



HAL
open science

La résonance lectorale

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

► **To cite this version:**

Alain Trouvé, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier (Dir.). La résonance lectorale. ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, 10, pp.226, 2016, Approches Interdisciplinaires de la lecture, 978-2-37496-014-2. 10.4000/books.epure.1478 . hal-02870053

HAL Id: hal-02870053

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02870053v1>

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
Marie-Madeleine Gladiou, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé

Approches interdisciplinaires de la lecture n° 10
La résonance lectorale

l'épure
REVUE ET PASSERIE UNIVERSITAIRES DE POÉSIE

La résonance lectorale

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

DOI : 10.4000/books.epure.1478
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2016
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374961972



<https://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2016
EAN (Édition imprimée) : 9782374960142
Nombre de pages : 228

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



Référence électronique

GLADIEU, Marie-Madeleine (dir.) ; POTTIER, Jean-Michel (dir.) ; et TROUVÉ, Alain (dir.). *La résonance lectorale*. Nouvelle édition [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2016 (généré le 22 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/1478>>. ISBN : 9782374961972. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1478>.

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2016
Licence OpenEdition Books

RÉSUMÉS

À quoi tient qu'une œuvre littéraire nous émeut, nous touche, nous donne à penser ? L'incursion dans l'imaginaire de l'autre, dans ses fantasmes, la reconnaissance des éléments de l'histoire (la grande et la petite) convoqués dans le roman, la pièce de théâtre ou le poème viennent élargir notre expérience. Toute création est sans doute dépassement d'un donné *arrière-textuel* par la confrontation avec la langue, ses contraintes et ses potentialités. Mais que se passe-t-il si l'on replace l'acte créatif dans la relation littéraire comme co-création ? C'est ce phénomène d'écho qu'explore, sous le nom de *résonance*, le présent volume, dixième de la collection *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, entre harmonie et dissonance, dans la confrontation des espaces socioculturels liés à la production du texte et à ses lectures successives, dans la recherche, par-delà les problèmes de longueur d'onde, d'un noyau de vérité à exhumer ou à faire advenir.

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

Résonance, fiction et vérité

Vérité et résonance

Thomas Pavel

Parole ouïe est perdue / Si elle n'est de cœur entendue

Fiction, saillance, intrusion

Inférence fictionnelle

Être témoin, tirer des conclusions

Résonance et équilibre

Échos doucement destructeurs

Conclusion

« Here Comes Everybody » ? Résonance et fiction littéraire chez Joyce, Yourcenar, Le Clézio

Alain Trouvé

Finnegans Wake : la poésie contre le roman ? Tempête dans le langage ou un langage épousant l'ordre de ce qui est ?

Le roman malgré tout : *Finnegans Wake* et les autres

Le jeu de l'assimilation dissimilation dans *Mémoires d'Hadrien*

Fiction, résonance, vérité et temps

Harmonie / dissonance, d'une langue à l'autre

La voix et l'écoute. Effets de résonance dans la lecture

Jean-Michel Pottier

Une expérience première

Lire entre les langues : résonance et idiorythmie

Nathalie Roelens

« Entrer dans la danse » : lectures-vision

« Entrer dans la sphère » : lectures-voyage

« Entrer dans la bulle » : lectures-écoute

Résonance et idiorythmie

Les inquiétantes résonances de la traduction

Anikó Ádám

Voyager entre deux langues ou l'intranquillité du traducteur

Maria de Jesus Cabral

Arrière-texte et résonance

La double résonance lectorale et scripturale dans Au revoir là-haut de Pierre Lemaitre

Marie-France Boireau

Le premier niveau de résonance

Intertextualité et résonance

Deuxième niveau : la construction des effets de résonance chez le lecteur

Mario Vargas Llosa : résonance des discours politiques sur le discours romanesque, côté écrivain et côté lecteur

Marie-Madeleine Gladieu

Eduardo Halfon : résonances croisées chez un juif arabe né au Guatemala

Thierry Davo

La résonance lectorale : de Rubén Darío à Yuri Herrera

Coralie Pressacco

Yuri Herrera : sa vie, son œuvre à la frontière entre le Mexique et les États-Unis

Il était une fois, un chef de gang dans son royaume...

Le roi bourgeois et son poète

Du palais bourgeois au narco-rancho

Réflexion sur l'art et la création

Le poète et l'artiste : à la recherche de la liberté

Le fantastique en Extrême-Occident (Pérou) : quelles résonances ?

Audrey Louyer-Davo

Des résonances voulues et immédiatement repérables

Des résonances perceptibles en arrière-texte

Des résonances à construire par le lecteur

O que resta dos mortos : les échos de l'écriture de Políbio Alves

Roselis Batista R.

Bibliographie

Avant-propos

Alain Trouvé

- 1 La question de la résonance tient pour une large part au jeu en miroir entre l'arrière-texte auctorial et l'arrière-texte lectoral ; elle a surgi quand nous avons essayé de croiser le rapport à l'histoire et l'implication fantasmatique de l'auteur et du lecteur dans le jeu littéraire¹. On peut l'envisager au sens propre de l'effet acoustique, en lien avec l'acception du terme en physique, impliquant déjà les notions de longueur d'onde, d'ajustement entre un émetteur et un récepteur. Mais l'émetteur, s'agissant de littérature, est double, à la fois, auteur et texte avec toutes les distorsions impliquées dans le seuil séparant l'un de l'autre, et, sauf cas relativement rare, la voix d'origine est déjà à prendre dans le sens métaphorique d'une transposition énonciative, voix toujours en partie perdue, donc. Prise dans ce sens acoustique, la résonance est plutôt liée à une oralisation de la lecture², contraire à la pratique de lecture silencieuse imposée au cours des siècles, mais dont l'usage semble revenir aujourd'hui³. Dans le cas d'une performance orale, pas de texte de lecture⁴ comme réalisation verbale distincte, mais un texte potentiel résultant de l'interprétation au sens musical du terme.
- 2 La résonance s'entend en effet aussi, par métaphore, comme l'interprétation au sens large du terme ou au sens plus précis de l'écoute analytique. Selon Lacan, ainsi, « c'est uniquement par l'équivoque que l'interprétation opère. Il faut qu'il y ait quelque chose dans le signifiant qui résonne⁵ ». Cette résonance implique une verbalisation et, dans sa forme achevée, un texte de lecture⁶.
- 3 Comment s'opère l'effet résonance ? La mise en fiction, romanesque ou poétique, paraît une donnée importante : au sein de l'œuvre elle-même, le jeu des données symboliques et imaginaires, confère à la parole une portée spécifique. L'enjeu en est le rapport à une forme de vérité autrement inaccessible. Thomas Pavel dont la réflexion a croisé la nôtre a bien voulu nous confier, en ouverture de ce volume, l'article « Vérité et résonance ».
- 4 Le terme résonance invite à penser le décalage entre la sphère de l'auteur et celle de ses lecteurs à travers les époques. La résonance peut se faire consonance ou dissonance ; la dissonance, voulue ou non par l'auteur, est admise par le lecteur comme marque nécessaire d'actualisation ou perçue comme indice d'imperfection, voire de vieillissement. Dans la scène de lecture, telle qu'on peut parfois la reconstituer, l'audition et l'intellection s'unissent. Il s'agit en même temps, pour l'auteur comme

pour son ou ses lecteurs, d'un rapport à la langue. Si la traduction porte à un degré supérieur l'altérité du texte source, l'écrivain véritable se sent devant sa langue maternelle comme devant une langue étrangère, cherchant à capter dans son écriture l'écho de cette langue intérieure.

- 5 Enfin, pour que la parole littéraire soit saisie dans toutes ses dimensions, il faut au lecteur retrouver les traces d'intertextes perdus, de références culturelles enfouies, ou parfois confronter sa propre sphère culturelle à celle du texte d'origine, autrement dit accorder résonance et arrière-texte, auctorial et lectoral.

