, second series*, Dublin, W. F. Wakeman, 1833.

14. Sous le titre « Confessions of a Reformed Ribbonman », dans *The Dublin Literary Gazette* (1830).

15. W. J. McCormack, « Irish Gothic and After, 1820-1945 », *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. II, Dublin, Field Day, 1991, p. 837.

16. McCormack emploie même le terme d'anomalie (« *anomaly* », p. 838).

17. « gothique inversé », voir Jarlath Killeen, « Irish Gothic Revisited », *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, 2008, n° 4, https://irishgothichorror.files.wordpress.com/2018/03/jarlath-killeen.pdf

18. Traduction Mathieu, p. 59.

19. Voir Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, R. & J. Dodsley, 1757.

20. Traduction Mathieu, p. 61.

21. « qu'il n'en reste aucun pour raconter l'histoire », Mathieu, p. 58.

22. « sa bouche ne put achever le mot pitié », *idem.*

23. « un événement sinistre, qui en dit long ! » (ma traduction)

24. Traduction Mathieu, p. 61 (mon soulignement). Il est important de remarquer que le « qui s'offrit à nous » de la traduction française reprend une construction impersonnelle dans la version originale : « *the scene* », construction qui correspond à notre analyse.

25. Selon la notion de W. Iser, voir Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, [1972], Liège, Mardaga, 1985.

26. « Le Capitaine s'approcha de lui avec calme et délibération. 'Tu n'accuseras personne à présent, sale informateur, dit-il. Tu n'condamneras plus personne pour t'avoir pris un vieux fusil et un pistolet rouillés ou pour t'avoir par d'ssus le marché donné une ou deux tapes amicales.' », traduction Mathieu, p. 60. Il nous a paru plus judicieux de présenter la version originale en premier lieu.

27. « Mon enfant est encore sauve, ce n'est qu'un nourrisson, une jeune créature qui ne vous a jamais fait de mal, ni à personne d'autre. Elle est encore sauve. Vos mères, vos femmes, ont des enfants aussi innocents qu'elle. Oh, épargnez-la. Imaginez un instant qu'elle est une des vôtres, épargnez-la comme vous espérez rencontrer un Dieu juste, ou si ça n'est pas le cas, tuez-moi d'abord par pitié, achevez-moi avant que je ne la voie brûler. » *Idem*.

28. « cela ne prit qu'un instant », traduction Mathieu, p. 60.

29. « Il y a donc un impératif éthique inhérent, qui exige à un certain point que l'on sépare l'historique du littéraire et du folklorique » (ma traduction) ; voir Casey, *op. cit.*, p. 152.

AUTEUR

MARINE GALINÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne

La langue de l’auteur comme lecteur

La littérature en concurrence avec la vie : Mishima lecteur de Proust

Misako Nemoto

Introduction

1 J'aimerais d'emblée établir qu'il ne s'agira pas, dans notre étude, d'intertextualité, autrement dit, qu'il ne s'agira pas seulement d'une relation de texte à texte, mais de la manière dont Proust a été lu par le jeune Mishima, ce que celui-ci en a ressenti, ce qu'il en a compris, ce qu'il en a tiré à partir de sa propre position dans l'histoire de la littérature mondiale. Ma perspective ne sera donc pas comparatiste. Je tenterai plutôt de m'approcher de la perspective de Mishima au plus près possible, afin de décrypter dans ses textes, ce que Proust a dû signifier, ce qu'il a dû représenter à ses yeux, comment la langue d'écrivain de Mishima se modulera sur sa lecture de Proust.

2 À cette fin, je commencerai par citer les propres paroles de Mishima concernant Proust. J'essaierai ensuite de relever les « influences » décelables au niveau du texte (qui sont très souvent des indications très calculées de Mishima), afin d'approcher le niveau de la pensée. On s'apercevra alors très rapidement que les « influences » ne sont que des indices, et que la lecture que Mishima a faite de Proust agit de façon beaucoup plus insidieuse, plus profonde sur l'œuvre de Mishima. Bref, mon approche sera une tentative de restitution d'une expérience unique, celle de la lecture de Proust par Mishima, l'essentiel étant d'adhérer à ce que put être cette expérience, certes esthétique et hautement intellectuelle, mais qui n'en a pas dû être pour le moins, avant tout, une aventure humaine[1].

Un commentaire de Mishima sur Proust

3 Tout d'abord, tentons un aperçu général des faits les plus extérieurs qui nous permettent d'affirmer le bon fondement de notre point de départ : l'importance de Proust dans l'œuvre de Mishima. Celui-ci, a été un écrivain prolifique, aussi bien du

point de vue de la création que de celui du commentaire sur son propre travail d'écrivain, et l'on retrouve, à plusieurs reprises, le nom de Proust dans ses essais autobiographiques. Par exemple, dans son livre d'essais intitulé *Shosetsuka no kyûka* [*Les Vacances d'un romancier*] (1955), il se réfère longuement à Proust en tant qu'écrivain par excellence du XX^e^ siècle, qui a tenté de mener à bien le problème de l'art et de la vie, que Mishima considère comme le problème majeur du roman.

> Le problème intrinsèque au roman se réduit à savoir pourquoi et comment écrire un roman tout en vivant. [...] D'un autre point de vue, l'on peut dire que le roman est par son essence même un art qui cherche sa méthode. Voilà ce qui le rend différent d'un art comme celui du théâtre qui possède sa propre forme et sa propre méthode. *La Recherche* de Proust s'achève là où le narrateur découvre cette méthode.
>
> [...] Au Japon, il y a trop de romanciers qui ne s'intéressent qu'à la vie. Ou trop de romans qui ne s'intéressent qu'à l'art.[2]

4 Il est remarquable que Mishima ait pu saisir l'essentiel de *La Recherche* avec ces mots, à une date aussi peu avancée que 1955, bien avant Deleuze ou Genette. C'est son expérience d'écrivain, et d'écrivain de la même envergure d'ambition, qui lui donne cette perspicacité.

5 Ce regard intérieur sur le métier d'écrivain, nous le retrouvons une vingtaine de pages plus loin, dans une critique étonnante de la méthode proustienne :

> Je n'apprécie plus comme auparavant l'incontournable fatalisme de Proust en matière de perception humaine, son fatalisme maladif si je puis me permettre. Tout fatalisme semble s'apparenter à du réalisme, mais le vrai réalisme est par définition incompatible avec le fatalisme.
>
> [...] On considère volontiers Proust comme un disciple de Bergson. Toutefois, le seul personnage qui s'éveille à la vraie liberté est le narrateur ; or tous les personnages remarquables, à commencer par le baron de Charlus, sont privés de liberté, les amours de ces personnages sont vouées sans exception à l'illusion. Proust, en s'acharnant à observer objectivement les êtres humains, s'est empêtré dans les doctrines du XIX^e^ siècle.
>
> Aucun écrivain n'a surpassé Proust dans le sourire soigneusement méprisant esquissé à l'endroit de la possibilité pour un être de devenir un autre. Charlus reste Charlus malgré toutes ses métamorphoses, Albertine reste Albertine par-delà la mort. Cependant, vers la fin du deuxième chapitre du *Temps Retrouvé*, à la description de la mort de Robert de Saint-Loup sur le champ de bataille, dans les pensées endeuillées que le narrateur adresse à ce noble blond, se faufile la possibilité de la métamorphose d'un être sans la trace d'aucune ironie. [...]
>
> Que Proust, pourtant convaincu du malheur humain, ait eu même l'espace d'un instant, le pouvoir d'imaginer une mort volontaire si heureuse, relève du miracle. La possibilité d'une mort si belle pour Saint Loup contredit absolument sa théorie générale.[3]

6 Je ne suis pas sûre de bien comprendre le fatalisme dont parle Mishima. Toujours est-il que ce passage est très révélateur de la puissance de séduction exercée par Proust sur Mishima, dans le dénigrement même qu'il y opère. Qu'il ait expressément recopié ce passage (dans sa traduction japonaise) sur la mort de Saint-Loup comme point crucial de *La Recherche*, montre aussi bien la force d'attraction exercée par Proust, à travers le thème de prédilection de Mishima pour la mort volontaire (d'un bel homme, bien sûr !). Par rapport à son admiration béate envers Cocteau ou Radiguet, Mishima semble beaucoup plus réservé à l'endroit de Proust. Mais cette réserve même est révélatrice. J'y lirais pour ma part une forme sinon de jalousie, du moins de concurrence. On sent que Mishima épouse une certaine dimension proustienne, comme le prouve la première

citation, tout en dénigrant sa méthode. Mishima comprend Proust comme un écrivain partageant la même déontologie : le métier d'écrivain consiste à trouver la méthode de l'art du roman qui allie art et vie. Il faut que la vie empiète sur l'art et vice versa. À mes yeux, il veut « faire Proust » mais tout autrement. D'où le dénigrement que l'on peut lire dans les deux premiers paragraphes.

Débuts proustiens : *La Forêt en fleurs*

7 Essayons à présent de suivre, dans l'évolution de Mishima écrivain, la manière dont ses premières œuvres rencontrent tout d'abord la dimension proustienne du roman, pour ensuite l'épouser tout en la transformant avec *La Confession d'un masque*.

8 La rencontre de l'œuvre proustienne est littéralement fondamentale, puisqu'elle marque sa première nouvelle. Mishima a débuté comme enfant prodige à l'âge de seize ans, avec *Hanazakari no mori* [*La Forêt en fleurs*], une nouvelle publiée dans la revue très sélective du mouvement romantique japonais, *Bungei bunka* [*Littérature et culture*], en 1941, par l'entremise de son professeur de japonais, Fumio Shimizu, grand spécialiste de la littérature de l'époque Heian, qui chante le génie de son élève dans la postface du numéro. Cette nouvelle se présente en effet comme une tentative de refaire vivre le style Heian, celui des *Dits du Genji* notamment. L'écriture y est fluide et toute de sensibilité, relevant les moindres nuances dans l'humeur des personnages, comme dans l'œuvre de Murasaki Shikibu. Ce style néo-classicisant n'a pourtant été possible qu'à travers la souplesse qu'a acquise la langue japonaise écrite, à travers la traduction des œuvres occidentales qui s'est effectuée de façon massive dès l'ouverture du pays en 1868 à la Restauration de Meiji. Nous ne pouvons nous attarder sur l'histoire de l'évolution de la littérature japonaise moderne. Aussi, nous nous contenterons de noter que cette évolution était encore en cours dans les années de formation de Mishima, et que celui-ci fut fortement influencé par les grandes figures européennes telles que Nietzsche, Thomas Mann, Hölderlin, les Russes, Oscar Wilde et bien naturellement les Français, avec Stendhal, Balzac, Flaubert, Sade, Choderlos de Laclos, aussi bien que par les œuvres classiques japonaises qu'il commençait à découvrir avec son professeur Shimizu.

9 Sa première œuvre reflète fidèlement cette double lignée, et l'on peut aisément y déceler une volonté de redonner vie à la littérature japonaise de l'époque Heian, en la revisitant à travers non seulement Proust, mais aussi *Le Bal du comte d'Orgel* de Radiguet, et *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rilke, deux œuvres traduites par Horiguchi Daïgaku (Radiguet en 1931, et Rilke en 1935), personnage clef de la littérature moderne japonaise, qui révolutionna le langage à travers ses traductions et redonna vie au roman moderne japonais qui commençait à s'ankyloser dans le naturalisme.