NOTES

1. Voir à ce sujet, M.-M. Gladiou, J.-M. Pottier et A. Trouvé (dir.), *Articuler le fantasme et l'Histoire*, Reims, EPURE, « Approches interdisciplinaires de la lecture » ; 9, 2015.
 2. Voir à ce sujet M.-M. Gladiou et A. Trouvé (dir.), *Voir et entendre par le roman*, Reims, EPURE, « Approches interdisciplinaires de la lecture » ; 4, 2010.
 3. On peut penser notamment aux performances de la poésie sonore et à celles des « slameurs » dont les acteurs endossent tous les rôles, dans l'improvisation ou la recreation.
 4. Rappelons que le texte de lecture est le corollaire de l'arrière-texte, il en est la forme exposée pour autrui. Voir à ce sujet M.-M. Gladiou, J.-M. Pottier et A. Trouvé, *L'Arrière-texte Pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013.
 5. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XXIII*, « Le sinthome » [1975-1976], Paris, Le Seuil, 2005, p. 17.
 6. La publication des *Séminaires* de Lacan constitue une manière de texte de lecture.
-

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Résonance, fiction et vérité

Vérité et résonance

Thomas Pavel

- 1 Dans son ouvrage sur Dostoïevski, Joseph Frank, un des critiques américains les plus influents au xx^e siècle, décrivait l'auteur de *Crime et châtiment* comme étant avant tout un être humain qui savait affronter les questions sociales, morales et métaphysiques de son temps pour y proposer des solutions inoubliables. Selon Frank, la capacité du grand écrivain de sortir des sentiers battus était due à sa tendance innée de « sentir la pensée », de détecter les « réverbérations » des idées, des actions politiques et des drames personnels. L'attention que Frank prêtait au côté humain des œuvres de Dostoïevski me semble pertinente au-delà de son objet immédiat. Elle nous incite à évaluer et à nuancer la conviction très répandue selon laquelle l'art et la littérature doivent être compris en termes cognitifs. Dans ce qui suit et en utilisant des exemples empruntés à l'histoire du roman, je réfléchirai à la manière dont la littérature encourage notre participation – une participation indirecte, « par procuration » si l'on peut dire – aux univers fictionnels, aux actions et aux sentiments présentés par la littérature. Mes conclusions convergeront avec les points de vue des nombreux penseurs anciens et récents qui considèrent que la *mimesis* artistique comprend non seulement la représentation du monde, mais aussi la capacité d'enchanter et d'émouvoir.

Parole ouïe est perdue / Si elle n'est de cœur entendue

- 2 Au début du roman de chevalerie *Yvain* (fin du XII^e siècle), Chrétien de Troyes s'adresse à son auditoire dans les termes suivants :
- Puis qu'i vous plaist, or entendés !
 Cuer et oreilles me rendés,
 Car parole oïe est perdue
 S'ele n'est de cuer entendue.
 Or y a tix que che qu'il oent
 N'entendent pas, che que il oent* ;
 Et chil n'en ont fors que l'oïe,
 Puis que li cuers n'i entent mie.
 As oreilles vient le parole

Aussi comme li vens qui vole ;
 Mais n'i arreste ne demore,
 Ains s'en part en mout petit d'ore
 Se li cuers n'est si escilliés
 C'a prendre soit appareilliés ;
 Que chil le puet en son venir
 Prendre et enclorre et retenir.
 Les oreilles sont voie a vois
 Ou parent y entre la vois ;
 Et li cuers prent dedens le ventre
 Le vois qui par l'oreille y entre.
 Et qui or me vaurra entendre,
 Cuer et oreilles me doit rendre;
 Car ne veul pas servir de songe,
 Ne de fable ne de menchange,
 Dont maint autre vous ont servi,
 Ains conterai che que je vi. (V. 148-174)

- 3 Et le livre XI de *Parzival* (début du XIII^e siècle) de Wolfram von Eschenbach commence par ce dialogue :

« Ouvre ! »
 « À qui ? Qui êtes-vous ? »
 « Je veux atteindre ton cœur. »
 « Il n'y a pas assez de place pour vous. »
 « Er alors ? Je rencontre toujours des obstacles !
 Ne pleure pas quand j'insiste !
 Je ne veux que te dire des merveilles ! »
 « Est-ce toi, Dame Aventure ? »

- 4 Ces appels sont fréquents dans la littérature orale : les oreilles ont beau être l'organe de la réception du langage, il reste que les mots qui ne vont pas au-delà des oreilles ressemblent au vent qui souffle sans s'arrêter nulle part. Or ni chez Chrétien ni chez Wolfram, le récit n'est censé, lorsqu'il passe à travers les oreilles, arriver à la raison, comme les philosophes auraient pu s'y attendre, et encore moins à l'autre grande faculté humaine, la volonté. La destination du récit est le cœur. Et lorsque le cœur le reçoit, il le serre fort et le garde chez lui (Chrétien : « Que chil le puet en son venir / Prendre et enclorre et retenir »). La place est étroite (Wolfram : « Il n'y a pas assez de place pour vous »), difficile à atteindre, mais celui qui écoute est prié de se rendre (Chrétien : « Et qui or me vaurra entendre / Cuer et oreilles me doit rendre. »).
- 5 Chrétien et Wolfram soulignent tous les deux un élément clé de la fiction, de « Dame Aventure », comme l'appelle Wolfram, à savoir que la vérité qu'elle est censée transmettre (« Car ne veul pas servir de songe, / Ne de fable ne de menchange, ») nous touche sans avoir besoin d'appartenir à l'ordre des faits réels. Aucun des auditeurs de Wolfram ou de Chrétien n'aurait considéré les actions racontées dans *Parzival* ou dans *Yvain* comme ayant eu lieu dans la vie de tous les jours. De telles actions se passent seulement dans le pays des légendes et des contes de fées, un pays qui accueille un genre particulier de personnages et d'événements, sinon même de vérité.

Fiction, saillance, intrusion

- 6 Ce genre de vérité est possible dans un monde que le public de Chrétien et de Wolfram reconnaissait sans difficulté, bien que personne ne l'eût visité. Ce monde saillant

comporte des états d'affaires, des entités et des actions ayant un double statut : d'une part certains parmi ces états d'affaires, entités et actions peuvent se retrouver dans la vie de tous les jours, d'autre part, ils participent à un autre niveau de réalité (ou plutôt, par opposition à l'horizon de tous les jours, d'irréalité). Ainsi, dans *Yvain* une fontaine peut déclencher des tempêtes alors que le cadavre d'un homme saigne en présence de celui qui l'a tué ; dans l'histoire racontée par Wolfram, le Graal est à la fois un plat précieux et un fournisseur magique de nourriture ; dans la même histoire un lit et ses piliers ont des propriétés miraculeuses, et les deux œuvres mettent en scène des sorciers et des géants doués de pouvoirs hors du commun. La saillance, donc, favorise l'intrusion, étant donné que certaines entités mentionnées dans l'histoire n'ont pas de correspondant dans le monde de tous les jours. L'intrusion peut être enchantée, lorsqu'il s'agit de fées, de dragons et d'unicornes qu'on n'a jamais vus dans la vraie vie, ou simplement mimétique, lorsque les intrus ressemblent aux habitants du monde réel. L'intrusion enchantée n'est pas nécessairement et toujours perçue comme irréaliste, étant donné que le public peut croire que les fées, les dragons et les unicornes hantent le monde, sinon à la lumière du jour, du moins dans la pénombre des croyances peu justifiées qu'on appelle de nos jours superstitions. Pour ceux qui, pourtant, écoutent ces légendes, ces contes de fées et ces romans de chevalerie, la vie humaine n'aurait pas de sens hors ces croyances qui évoquent une couche supplémentaire, énigmatique, de la réalité.

- 7 Pourquoi cette saillance et ces intrusions ? Qu'obtenons-nous lorsque nous prêtons nos oreilles et ouvrons nos cœurs à Dame Aventure et à son univers saillant rempli d'intrus ? Pourquoi ne pas avouer qu'il s'agit de *mensonges* ou que le raconteur fait semblant de rapporter des histoires vraies ? Pourquoi ne pas dire simplement que Chrétien veut nous *faire croire* qu'il parlera de choses dont il a été témoin (« Ains conterai che que je vi ») et que Wolfram soutient converser avec Dame Aventure, alors qu'en réalité les deux poètes, loin de prononcer sérieusement ces phrases font en réalité semblant d'y croire vraiment ?
- 8 Cette hypothèse, qui a été il y a longtemps défendue par John Searle, me semble difficile à accepter. Ni Chrétien, ni Wolfram, ni, parmi les écrivains qui ont vécu plus tard, Richardson, Jane Austen, Stendhal, Balzac, Dickens, George Eliot, Dostoïevski et Fontane, ne font semblant de raconter ou d'écrire des histoires : ils le font vraiment. Ce qu'ils font également c'est leur attribuer une sorte de vérité non-factuelle. Et tout comme Chrétien assure son audience qu'il parle de ce qu'il a vraiment vu, les écrivains des époques ultérieures déclareront que leurs romans ciblent ce qui peut être vu, identifié et enregistré autour de nous. Pour Stendhal, un roman est « un miroir qu'on promène le long d'un chemin », pour Balzac, la tâche de ses œuvres consiste à « faire concurrence à l'état civil ». Ces auteurs veulent sans doute dire que lire la fiction est une activité cognitive qui nous offre une image fiable de la réalité, voire une véritable documentation sur ses détails. Et en effet, comme les spécialistes l'ont bien montré, dans *La Comédie humaine* de Balzac le lecteur observe l'essor de la société capitaliste en France pendant la première moitié du XIX^e siècle et dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal la lutte du talent pour se faire reconnaître à l'époque de la Restauration. Lire de tels livres ressemblerait donc à la lecture d'ouvrages d'histoire et de sociologie en plus facile et plus amusant. Et si quelqu'un remarquait que ni Père Goriot, ni Julien Sorel n'ont existé dans la vie réelle, qu'ils sont donc des intrus fictionnels, la réponse serait que tout ce dont nous avons besoin c'est une méthode rigoureuse pour évaluer leur

fictionnalité, en séparant d'abord dans *Le Père Goriot* (1835) et dans *Le Rouge et le Noir* (1830) ce qui est fictif de ce qui est réel, et en décidant ensuite si les intrus sont enchantés, à savoir irréels, ou plutôt mimétiques et donc modelés fidèlement d'après la réalité.

Inférence fictionnelle

- 9 Ces opérations aideraient-elles le lecteur ordinaire à mieux comprendre ces œuvres ? J'en doute. Si nous mettons de côté les critiques qui lisent la fiction pour en extraire des informations d'ordre historique et sociologique – opération parfaitement justifiée – les autres lecteurs, à savoir leur grande majorité, ne font pas beaucoup d'attention à ces distinctions. Pour utiliser le terme de Wayne Booth, fondateur des études sur la rhétorique du récit, nous adhérons, par procuration pour ainsi dire, à l'histoire racontée dans *Le Père Goriot* et *Le Rouge et le Noir* et même, pour utiliser un autre terme de Booth, nous « nous rendons » à ces romans, ou pour le moins nous nous laissons « immerger » dans eux, selon la formule de Jean-Marie Schaeffer, en acceptant que pratiquement toutes les entités et toutes les actions sont présentes-dans-le-roman, voire réelles-dans-le-roman. La correspondance spécifique, phrase par phrase, avec le monde réel-hors-du-roman compte moins que la capacité des chapitres, des suites de chapitres et, à la fin, de l'ensemble de l'œuvre de nous faire réfléchir à la manière dont fonctionne le monde humain, ses idéaux, ses passions et ses motivations. En accord avec la conception du philosophe américain Robert Brandom, qui estime que la référence est moins importante que l'inférence, la littérature, qu'elle réfère scrupuleusement ou non à des entités et des actions réelles, nous incite toujours à faire des inférences.
- 10 Balzac, par ailleurs, a entretenu et exprimé dans ses romans plusieurs croyances qui sont tout aussi éloignées de la réalité empirique que la capacité de la fontaine magique dans *Yvain* de déchaîner des tempêtes et que celle du Graal dans *Parzival* de nourrir les hôtes d'Amfortas. *La Peau de Chagrin* (1831) reflète la conviction de l'auteur – apprise de son père – que chaque être humain reçoit à la naissance une quantité donnée d'énergie, laquelle peut soit être dépensée rapidement, conduisant ainsi à la mort prématurée, soit être épargnée afin d'assurer notre longévité. La peau magique du chagrin qui satisfait chaque désir de son possesseur au prix d'une réduction de la durée de sa vie incarne cette quantité limitée d'énergie et les lecteurs, tout en sachant que cet intrus enchanté fait allusion au monde étrange et fort éloigné des légendes et des contes de fées, adhèrent volontiers à l'action racontée dans le roman. Concernant, cependant, les inférences auxquelles *La Peau de Chagrin* incite ses lecteurs, si elles ont quelque chose à voir avec les aspects transitoires de la vie humaine, elles ne nous font certes pas croire à l'efficacité magique des peaux de chagrin.
- 11 La question se pose donc de savoir quel genre d'inférences les lecteurs finissent par accepter ou par rejeter lorsqu'ils tournent les pages de ces romans. On nous explique souvent que le sujet du *Père Goriot* est la difficulté de l'alliance entre l'argent et la haute société aristocratique, ou la promotion individuelle à une époque de mobilité sociale, ou encore une nouvelle version de l'histoire du roi Lear – père riche et puissant dont les filles aînées, après avoir hérité de ses possessions, finissent par devenir des modèles d'ingratitude. Devons-nous choisir ? Rejeter les versions que nous n'aimons pas ? Afin de mieux saisir les enjeux de ces choix, il faudrait distinguer entre divers champs

d'inférence. Nous pouvons nous montrer plus sensibles au message social du roman de Balzac, à son analyse des sentiments humains – les ambitions de Rastignac ou l'amour aveugle de Goriot pour ses filles, par exemple –, ou à la refonte de la vieille histoire du roi Lear dans ce nouveau contexte. Dans chacun de ces cas, nous choisissons tacitement un champ donné d'inférences et nous faisons attention aux aspects du roman qui y correspondent le mieux.

- 12 Concernant ces champs d'inférences, nous pouvons également nous demander s'ils sont toujours choisis par les lecteurs ou s'ils sont favorisés et fortement suggérés par l'auteur. Est-il, de surcroît, possible et fructueux de tenir pour acquis que certains de ces champs définissent une période, un genre, une tradition, voire la littérature en général? Qu'est-ce qui se passe lorsque les lecteurs s'égarent dans un champ d'inférence qui ne correspond à aucun de ces domaines? Noter que nous parlons ici des inférences des lecteurs et pas de celles proposées par les spécialistes de la littérature, de l'histoire du roman, du réalisme ou de Balzac. La plupart de ces spécialistes, en vertu des exigences de leur profession, gardent une certaine distance par rapport aux œuvres qu'ils étudient, alors que les lecteurs adhèrent aux romans qu'ils lisent. À quoi il faudrait ajouter que certains spécialistes, dont Joseph Frank, demeurent sensibles à ces deux manières de lire la littérature. Voyons donc comment l'adhésion, l'immersion des lecteurs conduit ceux-ci à faire des inférences.

Être témoin, tirer des conclusions

- 13 Les inférences littéraires les plus faciles nous sont proposées par un sous-genre présent dans toutes les cultures : la fable, qui après avoir raconté une brève histoire dont les acteurs sont des animaux, conclut en formulant une maxime morale. En voici un exemple bien connu :
- Une martre mange la grouse ;
Un renard mange la martre ;
La dent du loup le renard,
- 14 La conclusion étant que
- Les plus faibles sont toujours la proie des plus forts.
- 15 Cet exemple vient de *Abhandlungen über die Fabel* de G. E. Lessing (1759), essai qui définit la fable comme invention fictionnelle à laquelle le poète associe une certaine intention. Les fables d'Ésope sont des fables simples, dont l'intention est facile à saisir, alors que les épopées et les drames sont des fables complexes, dont les intentions sont plus difficiles à formuler. Lessing appelle la moralité d'une fable sa vérité, en ajoutant que les fables d'Ésope montrent à quel point une vérité générale est toujours incarnée dans des cas particuliers et peut être saisie seulement à travers ces cas particuliers.
- 16 Dans les fables d'Ésope la fonction didactique est soulignée de deux manières. En accordant le rôle principal aux bêtes – qui se conduisent de manière souvent bestiale – l'histoire est mise à une certaine distance du monde humain – celui des lecteurs – tout en gardant sa pertinence dans ce monde. De plus, la simplicité de l'action et la présence de la conclusion morale économisent aux lecteurs le temps et l'énergie exigée par les inférences occasionnées par les mondes littéraires plus complexes.
- 17 Lessing a bien entendu raison : en littérature le général est toujours incarné dans le particulier et peut être saisi uniquement à travers le particulier. Il a également raison

de noter que la saisie du général n'équivaut pas toujours à tirer une conclusion simple, explicite et instantanée. Les romans de Balzac et de Stendhal parlent d'êtres humains plutôt que d'animaux, ils développent des intrigues compliquées qui rassemblent un grand nombre de personnages, de plus, ils projettent un vaste champ d'inférences sociologiques, politiques et institutionnelles qui sont parfois si difficiles à saisir que l'écrivain sent le besoin d'intervenir pour les expliquer, Stendhal avec des commentaires ironiques, Balzac avec ses interventions d'auteur omniscient annoncées par ses énergiques « Voici pourquoi ! ».

18 Tel est aussi le cas des *Misérables* de Victor Hugo, publié en 1862, probablement un des derniers romans français du XIX^e siècle écrit par un écrivain de premier ordre qui voulait encore atteindre le grand public. Il inclut de longs chapitres explicatifs qui décrivent en détail les aspects politiques, sociaux, juridiques et sanitaires du monde auquel les lecteurs sont invités à adhérer. Difficiles à parcourir pendant une lecture rapide, ces chapitres aident néanmoins le lecteur patient à opérer des inférences qui rattachent l'univers fictionnel au monde réel. De telles inférences, tout comme celles suscitées par les « Voici pourquoi » de Balzac, ont pour fin de fournir une connaissance exacte de la situation du pays décrit, dans ce cas celle de la France au début des années 1830, son système juridique, ses souterrains, ses amusements et ses insurrections. C'est ce que font également les nombreux passages didactiques des *Mystères de Paris* (1842-43) d'Eugène Sue, roman qui, en dépit de son intrigue parfaitement invraisemblable, offre au lecteur une description fiable de la situation de la classe ouvrière en France au milieu du XIX^e siècle.

19 En même temps et sans le formuler de manière aussi explicite que Chrétien et Wolfram, les romans de Hugo et de Sue, tout comme ceux de Balzac et de Stendhal, semblent dire à chaque lecteur : « Je veux atteindre ton cœur ». La précision historique et sociologique n'est pas leur seule fin, elle n'est peut-être même pas leur véritable fin. Les longues tirades déclamées par les protagonistes du *Père Goriot*, des *Mystères de Paris* et des *Misérables* demandent aux lecteurs d'ouvrir leurs oreilles et leurs cœurs. C'est ce que font, Goriot avant sa mort :

Il faut mourir pour savoir ce que c'est des enfants. Ah ! Mon ami, ne vous mariez pas, n'ayez pas des enfants ! Vous leur donnez la vie, ils vous donnent la mort !