10 Dans ce véritable *melting pot* de la littérature sinon mondiale, du moins occidentale et japonaise, la figure de Proust occupe pourtant à mon sens un point nodal dans la créativité de Mishima. Il l'a connu très tôt, comme l'atteste une lettre à son ami Azuma Takashi de 1941, peu avant la parution de *La Forêt en fleurs*, où il dit qu'il possède un exemplaire du premier tome de *La Recherche* (1937) qu'il a trouvé dans une librairie d'occasion et qui est bien abîmé, et que si « Les Intermittences du cœur » (traduit en 1940) intéressent Azuma, il était prêt à lui prêter « La Confession d'une jeune fille » (traduit en 1936)[4].

11 Malheureusement, *La Forêt en fleurs* n'est pas encore traduite en français. Or voici dans quelle vague tonalité proustienne débute ce récit après une épigraphe de Charles Cros (« Elle est morte dans une forêt en fleurs / Elle savait qu'il existait une forêt plus verte ailleurs »[5]) :

> Depuis que je suis venu sur ces terres, je sens en moi comme un sentiment plutôt propre à un vieillard, que je pourrais peut-être nommer, un sentiment d'exil. Aucun lien ne m'attache à ces terres, ni moi, ni ma lignée, rien ne dit cependant qu'un jour, moi, ou ma descendance n'en vienne à entretenir un rapport étroit avec elles. Chaque fois que je montais les marches derrière la maison, étroites et recouvertes de mousse, empreint d'un tel sentiment, j'étais toujours pris d'un doux vague à l'âme une fois arrivé en haut d'un petit terrain d'une vingtaine de mètres au carré recouvert de végétation, qui n'a d'autre propos que d'offrir un point de vue, tandis qu'une nostalgie lancinante pour le passé me saisissait.

12 On aperçoit de ce promontoire, la mer, éternelle source de sidération de Mishima. Mais restons-en à cet *incipit*. Je voudrais d'ores et déjà noter quelques traces proustiennes : tout d'abord le thème de la terre, du lieu, puis le thème de la lignée, la race, l'aristocratie et surtout l'indétermination, et le style qui l'accompagne avec l'utilisation de l'itératif. Les deux premiers points certes relèvent également d'une forte influence rilkéenne, tandis que l'indétermination et le style, sont bien proustiens. Les résonances proustiennes ne s'arrêtent pas là. Dans le second paragraphe, il s'agit d'emblée de souvenir.

> Plusieurs fois, les souvenirs m'avaient semblé insignifiants. Ainsi le pensais-je encore, il y a à peine un an ou deux. C'est un certain préjugé qui m'avait amené à de telles considérations. Les souvenirs ne sont que la coquille vide des jours passés ; si jamais ils servaient de fruits pour le futur, ces fruits n'appartiendraient-ils pas à des personnes en déclin désormais privées de présent ? Telle était ma réflexion. La jeunesse qui ressemble à de la fièvre se complaît souvent à affirmer aveuglément de telles pensées[6]. Mais bientôt je changeais de cap, aisément, et me tournais vers une toute autre pensée. Le souvenir était à présent la preuve la plus pure du « présent ». Sans souvenir, il était impossible de tenter de prévoir ou d'interpréter des sentiments aussi purs que l'amour ou le dévouement, qui ne pouvaient véritablement exister à eux seuls dans la réalité. Comme une fontaine que l'on a dégagée de dessous les feuilles mortes réfléchirait pour la première fois le ciel bleu, le souvenir était nécessaire à ces sentiments. Puisque les feuilles mortes éparpillées sur l'eau de la fontaine, ne peuvent à elles seules réfléchir le ciel.

13 Le texte enchaîne là-dessus sur une fantasmagorie autour des ancêtres, qui rappelle de loin en loin les images mouvantes de la lanterne magique proustienne.

14 Malgré quelques maladresses, le style est fluide et détaché. Le « je » est un « je » pensant qui traite des souvenirs, sans que l'on puisse le situer, le définir comme au début de *La Recherche*. Or, deux pages plus loin, nous entrons dans le premier chapitre qui s'ouvre sur ces phrases :

> Dans la maison où je suis né, souvent résonnaient, tard dans la nuit, les sifflets des trains. À l'enfant qui cherchait en vain le sommeil, effrayé par les motifs alambiqués de la boiserie du plafond, ces sons arrivaient non pas vraiment comme un vacarme, mais comme le faible écho d'une douce animation inconnue. [...]
> L'enfant tentait avec application de se faufiler entre les rêves peuplant son lit solitaire. Là, les sons réels prenaient des formes oniriques. Alors les sifflets – s'assimilaient à une tempête d'automne qui soudain balayerait comme un coup de sifflet un champ en fleurs d'une belle journée. Lui apparaissait alors immédiatement en imagination l'allure sévère du train qui file en ne pensant qu'à lui-même, sans un regard pour la petite gare du nord où la neige commence de tomber – quittant cette gare, chargé d'une multitude de boîtes de pommes vertes et

> de saumons qu'il transporte depuis une mer encore plus lointaine (avec des réchauds placés au milieu des couloirs et des jeunes filles emmitouflées de châles, des vieillards portant des chapkas de fourrure de loutre) – sans un regard pour le village où fleurissent déjà des camélias, ou pour les villes industrielles enfumées en désolation, indifférent à leur tristesse. Il voyait superposée, au-delà de la palissade… la grosse locomotive démarrer en cumulant à plusieurs reprises des crises d'asthmes, sur les rails dont une partie brillait d'une lueur blanche. […]
> À cette époque l'enfant rêvait souvent de train. […] On entend à nouveau le sifflet lointain du train de nuit. […] L'enfant s'est réveillé depuis. L'aiguille de la pendule résonne comme des vaguelettes bégayantes. Pendant un certain temps, les meubles de la chambre ressemblent à des objets inconnus pleins de noblesse. La pendule sonne. L'attention qu'il lui accorde, engloutit à nouveau l'enfant dans ses rêves.

15 Tout est là, l'enfance, le dormeur éveillé, le train que l'on entend au loin et qui transporte les songes du narrateur, jusqu'aux meubles des chambres baignés dans l'obscurité. L'interpénétration du rêve, de l'imagination et de la réalité, Mishima ne la développe peut-être pas dans le sens de la subtilité infinie de la conscience proustienne. Cependant, ce voile d'incertitude tissé par l'itératif et l'évocation des souvenirs d'enfance, ainsi que la distance qui vient homogénéiser la rugosité du passé dans sa perspective narrative unie, la sinuosité de la phrase qui s'allonge volontiers d'anfractuosités (parenthèses, tirets), nombreux sont les traits qui font de ce texte de jeunesse, une réécriture de Proust à travers une lecture attentive.

Renaissance proustienne : *Confession d'un masque*

16 Pourtant, c'est une grande déception qui attend le tout nouveau génie qui venait de faire ses débuts avec éclats en publiant *La Forêt en fleurs* : la guerre du Pacifique et la défaite qui s'ensuivit vont complètement changer la donne. Le Japon réactionnaire et militariste s'effondre en une journée. Une fois le choc de l'annonce de la défaite passé, tout le pays aspire violemment vers la paix, la liberté retrouvée, la vie enfin autorisée et protégée par des droits nouveaux. Les valeurs proclamées sont aux antipodes de ce qui prévalait la veille, et le Japon, sous la direction de l'armée de l'occupation américaine, va s'adonner à cœur joie à la construction d'une nouvelle démocratie, qui avait été laissée en friche depuis la montée du militarisme dans les années trente.

17 Dans ce contexte, les débuts fracassants du jeune Mishima auprès du mouvement romantique japonais, profondément nationaliste et traditionnaliste, « loyaliste d'extrême-droite » selon l'expression de Marguerite Yourcenar[7], vont lui porter gravement préjudice. Il doit faire peau neuve s'il veut survivre en tant qu'écrivain, effacer toutes traces de néo-classicisme. L'ambitieux et volontaire Mishima relève le défi. Il renaîtra avec une œuvre au ton absolument nouveau, non plus élégiaque et suranné, mais tranchant et analytique, que la nouvelle critique va accueillir avec enthousiasme comme œuvre marquante de l'après-guerre. Or l'œuvre en question, *Confession d'un masque,* commence par cette phrase si brillamment provocatrice : « Longtemps, j'ai prétendu que j'avais vu la scène de ma naissance[8] ». Rappelons-nous qu'avec cet incipit, nous nous tenons au seuil d'une nouvelle vie, que l'auteur engage toute sa carrière future sur cette phrase précise.

18 Ce n'est certes qu'un « Longtemps, » mais il fait écho à celui de *La Recherche*, par la césure qu'il marque entre le monde réel où un écrivain tient sa plume, et le monde de la fiction. Il instaure une distance incommensurable entre deux sphères incompatibles, en

les reliant en un instant autrement impossible au seuil de la fiction. L'adverbe force le principe de la réalité. « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », qui est-il, celui qui prononce cette phrase ? Où se situe-t-il pour énoncer cet incipit ? D'où l'énonce-t-il ? Ce simple mot, « longtemps, » exprime un détachement effroyable par rapport au « je ». C'est à l'endroit de cette marque de fabrique inégalée que Mishima tente de rejoindre Proust. Il aspire à *La Recherche* dans sa dimension gigantesque, celle de mourir à l'œuvre, ou de vivre à travers l'œuvre, une dimension qu'il a d'emblée embrassée en lisant Proust.

19 Car ce n'est pas seulement la césure du « longtemps, » que Mishima reprend à Proust, mais aussi, l'ambivalence du « je » qui évolue entre autobiographie et roman. La suite de la phrase initiale le montre bien dans *Confession* : le « je », tout en proclamant l'impossible, prend soin d'en atténuer l'irréalité par le verbe « prétendre ». Cet *incipit* a le mérite de placer l'autobiographie dans la catégorie du roman en tant que fiction, en préservant le doute sur la vraisemblance de ce qu'il énonce. Voici ce que conclut le « je » à la fin de ce passage sur la prétendue scène de sa naissance :

> L'argument le plus fort contre la véracité de ce souvenir, c'était le fait que j'étais né, non pas en plein jour, mais à neuf heures du soir. Le soleil ne pouvait donc couler à flots. Même si, pour me taquiner, on me disait : « Eh bien alors, ce devait être la lumière électrique », je n'éprouvais pas grande difficulté à me cramponner à ma conviction absurde et à croire que, fût-il même minuit, un rayon de soleil avait sûrement frappé le cuvier, à cet endroit précis. De sorte que le bord de ce cuvier et sa lumière vacillante demeuraient dans mon souvenir comme des choses que j'avais certainement vues lors de mon premier bain.[9]

20 Cette ambivalence volontaire, presque forcenée pourrait-on dire, autour de l'image de la naissance, au départ de la carrière d'après-guerre de l'écrivain, sonne comme une déclaration, un manifeste proustien ou anti-proustien selon le point de vue ; en effet, cette mémoire volontaire autour de la scène de la naissance se situe à l'exact opposé de la mémoire involontaire. Elle fonde cependant, sur la crête dessinée par le « longtemps » initial, un dispositif narratif qui permet au « je » de se dévoiler tout en restant dans la fiction, d'évider la réalité du « je », dans une écriture fictionnelle. Que Mishima s'en soit servi est évident lorsqu'on lit dans un texte écrit à l'occasion de la publication de *Confession*, les « Notes sur *Confession d'un masque* », qu'« étant donné qu'aucune mention n'y est faite de la vie de l'artiste, tout n'est que fiction [...]. Mon projet était de créer une parfaite confession fictionnelle[10] ». À la différence de Proust qui achevait sa vie en écrivant son œuvre, Mishima crée un « je » fictionnel pour commencer une nouvelle vie d'écrivain d'après-guerre.