20 Jean Valjean dans son émouvant sermon à Cosette à la fin des *Misérables* :

Ma Cosette... Voici le moment venu de te dire le nom de ta mère. Elle s'appelait Fantine... Retiens ce nom-là : Fantine. Mets-toi à genoux toutes les fois que tu le prononceras. Elle a bien souffert. Elle t'a bien aimée. Elle a eu en malheur tout ce que tu as eu en bonheur. Ce sont les partages de Dieu. Il est là-haut, il nous voit tous, et il sait ce qu'il fait au milieu de ses grandes étoiles...

21 Fleur-de-Marie dans son déchirant refus du mariage prononcé dans *Les Mystères de Paris* :

Ah ! s'écria Fleur-de-Marie avec un cri déchirant, car ce mot de mère la réveilla du songe enchanteur qui la berçait, mère !... moi ? Oh ! jamais ! Je suis indigne de ce saint nom... Je mourrais de honte devant mon enfant... si je n'étais pas morte de honte devant son père... en lui faisant l'aveu du passé...

22 On ne nous demande pas d'apprécier la vérité de ces tirades ; elles ne transmettent pas, telle la fin d'une fable, une vérité morale. Elles nous font écouter les lamentations de personnages, elles nous permettent d'assister à un drame personnel, d'y participer indirectement. On ne peut pas dire de ces lamentations qu'« aux oreilles vient le parole /Aussi comme li vens qui vole », car elles touchent notre cœur, résonnent en nous,

animent notre sympathie. Lorsque nous les entendons, tout se passe comme si nous perdions de vue les frontières de notre propre moi et nous participions à la souffrance de ces personnages sans nécessairement savoir pourquoi. Le principe d'individuation qui nous lie à nous-mêmes semble s'effacer. L'expérience de quelqu'un d'autre résonne en nous comme si elle était la nôtre – pour quelques moments seulement et de manière indirecte.

- 23 Lorsque nous écoutons de la musique, le son arrive à l'oreille interne et fait vibrer l'endolymphe, liquide qui remplit la cochlée, et, à travers lui, les terminaisons de milliers de nerfs disposés le long de la membrane basilaire et qui transmettent au cerveau la résonance précise du ton, de la force et de la qualité des sons entendus. Nous pourrions peut-être dire que dans un sens métaphorique nous disposons d'un caisson de résonance affective qui ressemble à l'oreille interne, à la cochlée et à la membrane basilaire, un caisson dont la réverbération capte fidèlement les vibrations des émotions et des expériences de nos prochains. La langue de tous les jours décrit cette expérience en disant que « tel épisode, tel discours *touche une corde sensible* en nous ». Soudainement, la saillance et l'intrusion comptent beaucoup moins. Peu importe que les personnages soient réels ou intrus et que leurs propriétés soient plausibles ou saillantes.
- 24 Par ailleurs, les plaintes des personnages ne sont pas les seuls endroits dans ces romans à provoquer la sympathie et la résonance. À vrai dire, peut-on diviser la lecture du *Père Goriot*, des *Mystères de Paris* et des *Misérables* en deux moments bien distincts, dont l'un représenterait l'expérience cognitive, celle qui consiste à inférer des connaissances fiables concernant la France du XIX^e siècle, tandis que l'autre représenterait la participation aux émotions des personnages, la sympathie et la résonance ? Ce serait sans nul doute plus juste de dire que ces romans cherchent à provoquer la sympathie et la résonance des lecteurs et que l'abondance de détails sociologiques et historiques est là précisément pour les rehausser.

Résonance et équilibre

- 25 Bien connue par les anciens, dont Platon, Aristote et Longin, décrite plus tard par Adam Smith dans sa *Théorie des sentiments moraux* (1759), cette forme de sympathie – à savoir la participation personnelle aux sentiments et aux expériences de nos prochains – a été incorporée par la suite dans la philosophie morale d'Arthur Schopenhauer (*Sur les fondements de la morale*, 1840). Au tournant du XX^e siècle, les théoriciens allemands et autrichiens de l'*Einfühlung* (Theodor Lipps, Stefan Witasek et Edith Stein) ont continué à développer cette approche, qui a également servi de point de départ à la théorie des valeurs élaborée par Max Scheler (*Nature et formes de la sympathie : contribution à l'étude des lois de la vie affective*, 1913).
- 26 En littérature, l'appel à la sympathie est un trait essentiel du roman anglais du XVIII^e siècle, lié, comme l'ont bien montré les travaux de Suzanne Keen et de Jame Chandler, à la pensée morale d'Adam Smith. Présent dans la poésie romantique et dans le roman populaire, l'intérêt pour les effets de sympathie se manifeste également dans les œuvres littéraires qui dans la deuxième moitié du XIX^e et la première moitié du XX^e siècle ont été influencées par la pensée de Schopenhauer. Elle joue un rôle considérable dans les dialogues dramatiques chez Dostoïevski, grand admirateur de

Hugo et de Sue, dans les descriptions à peine audibles des émotions chez Theodor Fontane et dans les sentiments énigmatiques qu'éprouvent les personnages de Henry James. Quant aux écrivains modernistes du xx^e siècle, leur style lyrique et l'importance considérable qu'ils accordent à l'intériorité ont encouragé à la fois les effets d'immersion et la sympathie.

- 27 Dostoïevski, adversaire du roman réaliste, n'a jamais hésité à imaginer des situations et des personnages dépourvus de plausibilité, ni à doter ces derniers d'une vie intérieure sonore et vibrante – semblable, tel que l'a montré Joseph Frank, à la sensibilité excessive de l'auteur lui-même. *Crime et châtiment* demande aux lecteurs d'écouter les discours étranges et les états intérieurs déconcertants des personnages. Voici comment le vieux Marmeladov avoue à Raskolnikov qu'il boit l'argent gagné par sa fille Sonia, créature angélique forcée par sa famille à se prostituer :

Cette demi-bouteille que vous voyez a été payée de son argent, reprit Marmeladov en se adressant qu'à Raskolnikov. Elle m'a remis trente kopecks de ses propres mains, les derniers, tout ce qu'elle avait, je l'ai vu moi-même, elle ne m'a rien dit et s'est bornée à me regarder en silence... Un regard qui n'appartenait pas à la terre mais au ciel... (traduction Ergaz, Première partie, chapitre 2)

- 28 Plus tard, après avoir commis le meurtre censé prouver sa supériorité décisive par rapport aux autres êtres humains, Raskolnikov rentre chez lui dans un état proche du délire :

Rentré chez lui, il se jeta sur son divan tout habillé et tomba dans une sorte d'inconscience qui n'était pas le sommeil. Si quelqu'un était entré dans sa chambre pendant ce temps, il aurait sans doute bondi et poussé un cri. Sa tête fourmillait de bribes d'idées, mais il avait beau faire, il n'en pouvait suivre, ni même saisir aucune... (Première partie, chapitre 7)

- 29 Sommes-nous, lecteurs, censés enregistrer la confession sordide de Marmeladov et l'égarement de Raskolnikov ou plutôt s'attend-on à ce que notre oreille interne capte leurs longueurs d'onde et vibre en consonance avec elles ? Et si c'est le cas, comment reconnaissons-nous les sentiments de ces personnages – et ici « reconnaître » ne signifie pas « être capable d'attacher des étiquettes conceptuelles à ces sentiments » – comment se fait-il que nous les reconnaissons bien que très peu d'entre nous aient jamais senti de pareilles émotions ?

- 30 D'ordinaire, la réponse consiste à dire que les émotions étant contagieuses, elles nous font éprouver par procuration le remords de Marmeladov et l'anxiété de Raskolnikov. Ceci est vrai, mais il est tout aussi vrai que nous percevons également la teneur morale de ces émotions. Nous sommes au courant du mélange de culpabilité et complaisance dans le cas de Marmeladov, de l'arrogance et de l'égarement de Raskolnikov et nous éprouvons (peut-être pas entièrement sans l'assistance d'étiquettes conceptuelles) une répugnance instantanée pour le père de Sonia, ainsi qu'une sorte de satisfaction en constatant que Raskolnikov ne réussit pas à accepter le crime qu'il vient de commettre. Notre oreille interne morale, notre espace de résonance intérieur – notre « cœur », diraient Chrétien de Troyes et Wolfram von Eschenbach – ne se contentent pas de vibrer aux émotions : ils ont aussi un accès silencieux à l'univers des idéaux et des valeurs, au *Wertsein*, selon le terme de Max Scheler. Nous reconnaissons ces sentiments parce que notre cochlée morale (pour ainsi dire) est capable de reconnaître les champs de résonance qui réverbèrent dans cet univers, chacun ayant sa propre pertinence axiologique.