21 Ce ne sont plus, comme dans *La Forêt en fleurs*, les thèmes (mis à part celui de l'homosexualité) ou les pensées littéraires, ni le style de Proust que Mishima emprunte à celui-ci. Il s'agit plutôt d'une lecture de Proust qui a coïncidé avec le besoin urgent de se recréer en tant qu'écrivain, et qui a permis à Mishima de partir de zéro en inversant la donne de *La Recherche* : il reprend là où Proust avait fini.[11] La nouvelle langue de Mishima lecteur de Proust va se délier en embrassant le vaste panorama proustien de la littérature en concurrence avec la vie.

Ce que nous dit le masque

22 Le « je » de *Confession*, en se distançant et en affirmant l'impossible dans les limites du vraisemblable (il ne fait que « prétendre » l'impossible), met en place le masque dès la

première phrase. Or le masque va se confesser. Il va confesser dans une première partie ses penchants homosexuels et ses fantasmes sadomasochistes et dans une deuxième partie, sa réalité sexuelle de jeune homme introverti arrimé à une vie misérable faite de leurres et de mensonges dans la tourmente générale de la guerre. Un nihilisme de plus en plus morbide gagne le héros à mesure que la guerre s'intensifie. Celui qui avait des élans passionnés envers son camarade de classe Ômi, ou qui se masturbait en contemplant une reproduction du Saint-Sébastien de Guido Reni, ne voit d'autre moyen de survie que dans la comédie éternelle.

> J'éprouvais le besoin de commencer à vivre. Commencer à vivre ma vraie vie ? Même si ce devait être une simple mascarade et pas du tout ma vraie vie, le temps était venu où il me fallait prendre le départ et avancer en traînant lourdement mes pas.[12]

23 Le héros va alors jouer le jeu de l'hétérosexuel pour se dissimuler. Son jeu réussit aux yeux des autres, tout en rongeant l'esprit du « je », en lui interdisant toute sincérité, aussi bien envers autrui qu'envers lui-même. Seule Sonoko, une jeune fille dont va s'éprendre le héros, lui offrira quelques rares moments de sincérité qui sont d'autant plus poignants dans cette confession d'un masque, qu'ils sont les seuls instants où l'on touche au « je » dans sa vulnérable nudité. Elle seule saura émouvoir notre héros qui ne voit plus que sa propre comédie, en lui faisant confiance de tout le poids de sa jeune candeur, ainsi que dans la mémorable scène de leur retrouvaille :

> Ce que je voyais arriver vers moi en courant, ce n'était pas une jeune fille, ni cette personnification de la chair que je me représentais avec force depuis mon adolescence, mais quelque chose comme la visite de l'aube.
> [...] À chaque seconde, tandis que je voyais Sonoko approcher, j'étais saisi d'un chagrin intolérable. Jamais je n'avais éprouvé pareille impression jusqu'à présent. Le chagrin semblait saper les fondements de mon existence et les faire chanceler. [...] Mon cœur n'avait jamais été ébranlé au premier coup d'œil, par un chagrin aussi profond et inexplicable, un chagrin qui, de plus, ne faisait pas partie du rôle que je jouais.
> J'avais conscience que ce sentiment était du remords.[13]

24 À travers le remords, Sonoko va pénétrer le masque, et ébranler son être. Le « je » lui-même va commencer à nouveau à y croire, à croire en la possibilité d'un amour « normal », sur fond de bombardements et de la possibilité d'une mort imminente pour tout un chacun. Car leur histoire débute au milieu de la guerre. Le frère de Sonoko, ami du héros, est appelé aux armes. Le « je » quant à lui, qui souhaite s'anéantir plutôt que de continuer à jouer la comédie, échappe à l'enrôlement en simulant une maladie pulmonaire lors du contrôle médical. Il est appelé à visiter son ami, le frère de Sonoko, avec elle et sa famille, au régiment où celui-ci stationne. Il est significatif que le seul geste spontané que le « je » ait pour la jeune fille, survienne à ce moment, dans un décor irréel de Tokyo sous les flammes d'un raid aérien. Le récit s'élance alors, la surexcitation du « je » à l'appui, dans la description impitoyable des luttes qui surviennent entre les hommes dans ces moments de vie ou de mort où « un homme qui mourait en essayant de sauver sa bien-aimée était tué non pas par les flammes, mais par sa bien-aimée »[14]. Après avoir vécu cette situation d' « une vie contre une vie » pour laquelle les gens avaient lutté, « un brûlant sentiment de confiance » envahit le héros-narrateur.

> Bien que ce fût seulement l'espace de quelques secondes, je sentis que tous mes doutes concernant les exigences essentielles de l'humanité avaient été totalement balayés. Ma poitrine était emplie du désir de crier.[15]

25 C'est alors que le héros a un geste « réel » :

> la chaleur d'une espèce de soudain caprice me fit, pour la première fois, passer mon bras autour de la taille de Sonoko.[16]

26 Cependant la vie, même en temps de guerre, n'est pas faite que d'instants exceptionnels. L'itératif, le temps proustien vient vite reprendre le dessus, laissant le héros dans une situation de mauvaise foi intenable, où son remords envers Sonoko ne peut remplacer l'amour qu'elle demande. Le « je » se voit contraint de briser le cœur de cet être qui le touche profondément. Là où le temps proustien peut donner lieu à la sublimation à travers la mémoire involontaire, Mishima, ne voit que vide et mensonge. Le « je » souhaite trouver la mort dans la guerre.

> J'attendrais plutôt que quelque chose me fît la faveur de me tuer. Ce qui, en dernière analyse, revient à dire que j'attendais que quelque chose me fît la faveur de me maintenir en vie.[17]

27 L'aspiration à la vie du « je » se fonde sur un désir de s'anéantir, qui s'exprimera finalement comme un désir de renaître à une autre vie, dont les possibilités de réalisation semblent de plus en plus réelles à mesure qu'approche la fin de la guerre laissant le héros toujours en vie :

> Les avions ennemis avaient modifié maintenant leurs objectifs et attaquaient des cités et des villes plus petites. Il semblait que la vie fût momentanément délivrée de tout danger. Des idées favorables à la capitulation étaient depuis peu en faveur parmi les étudiants. L'un de nos jeunes professeurs assistants commençait à faire des allusions précises à la paix, cherchant à s'attirer les bonnes grâces des étudiants. En observant le renflement satisfait de son nez court, tandis qu'il énonçait les opinions les plus sceptiques, je songeais : « N'essaie pas de me berner. » Et d'autre part, je méprisais les fanatiques qui continuaient à croire à la victoire. Peu m'importait que la guerre fût gagnée ou perdue. Tout ce que je voulais, c'était recommencer une nouvelle vie [renaître à une autre vie].[18]

28 Le nihilisme qui transparaît dans ces pages où il est question de la fin de la guerre est troublant. Le narrateur se contente notamment d'expédier le bombardement atomique de Hiroshima en trois mots. Il l'apprend tandis qu'il est alité après avoir signifié à la famille de Sonoko, son refus de se fiancer avec elle :

> Quand je pus enfin quitter mon lit, j'appris la destruction de Hiroshima.
> C'était notre [la] dernière chance. Les gens disaient que ce serait maintenant au tour de Tokyo. Vêtu d'une chemise et d'un short blancs, je circulais dans les rues.[19]

29 Autrement dit, le narrateur désire toujours s'anéantir (« c'était la dernière chance ») et l'annonce de la bombe atomique ne le touche que dans la stricte mesure où elle pourrait lui servir de moyen pour disparaître. L'annonce de la défaite ne signifie pour lui que « le commencement de jours effroyables » que représentent pour lui « la vie quotidienne »[20].

Le vide final

30 Le roman va à présent s'avancer dans un vide sidérant, où plus aucune promesse de réalité en dehors de la mise en scène de la normalité ne semble de mise. Le « je » tente désespérément de faire semblant et l'évocation du nom de Marcel Proust devant ses amis ne sera qu'une occasion de plus de jouer la comédie, en feignant d'ignorer que cet écrivain français fût un « sodomite ». C'est dans cette désolation quotidienne que le héros rencontre par hasard Sonoko qui s'est mariée entretemps. Il ressent le même

émoi à son encontre même s'il sait que cet émoi ne s'accompagne d'aucun désir. À la demande du « je », les deux vont se rencontrer plusieurs fois, jusqu'à cette dernière fois où Sonoko avoue son embarras croissant de rencontrer le narrateur tandis qu'elle est une femme mariée. La jeune femme et le héros ont atterri dans un café dansant, dans la tension croissante de l'approche de la séparation. C'est alors que le « je » repère un éphèbe tatoué à l'allure sauvage qui réveille tous ses sens. Il est rappelé à l'ordre par un cri de désespoir de Sonoko, qui elle, ne pense qu'aux adieux imminents : « Plus que cinq minutes ». Ce cri transperce le héros.

> À cet instant, quelque chose au-dedans de moi fut déchiré en deux avec une force brutale. Comme si un coup de foudre avait fendu un arbre vivant. J'entendais l'édifice que j'avais construit pierre par pierre s'effondrer lamentablement. Il me semblait assister à l'instant où mon existence était transformée en une sorte d'effroyable non-être.[21]

31 Le temps retrouvé au lendemain de la guerre par le « je », loin de la plénitude procurée par les incidents successifs de la mémoire involontaire, est un temps vide, ou mort, un temps qui ne passe plus, et qui, à la fin du roman, stagnant dans une flaque de boisson déversée sur la table, brille d'une lueur crue et menaçante, quelques lignes après le passage ci-dessus.

> L'heure était venue [des adieux entre Sonoko et le narrateur]. En me levant, je glissai un dernier regard vers les chaises au soleil. Les jeunes gens étaient apparemment allés danser et les chaises demeuraient vides sous le soleil flamboyant. Une boisson quelconque avait été répandue sur la table et lançait des reflets brillants et menaçants.
> – 27 avril 1949 –[22]

32 Le roman se termine ainsi sur une place vide, une place où l'écriture semble s'éterniser/stagner dans un présent immuable, jetant une lumière crue et de mauvais goût au milieu d'une mare de boisson. Tout le contraire des dernières lignes proustiennes qui ramènent dans le présent de l'écriture, tout le temps passé. Dans cette scène finale de la *Confession,* le projet proustien de l'art concurrençant la vie est là, mais démonté, déconstruit. À partir du ressort mis en place avec le « longtemps, » initial, la langue de Mishima lecteur de Proust, est allée à l'encontre de son modèle.

33 Mishima avait compris le projet proustien comme une tentative de boucler la vie pour la transcender dans l'œuvre. C'est ce qu'il a tenté à son tour. Seulement, Proust avait déjà vécu sa vie quand il commença sa grande œuvre, tandis que notre jeune auteur devait renaître à la vie au lendemain de la guerre en adaptant ce même programme. Ce n'est pas un hasard si le héros de *Confession* voit son existence transformée « en une sorte d'effroyable non-être », et si le roman s'achève sur un présent vide. C'est à partir de ce vide, sur ce vide que Mishima va construire sa carrière d'écrivain, surfant sur cette mince crête qui sépare la réalité de la fiction, et se laissant finalement engloutir par la fiction, à travers l'écriture de sa dernière œuvre, *La Mer de la fertilité*. La date inscrite à la fin de sa quadrilogie ne sera autre que celle de son suicide spectaculaire qui continue de lancer dans l'horizon de la littérature mondiale, « des reflets brillants et menaçants ».

NOTES

1. Mon approche s'inspire de celle de Pierre Pachet, lorsqu'il se réfère dans son séminaire 2015-2016 « Quand les écrivains parlent des écrivains » à la grand-mère dans *La Recherche du temps perdu*, qui, en parlant de M^me^ de Sévigné, dit qu'elle est « venue à celle-ci par le dedans, par l'amour pour les siens, pour la nature », dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Pachet y souligne le vécu du personnage de la grand-mère et la lecture non académique qu'elle fait de M^me^ de Sévigné, qui puise dans l'expérience du lecteur. Mon but sera de comprendre comment Mishima lit Proust en puisant dans sa propre expérience.

2. Mishima, Yukio, *Shôsetsuka no kyûka*, Tokyo, Shinchô Bunko, 1989 (1955), p. 12-13.

3. *Ibid.*, p. 33-34. La citation de *La Recherche* correspond dans la version de la Pléiade à la page 429 : Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu.* Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1989, t. IV, p. 429.

4. Lettre du 1^er^ février 1941, in *Mishima Yukio Jyûdaï Shokanshyû* [*Anthologie de lettres de jeunesse de Mishima Yukio*], Tokyo, Shinchô Bunko, 2002, p. 27-28.

5. Je n'ai malheureusement pas pu retrouver les vers originaux (ma traduction).Toutes les traductions des passages de *La Forêt en fleurs.*

6. On peut relever ici un aphorisme qui relève de l'influence de Radiguet.

7. Cf. Marguerite Yourcenar, *Mishima ou la vision du vide*, Paris, Gallimard, 1980, p. 99, note 1.

8. Ma traduction. Dans la traduction française, la phrase est tournée tout autrement : « Pendant de nombreuses années, j'ai soutenu que je pouvais me rappeler des choses vues à l'époque de ma naissance. » Yukio Mishima, *Confession d'un masque*, Paris, Gallimard, « Folio », 1971, p. 6. Ma traduction est littérale.

9. *Op. cit.* p. 11. C'est moi qui souligne.

10. Extrait des « Notes sur *Confession d'un masque* » cité dans la postface de Fukuta Tsuneari à *Confession*, Yukio Mishima, *Kamen no kokuhaku*, Tokyo, Shinchô Bunko, 1989 (1949), p. 241. Ma traduction.

11. On peut ici se rappeler le passage cité au début de cet article, extrait de ces essais de 1955 (voir note 2) : « Le problème intrinsèque au roman se réduit à savoir pourquoi et comment écrire un roman tout en vivant. [...] D'un autre point de vue, l'on peut dire que le roman est par son essence même un art qui cherche sa méthode. Voilà ce qui le rend différent d'un art comme celui du théâtre qui possède sa propre forme et sa propre méthode. *La Recherche* de Proust s'achève là où le narrateur découvre cette méthode. »

12. *Op. cit.*, « Folio », p. 101.

13. *Ibid.*, p. 140 (j'ai modifié la traduction quand il le fallait, là où le traducteur place une expression métaphorique qui n'a pas sa place dans la version originale ; en effet, à la place de « la visite de l'aube » on lit dans la traduction française « la messagère des nouvelles du matin »).

14. *Ibid.*, p. 157. Remarque qui n'est pas sans rappeler *La Confession d'une jeune fille* ou *Les sentiments filiaux d'un parricide*.

15. *Ibidem.*

16. *Ibidem.*

17. *Ibid.*, p. 201-202.

18. *Ibid.*, p. 209-210. « Renaître à une autre vie » dans le texte original, et souligné par l'auteur.

19. *Ibid.*, p. 210.

20. *Ibid.*, p. 211.

21. *Ibid.*, p. 245.

22. *Ibid.*, p. 247.

AUTEUR

MISAKO NEMOTO

Université Meiji, Tokyo

Erreurs de traduction, modèles d'écriture : Mario Vargas Llosa, lecteur et traducteur de Rimbaud

Marie-Madeleine Gladieu

1 Quand la critique se penche sur les œuvres et les auteurs ayant influencé l'écriture romanesque de Mario Vargas Llosa, elle cite essentiellement les romanciers et autres prosateurs français, nord-américains, latino-américains, espagnols, mais les poètes sont souvent oubliés. Et pourtant, adolescent, Vargas Llosa a écrit des poèmes, et quand il fonde, avec Luis Loayza et Abelardo Oquendo, en 1958, la revue *Literatura*, son premier article est consacré à l'œuvre du poète César Moro. Moro avait été son professeur de littérature au collège militaire Leoncio Prado ; il avait vécu à Paris à l'époque du surréalisme, entre 1925 et 1933, avait été entre autres l'ami d'André Breton et de Robert Desnos, et avait publié l'essentiel de son œuvre en français. Breton avait alors, avec les surréalistes, découvert et publié en 1924 avec Louis Aragon, un récit en prose de Rimbaud, *Un cœur sous une soutane*, écrit vers l'âge de quinze ans (vers 1870) et jamais publié car considéré comme provocateur et scandaleux. Moro avait donc pu en rapporter un exemplaire.

2 Dans le troisième et dernier numéro de *Literatura*, en 1959, Vargas Llosa avait traduit et publié des poèmes de Desnos. Rappelons aussi qu'il a étudié, pour son mémoire de master (appelé alors *Bachillerato*), l'œuvre du grand poète nicaraguayen Rubén Darío, en se focalisant particulièrement sur de courtes œuvres en prose, pour déterminer le moment où ce poète abandonne définitivement le naturalisme à la manière de Zola, qui s'intéresse aux conditions de vie des plus défavorisés dans une optique socialisante, pour se tourner définitivement vers une écriture qui commence à s'appeler moderniste, remplie d'êtres fabuleux et d'exotisme. En 1960, le futur romancier vient s'installer à Paris. César Moro, qui enseigne alors à l'université d'État San Marcos, à Lima, qui a lancé depuis quelques années une collection de traductions d'auteurs étrangers traduits par des enseignants de l'Université, confie à son jeune collègue et ancien élève le soin de traduire *Un cœur sous une soutane*, traduction terminée ainsi que sa préface en octobre 1960. Des problèmes financiers interrompront ces publications, et *Un corazón*

bajo la sotana avec sa préface, *El corruptor* (*Le corrupteur*), restent dans les archives de San Marcos. Le texte en édition bilingue, avec sa préface suivie de la traduction d'Albert Bensoussan, est publié en 1989, à l'occasion des célébrations du bicentenaire de la Révolution française, par l'éditeur Jaime Campodónico.

3 Or, en 1960, Mario Vargas Llosa travaille à son premier roman, *La Ville et les chiens*, dont le premier titre, d'inspiration sartrienne, *Les Imposteurs*, soulignait que ces adolescents jouant les héros et désobéissant systématiquement au règlement du collège envisageaient surtout non une carrière militaire à laquelle ils sont censés être préparés, mais de vivre comme leur père, ou d'exercer un métier qui les sortirait de la délinquance, et le second, *La Demeure du héros*, se référait à la statue du jeune soldat mort pensant la guerre du Pacifique, tué par l'envahisseur chilien, érigée au centre de la cour du collège pour servir de modèle permanent aux adolescents et faire naître en eux le désir de venger ce héros de leur âge. Parallèlement, il travaille comme nègre pour une romancière de son pays, qui veut raconter son voyage en Afrique, *Pieles negras y blancas* (*Peaux noires et blanches*), texte à l'origine de sa pièce de théâtre *Kathie et l'hippopotame*. Le fervent admirateur de Sartre, qui a été surnommé quelques années plus tôt « le vaillant petit Sartre » par ses amis écrivains de Lima, considère qu'un texte engagé ne peut pas être humoristique sans tomber dans la caricature ; mais si Vargas Llosa pratique une certaine autocensure, à cette époque, en s'interdisant l'humour, il découvre l'ironie, d'autant plus que l'exercice de traduction le rend particulièrement sensible à la valeur et à la portée des mots, ce qui lui fait affirmer qu'il préfère l'équivalence des images à celle des concepts : le texte romanesque doit frapper d'abord la sensibilité du lecteur, avant même de l'inviter à réfléchir, car le roman n'est pas un essai et en tant que tel, il doit séduire le lecteur pour lui donner sans cesse envie de poursuivre sa lecture ; la réflexion intervient dans un deuxième temps. Le jeune romancier s'exprime en héritier des Alexandre Dumas et autres écrivains populaires du XIX^e^ siècle, et du Victor Hugo des *Misérables*.

4 Dans sa préface, Mario Vargas Llosa rappelle que l'adolescence de Rimbaud dans Charleville a été marquée par l'exaspération. *Un cœur sous une soutane* a été écrit pendant une de ces périodes de rébellion contre les valeurs établies de la société, contre la morale sexuelle de l'Église catholique dont il commence à soupçonner, voire à remarquer, qu'elle n'est souvent qu'apparence. L'adolescent a trouvé la manière de signifier son désaccord avec l'hypocrisie sociale liée à la morale religieuse, à une époque où les valeurs chrétiennes sont les valeurs officielles de la France : Vargas Llosa, qui a connu un certain mal-être pendant ses années passées au collège militaire et tente de prendre ses distances grâce à l'écriture tout en évitant le récit intime autofictionnel, se rebelle contre l'affirmation de la dictature du général Odría que l'armée incarne les valeurs les plus pures de la nation. La France a perdu après la guerre de 1870 une partie de son territoire ; le Pérou a perdu, à la suite de la guerre du Pacifique, une partie du sien en 1884. Peut-être, chez les deux enfants, le fait que le père soit le grand absent constitue-t-il un autre lien entre ces deux écrivains débutants. Un sentiment de manque que l'écriture tente de réparer les réunit aussi : tous deux ont été des « poètes de sept ans », selon l'expression de Rimbaud. L'écriture est une revanche sur les difficultés de la vie.

5 Une traduction, passage d'une langue à une autre, d'une tradition de civilisation à une autre, si proche soit-elle, entraîne toujours au moins quelques inexactitudes dans le rendu du texte traduit. Il ne s'agit pas ici de recenser ces légères infidélités au texte de

Rimbaud, mais nous en relèverons deux en particulier, qui montrent une implication personnelle du traducteur dans le texte traduit, l'influence d'un arrière-texte latent composé par les lectures du jeune traducteur et par la tradition d'autres pays, conduisant à deux légers glissements dans la signification de l'aspect et du comportement des personnages.

6 Le premier exemple concerne la description de Thimothine Labinette, lors de la première rencontre dans la cuisine où elle prépare une soupe aux choux. Léonard, le séminariste dont le père fréquentait déjà cette maison que sa mère lui a recommandée, l'observe et remarque le « pied large », synonyme de laideur et de vulgarité dans la littérature érotique de la fin du XVIII^e^ et au XIX^e^ siècle. Or, le jeune Vargas Llosa a été bibliothécaire du Club Nacional sur le Jirón de la Unión (la plus belle avenue du centre de Lima à cette époque), répertoriant et classant les ouvrages de ce club aristocratique très fermé, et il y a découvert une collection de romans érotiques français, qui lui ont fait un moment imaginer que la véritable révolution était peut-être d'ordre érotique. Dans ces romans, les femmes méprisables ont le pied large, tandis que les belles jeunes filles ont le pied menu, un petit pied mignon chaussé de bottines ou de souliers à hauts talons. Emma Bovary possède elle aussi, selon Charles, de petits pieds mignons dans les sabots qu'elle porte dans sa ferme natale. Vargas Llosa avoue que, lisant et relisant ce roman, il croyait entendre courir ces petits pieds. De plus, la beauté, dans la tradition espagnole comme dans celle du Pérou, est liée pour une femme à son petit pied. De telle sorte que, presque naturellement, traduisant ce « pied large », le jeune romancier opte pour le « *pie largo* », pied long contraire aux critères de l'élégance. Un ensemble de souvenirs conscients ou non sous-tend cette traduction.