- 31 Grâce à cet accès silencieux, nous sentons à quel point les personnages de Dostoïevski sont malheureux, soit parce qu'ils ne peuvent pas résister à leurs impulsions les plus basses (la boisson dans le cas de Marmeladov) soit parce qu'ils établissent et suivent des buts idéologiques abstraits qui exigent, pour être atteints, le recours aux moyens criminels, comme le font Raskolnikov dans *Crime et châtiment* et Stavroguine dans *Démons*. Ces personnages et ces situations acquièrent une sorte de plausibilité dont l'origine réside moins dans la réalité empirique que dans les champs de résonance morale. Pour continuer la métaphore de l'oreille interne : d'une part la cochlée nous permet de résonner à une vaste gamme de sons, d'autre part, grâce à l'appareil vestibulaire et à ses cellules ciliées qui détectent les mouvements et l'inclinaison de la tête, nous percevons clairement notre état d'équilibre et nos mouvements. De manière semblable, notre accès intérieur à l'univers des idéaux et des valeurs nous permet de percevoir le mouvement, la direction et l'angle d'inclinaison morales : il nous fait sentir tacitement la pente morale montante ou descendante de nos actions, aussi bien que notre état d'équilibre ou d'hésitation intérieurs. Soit dit en passant, c'est ce sens intérieur d'équilibre moral, de direction et d'inclinaison que Socrate souhaiter affiner chez les futurs gardiens de la cité en leur faisant écouter des chants nobles, héroïques, plutôt que les plaintes, à son avis extravagantes, des personnages de tragédie (Platon, *La République*, 3). Dans beaucoup de sociétés humaines, cependant, y compris dans la nôtre, l'art propose une grande variété d'attitudes, en espérant que la perspicacité morale et peut-être même l'équilibre moral du public en bénéficieraient.
- 32 Dans le cas de Raskolnikov, « sa tête fourmillait de bribes d'idées, mais il avait beau faire, il n'en pouvait suivre, ni même saisir aucune » parce que le raisonnement qui l'avait conduit à tuer Alyona Ivanovna, à savoir l'idée qu'un homme supérieur peut s'autoriser à commettre un crime qu'il estime être utile à la société, dans ce cas à tuer une vieille usurière, semblait irréfutable seulement en tant que spéculation intellectuelle dépourvue de conséquences pratiques. *Crime et Châtiment* et, plus tard, *Les Démons*, avertissent le lecteur que les principes d'action formulés à un grand niveau de généralité tendent à brouiller notre accès silencieux au monde des valeurs et créent l'illusion selon laquelle au nom de buts estimés plus hauts nous avons le droit de violer les idéaux et les normes élémentaires, tel le commandement « Tu ne tueras point ». Nos actes concrets, cependant, étant étroitement liés au milieu dans lequel nous vivons, ici, maintenant, parmi de vraies gens que nous connaissons, que nous voyons et que nous entendons, peuvent rétablir la résonance morale de nos actes et réveiller notre sens de l'équilibre et du déséquilibre moral. Ce genre de réveil est à l'origine de la désorientation de Raskolnikov et, plus tard, de sa conversion. Dans *Les Démons*, en revanche, Stavroguine n'abandonne pas son projet théorique – remodeler la société – quelles que soient les objections de sa conscience. Un sens nouveau, surréel, de l'équilibre peut être atteint, nous dit Dostoïevski, lorsque les résonances des valeurs sont assourdies, étouffées par l'adhésion obstinée à la grandeur abstraite des programmes idéologiques. Dans de tels cas, l'univers réel des valeurs, *das Wertsein*, sera durablement ignoré.

Échos doucement destructeurs

- 33 Les personnages de Theodor Fontane, en revanche, ne s'imaginent jamais qu'ils pourraient changer le train du monde poli, bien élevé, à peine exigeant mais en vérité

lorsqu'on le regarde de plus près terriblement exigeant, qui les entoure. Ces personnages sont prêts à suivre un ensemble de normes qu'ils ont été formés à admirer et respecter. Un doute momentané, une étrange résonance tacite, une hésitation infinitésimale peuvent avoir des effets dévastateurs. Dans *Effi Briest* Effi, la jeune épouse de von Instetten, fonctionnaire impérial impeccable, se laisse séduire par le commandant Crampas, le don Juan local. Les raisons d'agir d'Effi demeurent obscures – peut-être souhaite-elle permettre au moins une fois dans sa vie à son cœur de vibrer à quelque chose d'autre que les normes claires comme l'eau de roche qui gouvernent sa vie ? Les conversations d'Effi avec Crampas et avec Innstetten n'ont rien de la grandeur – ni de la folie – de Raskolnikov et Stavroguine. Les actes des personnages de Fontane se déploient eux aussi dans d'étroites limites. Mais tout comme chez Dostoïevski, bien qu'à un niveau plus modeste, plus familier, le contraste entre les règles abstraites et la résonance intérieure est la source du conflit. Après une promenade à cheval Crampas exprime son désir de garder le petit verre bon marché d'Effi comme souvenir. Elle proteste :

- Comme vous voulez, gardez le verre, seulement n'en tirez pas des conclusions qui pourraient me compromettre. Je tiendrai Innstetten au courant.
 - Vous ne le ferez pas, chère madame.
 - Pourquoi pas ?
 - Innstetten n'est pas l'homme qui prendrait ce genre de choses comme elles devraient l'être.
- Elle lui jeta un regard tranchant. Mais après un instant elle baissa les yeux, confuse, presque embarrassée. [Ma traduction]

34 Les petits gestes de Crampas, ses allusions indirectes touchent le cœur d'Effi, la troublent. Innstetten, quant à lui, lui fait toujours la leçon. Quelques jours plus tard, par exemple, il conseille à sa femme de ne pas chercher à éviter le commandant :

- ... n'en fais pas trop, cela n'aidera pas. Sois naturelle, c'est toujours la meilleure chose et, bien entendu, la fermeté et le caractère sont encore meilleurs, ainsi que, si je peux me permettre d'employer une expression si usée, la pureté de l'âme.
- Elle le regarda les yeux écarquillés.

35 Innstetten ajoute :

- ... il suffit de garder sa vie en ordre pour n'avoir aucune crainte.
- Effi acquiesça et se rappela soudainement ce que Crampas lui avait dit à propos de son mari, le « pédagogue ».

36 Prononcées sur un ton imposant et bien articulé, les affirmations normatives d'Innstetten sont correctes, alors que la résonance des appels de Crampas comporte de vrais dangers, mais Effi, sans bien savoir pourquoi, cède à ces appels. Dans un monde régi par des normes fastidieuses, son cœur l'emporte. Elle n'est pas amoureuse de Crampas et lorsqu'elle est seule avec le commandant dans un traîneau, bien que « pensées et images lui travers[ent] l'esprit », elle prie Dieu de bâtir un mur autour d'elle. Mais

- après, soudain, elle se rendit compte que ces mots étaient sans vie. Elle avait peur, mais elle sentit en même temps qu'elle était tombée sous un charme auquel elle n'avait pas envie d'échapper.

37 La résonance silencieuse qui aide Raskolnikov à retrouver son équilibre moral emporte Effi loin du monde des normes en vigueur, normes dont le retour détruira plus tard sa vie.

- 38 À la différence de Hugo, du roman populaire et de Dostoïevski, chez Fontane la résonance agit de manière discrète, à peine perceptible. Pas de tirades, pas de plongées dans les profondeurs intimes des personnages ; à la place, des conversations banales entre provinciaux bien-élevés, des descriptions d'intérieurs, des récits de promenades locales, et, de temps en temps, de brèves remarques sur l'état d'esprit des personnages, remarques qui brièvement, soudainement, jettent un rayon de lumière sur leurs âmes troublées :
- ... après, soudain, elle se rendit compte que ces mots étaient sans vie. Elle avait peur, mais elle sentit en même temps qu'elle était tombée sous un charme auquel elle n'avait pas envie d'échapper.
- 39 À la place des airs à vous couper le souffle, si fréquents chez Hugo et Dostoïevski, nous entendons ici un quatuor de Schubert, voire de Janaček.

Conclusion

- 40 Nous pourrions continuer en examinant l'usage encore plus prudent de la résonance chez Henry James, l'accès, chez des modernistes comme Proust et Faulkner, à de vastes champs de résonances, le rôle chez un Hemingway des aperçus rapides de sentiments et d'états d'esprit et, enfin, les différentes synthèses opérées par leurs successeurs.
- 41 Nous ne pouvons pas aller si loin. Bien que mes exemples soient peu nombreux, je suis convaincu qu'ils révèlent une manière bien plus répandue de réagir à la littérature. Comme Joseph Frank le savait bien, la joie d'entendre Dame Aventure, celle de lire des récits et des romans, loin d'être simplement cognitive, a un rapport direct avec la résonance, la sympathie et la participation. Un récit certes nous met au courant de ce qui s'est passé, de qui a fait quoi, où et quand ; il décrit des types humains, emploie de chronotopes, fait référence à des vérités historiques, sociales, politiques et psychologiques, et, au niveau du métier, il utilise une vaste gamme de moyens narratologiques. Mais ce qui me semble le plus important c'est qu'à l'instar de la musique, il nous touche le cœur en nous faisant sentir l'appel de notre propre humanité ainsi que celle de nos proches, avec sa beauté, sa misère, sa folie et sa grandeur.