7 Ce pied de Thimothine, qui repousse un « chat doré », trouve une image inversée dans le personnage de la prostituée Pies Dorados (Pieds Dorés) de *La Ville et les chiens* : elle est l'objet des convoitises de tous les cadets du collège militaire, qui tous font l'éloge de ses pieds. Le transfert de la couleur du chat vers les pieds, ces mots étant voisins dans le texte de Rimbaud, le chat étant repoussé avec l'or de sa fourrure par le vilain pied tandis que l'or est directement lié aux jolis pieds de la prostituée, laisse supposer une possible influence rimbaldienne dans cette image.

8 Le second exemple d'infidélité du traducteur est celui de l'expression de la passion chez Léonard. Pour Rimbaud, elle est spontanée, sauvage, c'est l'explosion irrépressible, elle fait « bondir », c'est le désir à l'état primitif. Mais la traduction de Vargas Llosa projette dans un monde plus policé, influencé par les rythmes de mambo ou de chachacha à la mode dans les années cinquante, car Léonard évoque alors ce qui le fait « frémir » d'amour (*estremecer de amor*), reprenant les paroles des chansons sentimentales et à la séduction dans un sens plus traditionnel. Cependant, cette traduction reste dans la logique du comportement de Léonard, qui écrit des poèmes qui se veulent romantiques ; en revanche, Rimbaud fait percevoir la force et la matérialité de l'instinct qui habite le séminariste, qui laisse imaginer une autre suite possible aux visites chez Thimothine, la Vierge au Bol.

9 Ces différences prouvent un certain degré d'implication du traducteur dans le texte dont il est censé donner une équivalence exacte. La tradition d'une culture, les souvenirs de lectures, ou encore le vécu personnel, les goûts et le caractère du traducteur, influencent très souvent quelques passages d'une traduction. Le jeune écrivain qui se livre à cet exercice prend conscience presque matériellement de ce qu'implique l'écriture à des époques et dans des lieux différents, de l'impossibilité

d'une fidélité absolue au texte premier, des corrections, conscientes ou non, à apporter à ce texte pour le mettre à la portée de lecteurs d'une autre aire culturelle. Dans les deux exemples ici cités, la culture du traducteur supplante l'intention de l'auteur. Et comme ce traducteur, nous l'avons dit, travaille alors à l'écriture de son premier roman, certains traits du style de Rimbaud vont bientôt se retrouver dans *La Ville et les chiens*. Le traitement de personnages et de situations subit, autant que l'influence de Sartre cité en exergue, qui exclut toute forme d'humour dans un récit engagé, celle de l'ironie rimbaldienne avec ses traces de l'adolescence, qui convient si bien à l'adolescence des cadets du collège militaire.

10 L'ironie face à l'hypocrisie sociale, face aux représentants des éléments considérés comme les plus nobles, en qui s'incarnent les valeurs respectées par une société, mais dont les actes entrent en contradiction totale avec ce qu'ils sont censés vivre, est le thème général d'*Un cœur sous une soutane*. La sainteté de l'Église catholique, partie intégrante de l'État français à l'époque de Rimbaud, est constamment contredite. Elle l'est d'abord par le comportement suspect des responsables de l'éducation au séminaire et des séminaristes, perturbés apparemment par l'arrivée du printemps. Les remarques de Léonard, sous leur feinte naïveté, soulignent tous les manquements à la règle de chasteté ; pour sa part, il choisit l'écriture et dédie ses poèmes à la Vierge Marie, dont il loue non la céleste pureté, mais la matérialité de sa maternité, matérialité qui sera bientôt transférée sur Thimothina dont les rondeurs se situent, dans son cas aussi, en dessous de la ceinture. Et la maison des Labinette, où la mère du séminariste conseille d'aller occuper « superficiellement » un jour de sortie (en réalité, il y passera tous ses jours de liberté), est fréquentée par le bedeau et sa femme. Tous les membres de l'Église se retrouvent donc dans cette maison de prostitution, au XIX^e^ siècle, dans cette petite ville très puritaine officiellement.

11 Si l'Église n'est pas sainte comme les textes le proclament, la famille ne l'est pas davantage. La lettre de la mère de Léonard montre à l'évidence que cette famille très croyante, qui donne un fils à l'Église, n'en respecte pas les lois concernant la morale. Le conseil de la mère à son fils qui doit se consacrer exclusivement au service de Dieu a de quoi surprendre, tout autant que les visites de son mari dans ce lieu sordide. Les éléments sur lesquels sont fondées les plus hautes valeurs de la société au XIX^e^ siècle sont sapés par une corruption généralisée.

12 Mario Vargas Llosa transpose le thème de cette corruption dans le Pérou du milieu du XX^e^ siècle dans ses trois grands romans des années soixante, et d'abord dans *La Ville et les chiens*. Moins pessimiste que Rimbaud, peut-être aussi parce que le long texte romanesque ne peut se limiter à une vision impitoyable de toute la société dans tomber dans la caricature et l'irréalité, à côté de l'immense majorité qui accepte le compromis et l'hypocrisie, il laisse voir plusieurs exceptions : Jaguar quitte le monde de la délinquance pour vivre et faire vivre la famille qu'il fonde par son travail, Gamboa est l'officier juste, honnête et sincère. Le texte de Rimbaud sensibilise peut-être déjà le jeune romancier à ce qu'il affirmera bientôt : l'écriture du roman est du côté du mal, sans le savoir.

13 Traduire un texte littéraire en fait saisir plus profondément les techniques d'écriture, et dans le cas présent, les ressorts de l'ironie, transposables d'une langue à l'autre. L'ensemble de la critique a signalé l'influence des monologues de Benjy, dans *Le Bruit et la fureur* de Faulkner, sur ceux de Boa, l'adolescent probablement d'origine amazonienne qui confie ses pensées à sa chienne ; mais Boa est plus cohérent dans ses

propos que Benjy, comme le souligne Rita Gnutzman ; la similitude de ces monologues avec le journal intime de Léonard (après tout, Boa vient d'une région où la tradition orale est la règle, et l'écrit, une exception réservée à des textes et documents officiels), de par la franchise naïve de celui qui désigne tout ce qui est contraire au règlement et aux valeurs de la société, laisse soupçonner qu'une partie de l'arrière-texte, dans ce cas, est à trouver dans l'œuvre de Rimbaud que le jeune écrivain traduit ou vient de traduire.

14 Rimbaud insiste sur les odeurs désagréables liées aux personnages dans lesquels s'incarne le mal, et à leur environnement. L'odeur de graillon et de soupe aux choux imprègne et graisse les cheveux et le corps de Thimothina ; la saleté des corps des séminaristes et du supérieur tient lieu d'effluves printanières. La transgression est sale et malodorante, quand elle est réprimée et pratiquée dans l'hypocrisie. Ce type de motifs se retrouve dans *La Ville et les chiens* : le Cercle se réunit dans les toilettes mal nettoyées, la malheureuse chienne de Boa souffre de la gale, etc. Dans ce cas encore, l'arrière-texte rimbaldien est certainement présent, confortant l'esthétique classique du jeune romancier selon laquelle rectitude de l'esprit et beauté du corps vont de pair.

15 Vargas Llosa n'attribue de grands pieds qu'à la tante de Teresa, la jeune afro-descendante née dans le quartier de Bellavista à Callao, liée depuis l'enfance à son voisin Jaguar qu'elle épousera finalement, mais devenue la petite amie de l'Esclave, puis d'Alberto dit le Poète, tous deux cadets du collège militaire, c'est-à-dire susceptibles de lui assurer un avenir stable et confortable. Le comportement de cette tante, qui assiste derrière le rideau qui sépare la chambre de la pièce principale, aux rendez-vous de l'adolescente, et dont Alberto aperçoit les grands pieds sous ce rideau, fait comprendre qu'elle pousse sa nièce dans les bras de tout jeune homme capable d'assurer son avenir matériel. Teresa qui finalement résiste aux conseils et injonctions de sa tante reste une jeune fille droite ; elle n'est considérée comme laide que par les jeunes des quartiers plus favorisés, parce que, physiquement, elle ne leur ressemble pas, mais sur la plage de Callao, son comportement et celui des jeunes voisins sont en tout comparables à celui de la jeunesse de Miraflores. Teresa conserve donc, pour Alberto, malgré ses préjugés, des marques de beauté qu'il reconnaît. Sa tante en revanche, qui n'est attirée que par l'argent, est affublée de marques de laideur accentuant l'antipathie qu'elle suscite. Ses grands pieds sont, métaphoriquement, le signe de son attachement au matériel, à ce qui est au ras du sol, loin de l'élévation de tout idéal ; apparaissant derrière le rideau, ils symbolisent son hypocrisie d'entremetteuse qui veut passer pour la protectrice de la jeune fille. Sa fonction dans le roman est comparable à celle de Césarin Labinette, qui enferme Léonard avec sa fille dans la cuisine, et Vargas Llosa l'affuble des défauts du père et de la fille.

16 L'ironie chez Rimbaud est bien visible dans le nom des personnages. Le patronyme de Labinette renvoie au mot d'argot très courant à la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^, « binette » signifiant tête, visage laid, aux traits peu harmonieux. Il convient parfaitement au père et à la fille, n'en déplaise à Léonard que le désir rend aveugle. Quant au bedeau, il est affublé du nom de Riflandouille, où le lecteur identifie sans peine l'andouille avec toutes ses connotations, et le riflard ou parapluie, qu'il ouvre face à la société en se rendant avec son épouse chez Césarin Labinette. Le prénom de ce dernier et celui de sa fille sont aussi empreints d'ironie : Césarin, le petit César, n'a rien de l'empereur romain, et Thimothina, féminin de Thimothée, celui qui craint Dieu, semble en contradiction avec ce personnage. Mais finalement, ne sont-ils pas tous deux

les personnages les plus puissants de la ville, puisque tous les représentants des valeurs de l'époque, Église et famille, se rendent régulièrement chez eux ?

17 Le titre du prologue de Vargas Llosa à sa traduction suscite une interrogation. *Le Corrupteur*, est-ce vraiment Rimbaud ? Dénoncer l'hypocrisie d'une société qui a abdiqué sa liberté, est-ce corrompre ? Le lecteur de Vargas Llosa comprend alors qu'*Un cœur sous une soutane* devient une partie de l'arrière-texte de plusieurs romans, de *La Ville et les chiens* à *La Tante Julia et le scribouillard*, et peut-être même de certains passages de *La Guerre de la fin du monde*. Le récit narratif du jeune Français est devenu non seulement source de réflexion sur l'écriture romanesque, sur l'ironie qui fait sourire le lecteur sans porter atteinte à l'engagement du texte, et sur les thèmes d'une narration, mais l'occasion d'une prise de conscience de la prise de position du romancier, peut-être antérieure chez Vargas Llosa à la lecture de Georges Bataille : il est toujours du côté du mal, même sans le savoir, car il est la mauvaise conscience de la société et du pouvoir.

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Hors-dossier

La lecture comme expérience d'individuation chez Ernesto Guevara

Marta Inés Waldegaray

1 Accepter la nature luxuriante et à la fois imparfaite de la littérature, se lancer dans l'aventure que nous propose un texte, savoir s'y égarer et *dé-lire*, c'est entendre son appel à lire autrement[1]. C'est une pratique de la lecture qui, comme l'ont montré les analyses et les réflexions de Marielle Macé, auxquelles nous adhérons pleinement ici, permet au sujet lecteur d'« infléchir ses perceptions », de s'individuer, de mesurer ce que la lecture fait « aux formes de la vie ordinaire », et d'observer « comment elle prend place au cœur des façons d'être et des façons de faire des individus[2] ».

2 Il s'agit donc pour nous d'interroger les promesses d'individuation que la lecture littéraire, la littérature et le livre (objet de culte et de croyance dans la mesure où il peut être apprécié comme porteur de réponses toutes faites aux problèmes existentiels) engagent[3]. Tel a été, incontestablement, le cas de Ernesto Guevara, pour lequel un agencement – au sens foucaldien du terme – que nous n'hésiterons pas à qualifier de littéraire a permis l'émergence d'une subjectivité nouvelle, celle de l'homme nouveau. Nous tenterons de cerner la « mentalité narrative » de cet « homme du Livre », que nous qualifierons ainsi conformément à la classification proposée par Régis Debray[4]. Pour ce faire, nous reviendrons sur quelques ouvrages fondamentaux et fondateurs d'un genre, à savoir celui du témoignage guérillero en Amérique latine. Nous nous appuierons, en particulier, sur les documents suivants : *Pasajes de la guerra revolucionaria* (une sélection d'articles écrits entre 1958 et 1961, et publiés en 1963, dans lesquels Guevara revient sur les moments de la guerre qu'il a menée à Cuba), *Diario de Bolivia* (rédigé entre 1966 et 1967 sur le terrain des opérations et publié en 1968), les lettres qu'il a écrites, et son célèbre essai « Qué es un guerrillero » (1959)[5]. Nous examinerons l'attirance compulsive que Guevara a montrée vis-à-vis de la lecture et décrirons les différents aspects qui organisent son expérience littéraire[6].

Lecture : chemin des sens

3 Homme d'action (guérillero), d'État (directeur de l'*Institut de la réforme agraire* en 1959, président de la Banque Nationale de Cuba, ministre de l'Économie en 1960, ministre de l'Industrie en 1961), et de réflexion (orateur, écrivain), Guevara était décrit par ceux qui le connaissaient comme un lecteur insatiable. Ses biographes et ceux qui ont apporté leurs témoignages sur sa vie et sa personnalité (son père, son épouse, ses compagnons militants) s'accordent à dire qu'il était un « lectomane[7] ». Ainsi peut-on voir dans la triade constituée par le livre, la littérature et la lecture une véritable modalité de son être. En effet, force est de constater que le littéraire, que ce soit comme objet fétiche (le livre) ou comme partie intégrante d'une unité supérieure, est très directement lié dans sa vie à la maladie qui le fait souffrir depuis sa tendre enfance : l'asthme. Son père et ses biographes s'empressent de rappeler que depuis son enfance Guevara se réfugiait dans la lecture lorsque sa maladie respiratoire le contraignait à un repos absolu. Souvent éloigné de la vie scolaire, il commence dans l'intimité de son foyer et sous la présence protectrice de sa mère, une formation (littéraire) d'autodidacte, la lecture s'érigeant pour lui en intériorisation d'un processus de transfert de connaissances. Il faut rappeler, ici, à quel point la littérature en Amérique latine a connu une véritable autorité sociale entre les années 1950 et 1970[8]. S'est, alors, imposée une idée « agissante » de la littérature qui ne définit pas son essence en termes de spécificité stylistique ou de littérarité, mais en termes d'efficacité politique dévolue au littéraire. La lecture de textes littéraires (de préférence) assurait – selon les convictions de l'époque – une meilleure compréhension des problèmes sociaux et, par conséquent, menait à l'exercice d'une citoyenneté engagée et responsable – la notion d'engagement (d'un texte, de son auteur) reposant sur le postulat de l'existence d'une articulation harmonieuse entre la parole et l'action. Ce sera dans les années suivantes (dernier tiers du XX^e^ siècle), à la suite du triomphe de la révolution cubaine en 1959, que se produira la rupture de cet équilibre en faveur de l'action révolutionnaire (de sa pureté) ; on ira même jusqu'à postuler que seule la révolution est digne d'être nommée art[9]. Il ne serait pas exagéré de penser que cette rupture était déjà amorcée en 1964 quand Guevara prend la décision d'abandonner ses responsabilités politiques à Cuba pour se lancer dans l'aventure révolutionnaire en Afrique d'abord (le Congo) et en Amérique du Sud ensuite (la Bolivie).

4 Depuis son enfance, lors de ses moments de réclusion provoqués par la maladie, Guevara s'ouvre à travers les livres au monde de l'imagination, du rêve, des symboles et des valeurs sociales. Le dispositif livres-littérature-lecture constitue une expérience intime à travers laquelle Guevara se construit lui-même. Lire est pour le jeune Ernesto une expérience intime corporellement associée au rythme saccadé de sa respiration asthmatique. L'autodidacte qu'il fut toujours a veillé à entretenir chez lui un imaginaire dans lequel il pourrait trouver la puissance (morale, psychique) qui l'aiderait à pressentir ce qui serait sa propre trajectoire ; car c'est bien une telle force qui, d'après Michèle Petit, caractérise la volonté de savoir chez l'autodidacte dont le goût pour la lecture n'a pas été inhibé par l'enseignement scolaire traditionnel[10]. À ce propos et concernant les années d'études pré-universitaires de Guevara, son père écrit : « Sa bibliothèque était remplie de toutes sortes de livres d'aventures, de romans, de voyages[11] ».

5 Ses goûts en matière littéraire étaient variés et éclectiques. Adolescent, il s'engagea dans des lectures extrascolaires qui manifestaient son goût pour les mathématiques, les sciences naturelles, l'histoire et la géographie. L'éventail de ses auteurs était large et diversifié : les classiques latino-américains (José Martí, Pablo Neruda, Horacio Quiroga, César Vallejo), en passant par les écrivains espagnols traditionnels (Cervantès, Pío Baroja, Federico García Lorca), les Français (Jules Verne, Alexandre Dumas, Anatole France), les Britanniques (Robert L. Stevenson), les Nord-Américains (Jack London), sans oublier les Grecs (Homère, mais aussi Platon, Aristote, Eschyle, Sophocle, Euripide, Démosthène)[12]. On pouvait le voir en train de lire n'importe quand, n'importe où, dans n'importe quelle situation. On peut trouver un témoignage de cette capacité d'introspection, qui semble contraster avec son esprit d'aventure, dans un grand nombre de photographies qui ont été prises de lui au fil du temps, depuis ses années d'enfance jusqu'aux dernières années de sa vie de guérillero. Vêtu de son uniforme vert ou torse nu, parmi la foule ou un peu à l'écart, marchant ou se reposant, travaillant ou fumant un havane, ces photographies mettent en exergue la dimension intellectuelle que le leader veut donner de lui. Ce n'est pas un fusil qu'il tient entre ses mains, mais un livre ou des documents. Cette image du *leader*, absorbé par sa méditation, plongé dans la lecture, contraste avec la conception traditionnelle et stéréotypée qu'on peut avoir d'un lecteur agréablement et confortablement installé, conditions qui semblent indispensables pour s'abandonner à la lecture ; elle s'oppose à la conception de l'intellectuel coupé du monde ; elle contredit l'image de l'écrivain (ou du lecteur) enfermé dans sa bibliothèque. En effet, ces photographies de Guevara montrent un lecteur différent, qui ne déconnecte pas la lecture de la vie ; un lecteur qui délibérément entreprend de faire entrer le livre et la lecture dans des territoires peu hospitaliers ; un lecteur qui se sert de la littérature pour transformer le monde et non (seulement) pour s'en évader. Ces photos montrent, ainsi, un lecteur en mouvement (marchant), insouciant et également engagé dans la transformation de la société de son temps.

6 À partir d'exemples tirés de *PGR*, *DB* et de sa correspondance, nous exposerons deux volets autour desquels s'organise l'expérience littéraire de Guevara. Ces volets sont : la littérature comme source principale de savoir et d'exemplarité ; et la littérature comme force poétique qui façonne une conduite de vie.

Littérature : source de savoir et d'exemplarité

7 Chez Guevara, la lecture littéraire procède à un travail de symbolisation qui recompose les représentations qu'il a de sa propre histoire et de son monde intérieur ; ce travail lui permet, en outre, de façonner et de donner une image de lui en sujet solitaire et héroïque. Il est utile de donner quelques exemples à l'appui de cette assertion, l'un tiré de *PGR*, et les deux autres des lettres écrites par Guevara. Le premier exemple fait référence à un événement abondamment cité par les critiques et les biographes, à savoir, le moment où, dans une situation particulièrement dangereuse où il pensait sa dernière heure arrivée, Guevara se remémore un épisode d'un conte de Jack London. En effet, lors du combat livré sur le site d'Alegría del Pío, alors que, blessé par les balles qui l'ont atteint, il est encerclé par les forces de Batista et qu'il se croit mortellement touché, Guevara cherche et trouve dans la fiction une scène qui lui permet de sublimer ce qu'il croyait être sa mort imminente. D'après le récit qu'il en a fait, au moment de ce

cheminement vers la mort, il se serait souvenu de ce qu'il avait lu dans un récit de fiction, à savoir la fin d'un conte de Jack London, « *To build a fire* ». Il écrit : « je me suis mis à penser à la meilleure manière de mourir à cet instant où tout semblait perdu. Je me suis souvenu d'un vieux conte de Jack London, dans lequel le personnage principal, appuyé sur un tronc d'arbre est sur le point de mettre fin à sa vie dans la dignité » (*PGR*, 84). On notera, donc, qu'au moment même où Guevara raconte un violent combat, il introduit une référence littéraire. On peut considérer que ce témoignage d'un combat vécu en symbiose avec la remémoration d'un épisode de fiction prépare la constitution d'un modèle éthico-littéraire à partir duquel sera dressé son avenir épico-historique.

8 Dans la jungle bolivienne, très affaibli par les attaques d'asthme, le commandant Guevara écrit. Tout est consigné dans ses carnets : la stratégie militaire, mais aussi la tristesse provoquée par la disparition des camarades abattus, la détresse croissante, l'intuition de la défaite. Notre deuxième exemple, extrait de *DB*, exemplifie pleinement l'emploi d'une écriture littéraire dont il use pour rendre hommage à Rolando, son camarade depuis la campagne de la Sierra Maestra, qui vient d'être abattu :

> [...] de sa mort obscure il ne reste qu'à dire, pour un futur hypothétique qui pourrait se concrétiser : « Ton petit cadavre de capitaine courageux a déployé dans l'infini sa forme métallique » (*DB*, 114).