AUTEUR

THOMAS PAVEL

Université de Chicago

« *Here Comes Everybody* » ? Résonance et fiction littéraire chez Joyce, Yourcenar, Le Clézio

Alain Trouvé

- 1 Un intervalle de soixante-quinze ans sépare le tout récent *Tempête* (2014) du légendaire *Finnegans Wake* (1939). *Mémoires d'Hadrien* paraît dans l'intervalle en 1951¹. Compte tenu de l'extrême difficulté du livre de Joyce, je n'aurai d'autre prétention que de réfléchir sur quelques aspects de la résonance entrevus par comparaison avec les deux autres textes. Les romans écrits par Yourcenar et Le Clézio, d'apparence plus simple, étant eux-mêmes très dissemblables, c'est de la différence de traitement qu'on attendra quelque lumière.
- 2 Par résonance, outre la dimension acoustique du terme et les questions de traduction liées au passage d'une langue à l'autre, on entendra principalement l'interprétation dans ses valeurs cognitive et affective, autrement dit la possibilité pour le lecteur d'élaborer un sens, de trouver dans l'œuvre matière à vérité, ce qui pose aussi, *a minima*, la question de la lisibilité, comme le suggère le titre de cette communication dont la formulation est empruntée, avec le rajout d'un point d'interrogation, au texte de *Finnegans Wake* : « *Here comes everybody* » ? Le texte littéraire est-il un lieu où tout un chacun pourrait venir et se retrouver ? Du mot anglais « *everybody* » à sa traduction française usuelle, « tout le monde », quelque chose se perd : *body*, le corps. Ce n'est qu'un des sens possibles de cette phrase. J'y reviendrai.
- 3 Car ce qui importe est de comprendre comment vont s'ajuster la sphère du lecteur – son arrière-texte –, et celle de l'auteur, à l'œuvre dans son texte, entre accord et désaccord. Avec le couple harmonie / dissonance, la question de la résonance prend une dimension métaphysique interrogeant la nature ordonnée ou non du monde, conformément aux deux mots grecs : *cosmos* : « ordre de l'univers » et *chaos* qui signifie à l'origine : « vide obscur et sans borne qui préexiste au monde actuel », puis à partir du XVI^e siècle, « confusion, désordre complet² ». La question de l'intelligibilité du réel est aussi celle du type de raison susceptible de s'en approcher. Une raison logique à l'occidentale puisant ses racines chez Aristote ? Une raison ou réflexion systémique, à

l'orientale, qu'on retrouve peut-être dans l'expérience artistique ? À l'horizon de cette réflexion figure le *chaosmos*, mot-valise inventé par Joyce (p. 187) et qui inspire en 2011 au plasticien Richard Texier une série de compositions nommées *Chaosmos*. Le poète Zeno Bianu commente ainsi sa toute dernière œuvre, *Panthéo-Vortex* :

Que voit-on alors dans Chaosmos ? Un monde ordonné et désordonné qui toujours se dilate, un présent en devenir continu, un océan de possibles. Autant de métaphores tourbillonnantes de notre destin, à l'orée du sens et du non-sens.³

- 4 Ce qu'exemplifie le tableau se joue aussi dans les mots. On est presque déjà dans *Finnegans Wake*, qui sera le point de départ et le pivot d'un propos au sein duquel les deux autres romans, ultérieurs, tiendront lieu de contrepoint.
- 5 Mais je veux à présent introduire la notion de fiction inscrite en titre. Associer résonance et fiction littéraire, c'est à la fois compliquer le problème et le recentrer sur son cœur si l'on admet que la fiction est ce par quoi la littérature dépasse l'expérience ordinaire du monde et la fonction sociale de la parole pour accueillir toutes les dimensions de l'imaginaire. Encore faut-il s'entendre sur le sens attribué au mot fiction. Je propose de distinguer avec Jacques Rancière deux sens de la fiction :

Le régime représentatif de l'art n'est pas celui de la copie, mais de la fiction, de l'« agencement d'actions » dont parle Aristote. C'est ce concept qui libère l'art de la question de la vérité et de la condamnation platonicienne des simulacres. En revanche le « procédé général de l'esprit humain » sépare l'idée de fiction de celle d'« agencement d'actions » ou d'histoire. La fiction devient une procédure d'agencement des signes et des images, commune au récit et à la fiction, au film dit documentaire et au film racontant une histoire. Mais alors cet agencement des signes n'est plus « hors-vérité ». Quand la fiction devient une « procédure générale de l'esprit humain », elle est à nouveau sous la législation de la vérité. C'est ce que dit en substance Flaubert : si une phrase sonne mal, c'est que l'idée est fautive.⁴

- 6 Retenons : l'agencement d'actions au sens aristotélicien, celui du roman selon l'acception courante, n'est pas assujéti au contrat immédiat de vérité. L'agencement de signes et d'images, apparenté au discours poétique au sens large du terme, recherche cette vérité ou adéquation de la parole au monde. Ces deux versants de la fiction sont susceptibles de se combiner, mais le dosage différent va permettre, on l'espère, d'éclairer certains problèmes de résonance. Par souci de clarté, et avant d'ébaucher une réponse synthétique, on procédera d'abord à une réflexion sur la plus difficile des trois œuvres.

***Finnegans Wake* : la poésie contre le roman ? Tempête dans le langage ou un langage épousant l'ordre de ce qui est ?**

Lisibilité et traductions

- 7 Je ne prétends pas très bien comprendre ce texte difficile : raison de plus pour essayer d'en saisir quelque chose par la résonance chez divers commentateurs et traducteurs. La difficulté extrême joue ici le rôle de stimulant. Derrida le souligne :

D'un côté, l'œuvre de James Joyce [*Ulysse* et *Finnegans Wake*] est une formidable machine d'écriture, un corpus où tous les discours, toutes les langues, tous les savoirs se déploient, se combinent et se recombinent. [...] elle est conçue pour faire travailler les universitaires et les experts pendant des siècles. [...] D'un autre côté,

sa singularité, sa ruse, ce qui fait jubiler et triompher le signataire, c'est que tout concourt à rendre le déchiffrement impossible. [...] Écrite dans un mélange de langues hétérogènes, incompréhensible, babélique, elle entretient la confusion, l'intraduisibilité, ce qui ne l'empêche pas d'inviter à un effort de traduction infini. Le lecteur est marqué, endetté, débordé, mais aussi transformé (qu'il réussisse ou non à lire, et la plupart du temps, il n'y réussit pas).⁵

- 8 Arrêtons-nous sur la première phrase et sur deux de ses traductions. Voici le texte original en anglais :

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.

- 9 Philippe Lavergne le traduit ainsi en 1982 :

Erre-revie, pass'Evant notre Adame, d'erre rive en rivière, nous recourante via Vico par chaise percée de recirculation vers Howth Castle et Environs (Gallimard, « Folio »)

- 10 André Du Bouchet propose de son côté dans *Lire Finnegans Wake?* de brèves considérations suivies de fragments traduits, dont le début :

Courrive, passé notre Adame, des courbes de la côte aux bras de la baie, nous rame par commode vicus de recirculation, vers Howth, Château et Environs.⁶

- 11 Les traducteurs donnent à percevoir la langue d'origine comme un mélange brassant l'anglais, le français, le latin et bien d'autres idiomes, sans parler du gaélique. On entrevoit le mixage de références livresques et mythologiques, y compris religieuses : Adam et Ève, à l'incipit, Tristan dès la phrase suivante : « Sire Tristram, violeur d'amoureux » (Lavergne). D'autres références extratextuelles nécessitent une note explicative : « Adam et Ève's est une église d'obédience catholique sur Merchants Quay, Dublin⁷ ». On fait alors une incursion dans l'arrière-texte du livre. Le mot-valise pratiqué à grande échelle mixe des signifiants empruntés à différentes langues. Le calembour sonore, joie du rédacteur, devient le casse-tête du traducteur, partagé entre la transposition ludique plus ou moins heureuse et le maintien tel quel du texte d'origine comme pour le syntagme composé de la première phrase dont Lavergne ne traduit que la conjonction « et » : « Howth Castle et Environs ».

- 12 La transgression des règles syntaxiques que Du Bouchet rend par la forme « nous rame » ne permet pas de lancer une action cohérente. La continuité d'une narration romanesque est battue en brèche par cette incohérence et par le procédé de circularité que souligne la dernière phrase du livre et son mot ultime, l'insignifiant article défini *the*, renvoyé au substantif sans article de l'incipit « riverrun » :

Texte original : The keys to. Given ! A way a lone a last a loved a long the

Traduction Lavergne : Clefs de. Données ! Au large vire et tiens bon lof pour lof la barque au l'onde de l'

- 13 Ces courts extraits permettent d'appréhender la dimension sonore du texte et toutes les équivoques de sens résultant de l'oralisation. Sans doute faut-il faire résonner *Finnegans Wake* pour entrer dans le jeu du texte. À première vue, on a donc affaire à une anti-narration ou anti-fiction¹, au sens d'agencement d'actions, support de la traduction. On peut traduire Tolstoï ou Yourcenar dont les livres élaborent une trame narrative. Traduire Joyce revient à faire éprouver le vacillement permanent de l'enchaînement d'actions : entreprise qui fascine les poètes.