9 Guevara cite ici les deux premiers vers de la deuxième strophe du poème « Un chant pour Bolívar » de Pablo Neruda (publié dans son ouvrage *Chant général*, 1941), texte où le poète chilien rend hommage au libérateur vénézuélien. « Il ne reste qu'à dire... », écrit Guevara face à la disparition de son frère d'armes. Face à la mort, il ne (lui) reste qu'à citer un poème (qui se veut un chant) pour exprimer de manière pure, immédiate et loyale son émotion ; seule façon de rendre hommage à son camarade tout en rappelant lyriquement la pérennité des valeurs immuables de la révolution. Si, comme le rappelle Blanchot, le roman est en tant que processus de mutation le discours même de la transformation du temps, et si le récit, par rapport à cette transformation romanesque, prend sa place là où le roman ne va plus, on comprend bien que, à ce stade affligeant et funeste de l'aventure, l'omniprésence de la mort oblitère l'écoulement du temps, aussi bien le temps de la narration que le temps du récit. Ce n'est pas la relation de l'événement qui intéresse Guevara, mais – pour reprendre les linéaments de la pensée de Blanchot – « l'approche de cet événement, le lieu où celui-ci est appelé à se produire[13]. » Cela nous amène à penser que dans l'écriture de Guevara ce *lieu* où l'événement est convoqué à se (re)produire est la littérature (l'espace littéraire), et plus précisément le chant comme forme lyrique qui véhicule les forces épiques et célèbre les valeurs de la révolution que les sirènes de l'esprit entendent servir[14].

10 Ces références introduites en guise de soutien littéraire à des moments où Guevara relate (*PGR*, *DB*) ou raconte (dans sa correspondance) des situations d'une extrême violence, de risque, d'insécurité, ne sont pas rares. En voici trois exemples tirés de lettres à ses parents. Premier exemple, depuis la prison du gouvernement à Mexico, le 6 juillet 1956, conscient de ce que la lutte armée à Cuba est son « nouveau destin », il écrit à ses parents :

> Dans l'éventualité où je ne serais plus en mesure de vous écrire et qu'il m'arrive de disparaître, considérez ces lignes comme un adieu, peu grandiloquent, mais sincère. [...] À partir de maintenant je ne considérerais pas ma mort comme une frustration, à peine si, comme Hikmet : « je n'emmènerai dans ma tombe que le regret d'un chant inachevé ». Je vous embrasse tous, ERNESTO.[15]

11 Deuxième exemple, depuis Cuba, dans une lettre datée du 28 janvier 1957, il écrit à sa mère : « Chère maman, Me voici dans le maquis cubain, vivant et assoiffé de sang, t'écrivant ces lignes martiniennes[16] enflammées **[...]**[17] ». Troisième exemple, en prélude à la campagne militaire au Congo, le 1er avril 1965, il écrit à ses parents : « Chers vieux, Je sens de nouveau sous mes talons le flanc de Rossinante, me voici encore sur les grands chemins avec mon bouclier au bras **[...]** » (*E*, 29). Ce sont des références et citations en guise d'arguments d'autorité certes, mais aussi, ce sont des références et des citations qui mettent en évidence des croyances : la croyance dans la littérature comme forme de supériorité vouée à l'admiration qui relève d'une quête du vrai, du juste et de la transmission de ces valeurs. Ni purisme esthétique, ni propagande politique, la littérature est présentée dans les textes de Guevara-écrivain comme une expérience, une occasion d'individuation, une ressource pour envisager une stylisation de soi.

Littérature : force poétique qui façonne une conduite de vie

12 Le modèle qui l'a toujours guidé, celui d'un effort constant et indispensable pour atteindre une discipline de vie qui conduise à la perfection éthique (fondée sur la privation constante, voire l'isolement, et qui n'est pas sans rappeler les pratiques de certains ascètes ou mystiques), prend sa source et trouve son énergie dans la jonction opérée entre la littérature et la spiritualité. Ainsi, la cadence répétitive des dernières pages de ses carnets en Bolivie rapproche-t-elle son écriture aussi bien du monologue intérieur où le récit se fait statique que des écrits litaniques où se manifeste et s'exerce, sans aucun doute, une sorte d'exercice spirituel. La folie, comme anomalie productrice d'une différence éthique, représentée par le chevalier errant Alonso Quijano, nourrit un imaginaire lui permettant de se construire une identité épique, une citoyenneté rare. Il est vrai que pénétrer dans le royaume des souffrants, c'est s'introduire dans un territoire de contours fantasmatiques peuplé de lointaines silhouettes littéraires dont l'« existence » est une invitation à devoir et pouvoir incarner cette étrange différence. Le quichottisme, modèle littéraire de celui qui « délire » (doublement : parce qu'il divague et parce qu'il lit de manière fantasque), qui se bat tel un fou contre les moulins à vent, constitue le dispositif littéraire d'envergure politique le plus structurant de la subjectivité de Guevara comme guérillero, c'est-à-dire un « combattant de la liberté », un « élu du peuple », un emblème des « meilleures vertus du meilleur soldat » (*QG*, 84)[18]. Cette constellation d'images créatrices de la subjectivité guévariste, appréhendée comme le modèle de l'homme nouveau, nourrit la mystique de la libération des années soixante-dix en Amérique latine. Celle-ci est basée sur une double croyance : croyance dans le triomphe de la révolution, et foi dans le militant perçu comme un ascète d'avant-garde[19]. Tel est le sens des paroles du jeune Ernesto qui, depuis la jungle cubaine, « assoiffé de sang », écrit à sa mère des « lignes martiniennes enflammées ». On voit bien qu'il existe une dimension tragique et sacrificielle dans l'éthos militant des années soixante-dix, renforcée par la modalité passionnée inhérente au discours du combattant.

13 Disons alors, pour revenir à la notion de quichottisme, qu'elle a été essentiellement configurée comme paradigme de vie, de valeurs et de symboles au début du XXe siècle, dans un contexte historique vécu par l'Espagne comme celui d'une indispensable

révision critique de son histoire récente (à la suite des indépendances de Cuba et de Puerto Rico à la fin du XIX^e^ siècle). C'est Miguel de Unamuno qui lance en 1905, dans son essai *Vie de Don Quichotte et Sancho*, l'interprétation du célèbre roman de Cervantès comme évangile espagnol, et de son protagoniste comme figure du Christ, prophète et prédicateur espagnol d'une nouvelle religion (épique)[20].

14 Le témoignage du journaliste bolivien Carlos Soria Galvarro qui a examiné et étudié avec attention les cahiers et les carnets que Guevara écrivait pendant ses campagnes est précieux pour notre propos. En effet, selon lui, on a trouvé parmi les papiers que contenait le sac à dos de Guevara lorsqu'il fut capturé en Bolivie, des listes de livres d'auteurs classiques et modernes, une centaine de fiches sur lesquelles étaient consignées des citations d'auteurs comme Wright Mills, Rosa Luxembourg, Lénine, Trotski, Staline, Mao Tsé Toung, Georg Lukacs, Marx, Engels, Fidel Castro. On relève également parmi ces papiers – toujours selon Soria Galvarro – les copies manuscrites de trois poèmes de Rubén Darío appartenant à *Chants de vie et d'espérance* (1905) : « Salutation de l'optimiste », « Marche triomphale » et « Litanies de notre Seigneur Don Quichotte », poèmes dans lesquels Darío rend hommage à l'hispanité en célébrant l'Amérique hispanique et catholique contre l'interventionnisme messianique, protestant et anglo-saxon du Nord[21]. Dans ce dernier poème, « Litanies [...] », dimension héroïque et piétisme semblent réunis dans la figure épique de Don Quichotte. Le poème est composé de douze strophes au fil desquelles Darío invoque la figure du chevalier espagnol comme libérateur des opprimés et le supplie de protéger l'humanité moderne de l'irrationalité dominante. Gentilhomme, pèlerin, chevalier errant, le Don Quichotte de Darío incarne l'imaginaire chevaleresque, le culte religieux, la politique libertaire. Ce poème invite son lecteur à en effectuer une lecture qui s'assimile à un véritable engagement spirituel. Il n'est donc pas rare de voir Guevara s'auto-représenter dans sa correspondance sous les traits d'un Don Quichotte latino-américain, geste initial et initiatique d'une auto-fictionnalisation qui se poursuivra lorsque sa figure glorifiée sera reprise à son tour par de nombreux auteurs : Pablo Neruda, Nicolás Guillén et León Felipe dans leurs poèmes ; Julio Cortázar dans sa fiction narrative (« Réunion »). Les voix de la chanson populaire (Carlos Puebla, Víctor Jara, Ángel Parra, Daniel Viglietti) s'empareront aussi de cette image, tout comme la nouvelle *trova* cubaine (Silvio Rodriguez, Santiago Feliú et d'autres).

15 Sorte d'atelier mental d'écriture destiné à copier des poèmes pour les lire à voix haute à ses camarades, pour les apprivoiser dans la solitude, ou tout simplement pour les transcrire après avoir été appris par cœur afin de mieux les conserver en mémoire, cette anthologie constitue une trace manuscrite d'un geste de conservation et d'archivage révélateur de la personnalité profonde de quelqu'un que l'on pourrait qualifier de graphomane, à condition de n'accorder à ce mot aucune connotation de perversité. Bien au contraire, pourrions-nous ajouter, dans le cas de Guevara.

16 Quant aux ouvrages listés, nous manquons d'informations précises sur les intentions qui ont présidé à l'établissement de telles listes d'ouvrages (livres lus, ou pas encore lus ; livres qu'il souhaitait consulter à nouveau ou qu'on lui fasse parvenir ; livres qu'il désirait emporter avec lui, ou pas). De plus, ces listes d'ouvrages ne semblent répondre à aucune structure ni à aucune hiérarchie manifeste, tant l'hétérogénéité des genres, des auteurs, des époques semble défier toute logique de tri et de classement pour un regard autre que celui de Guevara. Toutefois, on peut déceler, sans risque de commettre une erreur, dans cette propension à établir de telles listes une irrésistible

attraction pour le savoir encyclopédique, dont l'acquisition est vécue comme une aventure de l'intellect. La constitution de ces listes de livres, tout comme cette désinvolture avec laquelle Guevara plongeait dans la lecture ou s'en extrayait, suggère davantage une pratique vraisemblablement extensive de la lecture (selon laquelle on lit beaucoup de livres sans y revenir) plutôt qu'intensive (on lit peu de livres que l'on reprend régulièrement). On sait que, lors des actions qu'il menait en Bolivie, il emportait toujours avec lui une véritable bibliothèque ambulante dont les livres étaient répartis dans les sacs à dos de ses compagnons d'armes ou cachés dans les postes de la guérilla avec les provisions, les armes, les médicaments. Régis Debray a pu déclarer à ce sujet :

> En Bolivie, à bout de forces, il portait encore des livres à l'épaule. Il s'était fait auparavant une petite bibliothèque cachée dans une grotte, à côté des réserves de vivres et du poste émetteur : livres de médecine mais aussi *Ma vie* de Trotski, des opuscules de Mao et les poésies de León Felipe. Une forte pluie endommagea le tout, et il engueula durement le porteur de la mauvaise nouvelle. On croyait tous en avoir pour des années, d'allées et venues, comme autour d'une base rouge à la chinoise. Parmi les missions dont il m'avait chargé, il y avait celle de lui ramener à mon prochain voyage quelques livres pour compléter ses réserves. [...][22]

17 Le témoignage de Debray révèle jusqu'à quel point, dans ces derniers mois dans la jungle bolivienne, le livre était pour Guevara non seulement un élément essentiel qui faisait sens dans sa vie, mais également un objet de culte laïc. Tel un Titan moderne qui se donne la mission d'apporter la lumière dans les ténèbres, Guevara traverse la jungle (à Cuba, au Congo, en Bolivie) en portant sur ses épaules le poids des lettres tout en prenant soin de cacher pieusement dans des grottes la grâce de la littérature.