- 14 Nuançons cependant : il y a tout de même, d'entrée de jeu, de l'action. Un « nous ». Un mouvement (circulation, navigation). L'orientation vers un lieu, dont les initiales, si l'on relit le livre, attirent l'attention : HCE. : « Howth Castle and Environs ». Mais le lieu

romanesque, loin d'être un lieu déterminé, charrie un condensé de réminiscences, il est polyréférentiel à un degré qui le sépare du roman classique.

- 15 L'écriture s'invite dans cette polyréférentialité : dans « Howth », nom d'une petite ville d'Irlande du comté de Fingal, on peut aussi entendre « how », « comment ». Dans le « château du comment », l'action d'écrire l'emporte sur l'action racontée. Le texte se fait métanarratif. De surcroît, H.C.E. devient un leitmotiv, une sorte de superstructure que les traducteurs ont à peu près respectée, alors même que les initiales appartiennent à des syntagmes d'ordre différent. Ainsi H.C.E. joue le rôle d'un signe translinguistique : désignant tour à tour un personnage – H.C. Earwicker (littéralement : le perce-oreille) –, un complément de lieu – « Howth Castle and Environs » –, une phrase – « *hic cubat edilis*⁸ ». La confrontation des traductions, loin de résoudre la difficulté du texte source en accroît le caractère vertigineux.

Le secours des interprètes

- 16 À défaut de clarifier le problème, l'écoute de quelques commentateurs ne laisse pas d'être instructive. Butor, Sollers et Du Bouchet nous serviront de guides. Un point commun les réunit, en dépit d'écart majeurs : la langue du commentaire, quel qu'il soit, reste une langue de communication relativement claire.
- 17 Michel Butor, dans son « Avant-propos » pour une édition de 1957, insiste sur la fécondité interprétative du texte, tout en avouant ses propres limites :
- [Il] y a sans doute en ce *Finnegans Wake* des dizaines et des dizaines de pages dans lesquelles je n'ai pour ainsi dire jamais rien réussi à lire, mais cela ne m'empêche, certes, nullement d'avoir eu lots of funs at « *Finnegans Wake* », de m'être vraiment bien amusé à la Veillée de Finnegan, comme dit la ballade du Tim Finnegan, le maçon tombé du haut de son échafaudage, que l'on a cru mort, que ses amis ont veillé en vidant force verres à sa mémoire.⁹
- 18 Ces limites jouent comme autant de révélateurs :
- Le mode particulier de lecture qu'exigent de nous les particularités de *Finnegans Wake* est moins différent qu'il pourrait sembler de celui que nous appliquons à la plupart des autres livres de fiction. Le dernier ouvrage de Joyce, en nous interdisant d'avoir à son égard l'illusion d'une lecture intégrale (c'est ce que l'on entend lorsqu'on le déclare illisible), nous démasque cette illusion en ce qui concerne les autres.
- 19 Dans les mots-valises et tous les flottements du rapport signifiant-signifié, Butor propose de comprendre le langage du rêve, source pour le lecteur interprétant d'un dévoilement intuitif, assimilable à une espèce d'auto-analyse :
- Finnegans Wake* est ainsi pour chacun de nous un instrument de connaissance intime car ce portrait de moi-même que j'y discerne, ce n'est pas celui que j'aurais dessiné avant la lecture. Ces phrases dont l'orthographe ambiguë me contraint à les interpréter au moyen d'innombrables lapsus servent de catalyseurs à ma conscience, rongent et minent peu à peu les étages de ma censure.
- 20 Quant au sigle H.C.E, il y voit le mécanisme d'identification au personnage mis au jour : « H.C.E., Here Comes Everybody, à cette place vient tout héros ou tout lecteur ».
- 21 Mais le jeu iconoclaste sur le signifiant permet-il toujours cette identification ? N'est-elle pas en quelque sorte réduite à une virtualité dans ce livre qui casse la trame narrative comme support de l'identification ? Philippe Sollers paraît n'en rien croire

qui, dès 1967, souligne, avec la pointe de provocation qu'il affectionne, la clarté de l'ouvrage :

Le travail le plus important de la littérature du xx^e siècle est encore, surtout en France, presque totalement méconnu. Plus de cinquante ans ont passé depuis la publication d'Ulysse. Trente-quatre ans, depuis celle de Finnegans Wake. Pourquoi ce silence bavard, anecdotique, somme errante de détails confus ? Pourquoi cette réputation d'illisibilité ou de gratuité pour une œuvre aussi claire (forme et sens) ? [...] Gênante, cette hyper-rationalité constructive. Inadmissible cette intégration-composition de la schizophrénie la plus déchaînée. Les cultes, les religions ont toujours la même posture : il leur faut un ailleurs dont le langage serait l'exposant. Or Joyce déplace en acte, en histoire, ce qui s'effectue de l'inconscient dans la langue. Et c'est tout un siècle de demi-lumières qui bafouille devant son éclairage-coupure, qui, donc, se dérobe, bouche, substantialise, psychologise, voulant sauver ses fétiches. Finalement sans succès : la cure suit son cours.¹⁰

- 22 L'interprétation est effectivement assez limpide : Joyce introduit la folie et l'irrationalité de la pulsion dans l'écriture, invitant son lecteur à en parcourir les signes et en quelque sorte à symboliser, par un jeu de langage, ce qui se joue en général dans l'inconscient sur le mode de l'immersion dans l'Imaginaire. C'est ce que Sollers nomme l'« hyper-rationalité constructive » à l'œuvre dans cette écriture. Langage de fou exposé : pourquoi pas en effet ? Mais à quoi bon plus de neuf cents pages de texte si leur sens profond se ramène à l'exposition du non-sens ?
- 23 Dans un second temps, en 1980, Sollers éprouve le besoin de reformuler son interprétation. L'article « La Trinité de Joyce », repris en 2011 dans *Discours parfait*, pousse l'élucidation interprétative à l'extrême en identifiant le mouvement de l'écriture de Joyce à la vérité de la foi catholique. Pour ce faire, il opère, dans le sillage de Lacan, une assimilation hardie entre le dogme de la Trinité, propre au christianisme, et la fameuse triade *Réel, Symbolique, Imaginaire*. Le sigle H.C.E. est déchiffré comme la contraction de « *Hic est* » : « il n'y a quelque chose qu'au moment où cette voix le dit » ; « La seule façon qu'a le père de se manifester, c'est la voix », « le Fils, c'est ce qui prend corps ». H.C.E., précise Sollers, figure deux fois dans les Évangiles : 1/ « dans le baptême du Christ : *Hic est Filius meus dilectus* » ; 2/ au moment de la « Transsubstantiation : *Hic est sanguis meus, Hoc est corpus meum* ». Une même formule de vérité serait à l'œuvre dans la religion catholique et dans l'élucidation de l'inconscient par le truchement du texte : « Il y a ce fait que la question sexuelle peut désormais être prise dans un déchiffrement verbal permanent¹¹ ». À l'horizon, l'ambition d'un absolu de connaissance atteint par le verbe. Encore faut-il préciser le rôle de l'exégèse dans cette révélation. Semblable aux Pères de l'Église, Sollers élucide pour le commun des mortels, le message transcendant du texte. Toutefois cet H.C.E. rapporté au dogme de la Trinité est peut-être plus dans Sollers glosant après Lacan que dans Joyce, même si la catholicité de l'irlandais donne quelque crédit à cette extrapolation.
- 24 Pour Sollers, il n'y a pas de résonance / dissonance : le discours est « parfait » comme la transparence de l'écriture à son objet tout entier dévoilé. Vérité catholique et vérité poétique coïncident. Récusant implicitement les deux régimes de la fiction, Sollers englobe roman et poésie dans une seule catégorie poétique tendue vers un absolu : ce qui fait retour ici n'est autre que l'« absolu littéraire¹² » recherché en son temps par le romantisme allemand. L'affirmation énorme d'un « discours parfait » au sens où il s'approcherait de la parole religieuse, inspirée par une transcendance, Sollers va lui-même la corriger un peu plus loin : « il n'y a pas de tout, sauf dans l'illusion perverse » ; être hérétique, c'est « faire du Verbe quelque chose d'absolument souverain ». Faut-il

alors entendre dans l'adjectif « parfait » accolé au discours une discrète part d'autodérision, quelque chose comme le Witz cultivé par le cercle d'Iéna au sein de la quête d'un discours total ?