En guise de conclusion

18 La grande affection d'Ernesto Guevara pour la lecture nous a permis de mettre en lumière une triple vénération : celle du livre comme objet de culte ; celle de la lecture comme processus empirique d'agencement de modes d'identification, de construction de subjectivités par analogie ; et celle de la littérature comme un espace où peut se relier (*religare*) la compréhension sensible des modèles littéraires épiques (le quichottisme) à la vie. La lectomanie, si l'on peut dire, de ce personnage mythique relève d'un sens incontestable de l'auto-formation, comprise comme un apprentissage et un souci de soi, soi qui ne peut se réaliser que grâce à l'introjection des représentations lues. Cette lectomanie montre, donc, à quel point l'expérience littéraire (tant en réception qu'en production) peut être considérée, de plein droit, comme un exercice spirituel informant – dans les deux sens de ce mot – la production d'une subjectivité. Dans ce processus, le lecteur est amené à ouvrir un dialogue et à opérer une symbiose entre ses intérêts sensibles (ses représentations, ses valeurs) et sa curiosité intellectuelle pour réussir à être à la hauteur des promesses d'existence configurées par ses lectures littéraires.

NOTES

1. Adam Watt, *Reading in Proust's À la Recherche. « Le délire de la lecture »*, Oxford, Oxford UP, 2009, p. 122-129.

2. Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 30.

3. Gérard Mauger et Claude F. Poliak, « Les usages sociaux de la lecture », *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, vol. 123, n° 1, *Genèse de la croyance littéraire*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 3-24.

4. Régis Debray, *Loués soient nos seigneurs : une éducation politique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 217.

5. Ernesto Guevara, *Pasajes de la guerra revolucionaria* [Passages de la guerre révolutionnaire], La Habana, Editorial de Ciencia Sociales, 1992 ; *Diario de Bolivia* [Journal de Bolivie], Buenos Aires, Ediciones Metropolitanas, 1984 ; « *Qué es un guerrillero?* » [Qu'est-ce qu'un guérillero ?], *Obras escogidas*, Santiago de Chile, Edición Digital, 2004, p. 83-86 ; *Epistolario* [Correspondance], La Havane, Editorial de Ciencias sociales, 1993. Ces ouvrages seront dorénavant désignés, dans notre texte, par les abréviations suivantes : *PGR, DB, QG, E*. Les références renvoyant à ces ouvrages seront données entre parenthèses à l'intérieur du texte.

6. Version abrégée de la communication originale présentée le 28 avril 2016 dans le cadre du séminaire « La langue du lecteur ».

7. On raconte que, sur le tableau de la salle de classe de la petite école de la Higuera, où Guevara fut abattu, il aurait lu une phrase et corrigé son orthographe. La phrase écrite était : « Je sais lire ». Il manquait en espagnol l'accent aigu sur le verbe *savoir*. [« Yo sé leer »] Voir Ricardo Piglia, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 137-138.

8. Roland Barthes, « Sur la lecture », *Le Bruissement de la langue* [1963], Paris, Le Seuil, 1984.

9. Sur les relations entre littérature, politique, révolution et art dans les années 1950-1970 en Amérique latine, voir Claudia Gilman, *La pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003 ; Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en Argentina: la década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002 ; et Oscar Terán, *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina*, 1956-1966, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

10. Michèle Petit, *Éloge de la lecture. La construction de soi*, Paris, Belin, 2002.

11. Ernesto Guevara, (père), *Mi hijo el Che*, Buenos Aires, Sudamericana-Planeta, 1981, p. 180.

12. Julio LLanes étudie de manière approfondie les lectures littéraires de Guevara dans son ouvrage *Che, entre la literatura y la vida (notas para el corazón y la memoria)*, La Havane, Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, 2010.

13. Maurice Blanchot, « Le chant des Sirènes », *Le Livre à venir* [1959], Paris, Gallimard, 1971, p. 15.

14. Dans son article « Maneras de decir : el canto de la acción. El Che Guevara, polígrafo salvaje », Claudia Gilman analyse le sens de la marche et de la parole prométhéenne de Guevara. Elle écrit : « Le Che est celui qui apporte avec lui le savoir, comme Prométhée le feu, comme salut des hommes ». Il convient de préciser que nous avons découvert récemment, vers la fin de l'écriture de notre article, cette étude de Gilman qui s'intéresse à Guevara comme un écrivain polygraphe. L'intérêt que le profil graphomane ou polygraphe de Guevara suscite chez la critique argentine rejoint le nôtre.

15. Ernesto Guevara, (père), *op. cit.*, p. 19.

16. Adjectif néologique se rapportant au héros national cubain José Martí (1853-1895). Homme politique, journaliste et poète, Martí est considéré à Cuba comme l'apôtre de la lutte pour l'indépendance. La révolution castriste de 1959 se réclame officiellement de sa pensée. À ce sujet, voir : Paul Estrade, « Martien, martiste, martinien », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, vol. 35, n° 1, 1980, p. 135-137

17. *Ibid.*, p. 24.

18. Guevara écrit dans *QG* que l'homme nouveau se doit d'être discipliné, dévoué, respectueux d'un comportement éthique, prêt à offrir sa vie en sacrifice afin de conquérir ses objectifs militaires. Mais il doit également savoir être humble, affectueux, passionné, être capable d'éprouver de l'émotion pour cultiver les territoires immatériels de son âme. « Il faut s'endurcir, sans jamais se départir de sa tendresse », posait-il.

19. Ana Soledad Montero, *¡Y al final un día Volvimos! Los usos de la memoria en el discurso kirchnerista (2003-2007)*, Buenos Aires, Prometeo libros, 2012, p. 66-75, p. 291-298.

20. Rappelons qu'en 1906 l'Uruguayen José Enrique Rodó publie son essai « Le Christ à cheval ». La figure du Christ guerrier de Rodó accompagne aussi la vie errante du poète León Felipe, l'un des poètes préférés de Guevara. José Enrique Rodó, *Obras Completas de José Enrique Rodó*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 538-539.

21. À la capture de Guevara, ses carnets ont été saisis par l'armée bolivienne et conservés pendant plusieurs décennies dans un coffre-fort en tant que « trophées » et « butin de guerre ». L'un de ces trois cahiers (le « vert ») est dévolu à la poésie et il a été publié en 2007 sous le titre de *Le Cahier vert du Che* avec une préface de Paco Ignacio Taib II. Ce volume contient 69 poèmes qui ont été recopiés de la main même de Guevara, sans mention d'auteur, à l'exception d'un seul, le n° 65, « La grande aventure », consacré au Quichotte, et au bas duquel le nom de León Felipe est consigné. Nous y retrouvons des poèmes de Nicolás Guillén, Pablo Neruda, León Felipe, César Vallejo. Des interprétations controversées existent à propos des « fiches » (Soria Galvarro) ou des « carnets » (Paco Ignacio Taibo II) transportés par Guevara dans son sac-à-dos, et en particulier sur le nombre de ces carnets, leurs couleurs, leurs contenus. Nous ne nous attarderons pas sur ces questions ici.

22. Régis Debray, *op. cit.*, p. 217-218.

AUTEUR

MARTA INÉS WALDEGARAY

Université de Reims Champagne-Ardenne

Bibliographie

ALTHUSSER, Louis, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *Positions*, Paris, Éditions Sociales, 1976, p. 67-126.

AUROUX, Sylvain, *La Révolution technologique de la grammatisation*, Liège, Mardaga, 1994.

BENJAMIN, Walter, *Die Aufgabe des Übersetzers* (La tâche du traducteur), Heidelberg, Verlag von Richard Weissbach, 1923.

BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, rééd. 1983.

CAILLOIS, Roger, *Babel* [1946], Paris, Gallimard, 1978.

CASANOVA, Pascale, *La Langue mondiale. Traduction et domination*, Paris, Le Seuil, 2015.

DECOUT, Maxime, *En toute mauvaise foi*, Paris, Minuit, 2015.

DELEUZE, Gilles, « Bégaya-t-il », in *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 135-143.

DERRIDA, Jacques, *Schibboleth*, Paris, Galilée, 1986.

DERRIDA, Jacques, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987.

DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, rééd. Bruxelles, Peter Lang Verlag, « ThéoCrit », 2010.

ECO, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, [1979], trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation* [1990], trad. par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1972.

GRACQ, Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, 1980.

GULLENTOPS, David, *Poétique du lisuel*, Paris, Paris-Méditerranée, 2001.

HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, « Supérieur », 1996.

HEIDEGGER, Martin, « La chose » (1950), « Que veut dire "penser" ? » (1954), in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.

HÉRONNIÈRE, Édith de la, « Sur une île déserte », *Revue Des Deux Mondes*, avril 2010, p. 63

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, [1976], tr. fr. par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985.

JENNY, Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

JULLIEN, François, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014.

KORTHALS ALTES, Liesbeth, *Ethos and Narrative Interpretation: the Negotiation of Meanings and Values in Fiction*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, « Frontiers of Narrative », 2014.

KRISTEVA, Julia, « L'Europe des langues », discours prononcé à l'occasion des « Journées Kristeva » 2009, organisées par l'École des hautes études en sciences sociales (Hogskole) d'Oslo, 24-26 septembre 2009, p. 1.

LECERCLE, Jean-Jacques, *Deleuze and Language*, Londres, Palgrave, 2002.

LECERCLE, Jean-Jacques, *The Violence of Language*, Londres, Routledge, 1990.

MARX, Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Pauvert, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Prose du monde*, [1969], rééd. Paris, Gallimard, « Tel », 1992.

NÜNNING, Ansgar, « Unreliable, compared to what? Towards a cognitive theory of unreliable narration: prolegomena and hypotheses », *in* Walter Grünzweig et Andreas Solbach (dir.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999, p. 53-73.

NÜNNING, Vera, « Unreliable narration and the Historical Variability of Values and Norms: *The Vicar of Wakefield* as Test-case for a Cultural-Historical Narratology », *Style*, vol. 38, n° 2, 2004, p. 236-252.

POIRIER, Jacques (dir.), « Avant-propos », in *Dictionnaire des mythes et concepts de la création*, Reims, Epure, 2015.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* (1954), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1971.

PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1954 (1913), t. I, p. 36.

RASTIER, François, « Le langage comme milieu : des pratiques aux œuvres », *Texto !* décembre 2003 [en ligne]. Disponible à partir de : http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Langage.pdf

RASTIER, François, « Anthropologie linguistique et sémiotique des cultures », *Une introduction aux sciences de la culture*, Paris, PUF, 2002.

RASTIER, François, « La Traduction : Interprétation et Genèse du Sens », *in* Lederer, Marianne & Israël, Fortunato (dir.), *Le Sens en traduction*, Paris, Minard, « Champollion », 2006. Disponible à partir de : http://www.revue-texto.net/Lettre/Rastier_Traduction.pdf

RICHARD, Jean-Pierre, *Les Jardins de la terre*, Lagrasse, Verdier, 2014.

RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000.

ROSSET, Clément, *Le Choix des mots*, Paris, Minuit, 1995

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, [1781], Paris, Garnier-Flammarion, 1993.

STAROBINSKI, Jean, *Les Mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 1971.

WISMANN, Heinz, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012.

ZUMTHOR, Paul, *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Le Seuil, 1995.