- 25 André Du Bouchet semble prendre le contre-pied exact de cette lecture. Il invite à saisir la radicalité du texte comme approche de l'impossible littéraire ou poétique : dire ce qui est avec les mots d'une langue :

Le monde vivant se dérobe à l'étreinte nominale. [...] Car l'illisible est bien le seul infini dont un livre se donnant comme le monde écrit puisse se prévaloir. [...] Si ce monde écrit vaut moins, sans doute, comme monde que comme gouffre, une prémonition de la perte qui se consomme au moment de toute conquête, l'apparente, de loin, au désintéressement extrême des grandes œuvres, – celles qui donnent accès plutôt que prise.¹³

- 26 Un point réunit ces deux interprétations, la prévalence d'un régime poétique de lecture assigné à une vérité, un discours d'adéquation à ce qui est, même si s'opposent la ressaisie interprétative de cette vérité ou sa démarcation comme un objectif toujours dérobé.
- 27 Résumons-nous : la dissolution de la continuité narrative dans les jeux du signifiant semble faire de *Finnegans Wake* une anti-fiction 1 et une fiction 2, oscillant entre voie d'accès à une vérité totale et négation de cette idée. Au mieux, la fiction 2 serait une sorte de roman de l'écriture, un roman par métaphore.

Le roman malgré tout : *Finnegans Wake* et les autres

- 28 Mais on ne se débarrasse pas si facilement du roman comme « agencement d'actions ».

Cassini et la reconstruction lectorale

- 29 Daniel Cassini, psychanalyste niçois, lacanien, scénariste de films, recompose pour le lecteur cette trame narrative considérée jusqu'à présent comme quantité négligeable. Pour ce faire, il va combiner éléments narratifs et interprétatifs afin de redonner cohérence au propos :

Le thème initial du livre vient d'une chanson à boire qui raconte l'histoire d'un maçon, Tim Finnegan, tombé d'un échafaudage. Mis en bière et veillé par ses compagnons, il ressuscite en entendant déboucher une bouteille ou un fût de whisky. Derrière cet ouvrier irlandais se dissimule un héros légendaire Finn Mac Culoch, chef des Fenians. [...] Le plan de l'ouvrage est emprunté à l'historien Giambattista Vico, auteur de *La Science nouvelle* et à ses stades ou cycles humains que le philosophe napolitain du 18^e siècle associe au développement de toute société et que Joyce déclare utiliser comme un treillis : stade théocratique ou divin, stade aristocratique ou héroïque, stade humain ou démocratique auquel Joyce ajoute un rappel, un retour qui va nouer le texte sur lui-même.

Les principaux personnages, protéiformes, s'inscrivent dans une trame narrative apparemment simple mais qui va se complexifiant pour acquérir une dimension universelle.

Humphrey Chimpden Earwicker est cabaretier près de Phoenix Park à Chapelizod, banlieue de Dublin, etc. Ses trois initiales H.C.E qui ponctuent le texte se lisent : Here Comes Everybody, voici tout le monde, mais aussi, polissonnerie joycienne, ici jouit chaque corps.

Anna Livia Plurabelle ☞ ALP ☞ est sa femme, aussi bien rivière de vie, Liffey, qui arrose Dublin et coule vers la mer, etc. La dernière page du livre décrit ALP

s'engloutissant dans son « vieux père effrayant », tandis que la Liffey atteint enfin la mer, cause ineffable, inépuisable de toute vie. Ils ont trois enfants, Isabelle et deux jumeaux antagonistes dans lesquels l'on peut percevoir notamment la rivalité mimétique mise en jeu dans cette opposition binaire : Shem, le cadet, l'homme de plume, the penman, l'artiste, le rebelle, celui qui écrit, l'insoumis, etc. Shaun, le politique, l'homme de l'ordre, le beau parleur, l'homme sans faille, etc.¹⁴

- 30 L'intérêt de cette reconstruction dont nous ne discuterons pas le bienfondé ni les limites (!) est d'aider à dessiner en toile de fond du texte à lire un espace mental nous permettant de projeter Joyce, son arrière-texte, sur ce jeu de figures. Par exemple, il n'est pas sans intérêt de faire le lien entre le récit et le père de l'auteur, entre les dix-sept enfants de l'un et les dix-sept chapitres de l'autre, répartis sur les quatre parties. Resterait à montrer, pour ne pas régresser dans le biographisme, comment cette donne personnelle est retravaillée et métamorphosée par l'écriture. Cet objectif dépasse largement l'ambition de cet article.

Le jeu de l'assimilation dissimilation dans *Mémoires d'Hadrien*

- 31 Le livre de Yourcenar est le contrepoint parfait de ce qui précède ! Sa cohérence autour d'un personnage central est fermement dessinée. On peut reprendre ici la distinction posée par Ricœur entre le « sujet *ipse* », celui qui accomplit dans le temps une série d'actions et demeure à ce titre « la même personne », et le « sujet *idem*¹⁵ », celui que définissent certains traits de caractère et dont la permanence est une illusion dès lors que les actions transforment celui qui les accomplit au cours de sa vie.
- 32 Dans *Mémoires d'Hadrien*, la permanence du « sujet *ipse* » est sans cesse corrigée sur le plan psychologique par l'affirmation de la variation et de la multiplicité de l'être. Hadrien est par excellence le sujet *non idem*, comme l'indique le titre de la deuxième partie : « *Varius, multiplex, multiformis* ». La stabilité du personnage menant une série d'actions est étayée sur son substrat historique. Yourcenar accomplit un travail d'historienne, nourri par une connaissance approfondie de l'Antiquité gréco-latine et de nombreuses lectures. Elle s'en explique dans plusieurs textes : les *Carnets de notes* et la *Note* qui suivent le roman dès sa première édition, ou encore un article de 1958, « Les visages de l'Histoire dans l'Histoire Auguste¹⁶ ». Yourcenar s'interdit de délirer à propos de son personnage et si elle prend quelques libertés avec l'exactitude avérée, elle s'empresse de l'indiquer. Les entretiens avec Matthieu Galey publiés sous le titre *Les Yeux ouverts*, en 1980, maintiennent cette position. Les libertés prises y sont déclarées accordées à la vraisemblance. Yourcenar, écrivain classique, affirme, en plein vingtième siècle, un parti-pris anti-joycien.
- 33 Il y a bien agencement d'actions : la disposition en six parties retrace la carrière d'Hadrien, de l'enfance à l'accession au pouvoir et à la maturité puis à la vieillesse, dans un récit rétrospectif qu'encadrent, au début et à la fin, deux parties placées dans l'éclairage de la mort imminente. Le récit d'action n'est pas purement factuel, le narrateur s'attache à en éclairer le sens, par l'analyse des motivations, saisies de l'intérieur.
- 34 Au-delà de l'ambition historique, le récit est bel et bien un roman, pour deux raisons : Hadrien n'a pas écrit de *Mémoires* à la fin de sa vie ou en tout cas on n'en connaît pas de trace ; Yourcenar écrit ces *Mémoires* à la première personne. La première personne,

quand elle est celle de l'autre, est l'apanage de la fiction romanesque. Dorrit Cohn pour qui la fiction et le roman sont une seule et même chose, considère dans *Le Propre de la fiction* (1999) que ce trait de l'écriture narrative est un marqueur de fictionalité. Il en résulte un texte hybride comme le genre du roman historique, ainsi condensé dans les *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* :

Un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie, ou plus exactement, et sans métaphore, dans cette magie sympathique qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un. (p. 330)

- 35 À l'intérieur de cette magie sympathique, s'opèrent à la fois une identification et différenciation : c'est ce qu'on pourrait appeler, empruntant le deuxième terme à la phonétique, l'assimilation-dissimilation. Ce mécanisme coïncide avec l'espace de jeu de la fiction romanesque, un espace dans lequel, de part et d'autre du texte, auteur et lecteur, sont et ne sont pas le personnage agissant :

Grossièreté de ceux qui vous disent : Hadrien, c'est vous ». Grossièreté peut-être aussi grande de ceux qui s'étonnent qu'on ait choisi un sujet si lointain et si étranger. (Carnets de notes, p. 341)

- 36 Cet espace de jeu entre moi et non-moi constitue la caisse de résonance de la fiction romanesque. Pour qu'Hadrien puisse « être moi », selon Yourcenar, cela implique que son personnage possède une dimension universelle, revendiquée dans les *Carnets* : « Tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi » (p. 342).

- 37 Universel, Hadrien a su faire triompher au plus haut échelon de la politique la raison en mettant fin aux guerres de conquête de Trajan, son prédécesseur, en assignant à l'empire des limites, par l'édification du « mur d'Hadrien » en Grande Bretagne, et en promulguant des lois qui respectent par exemple la diversité des cultes. Mais l'homme de la raison est aussi l'homme de la passion pour un jeune grec, Antinoüs, originaire de Bithynie. La quatrième partie dont on peut traduire le titre, *Saeculum aureum*, à la fois par « siècle d'or » et par « âge d'or » est le récit de cette passion et du suicide d'Antinoüs, de la douleur ressentie par Hadrien. L'empereur pousse alors l'excès jusqu'à inscrire son favori au Panthéon des divinités honorées dans l'Empire. L'*ubris* et sa part de désordre, de chaos, ne sont pas absents mais tenus à distance, au cœur du livre.

- 38 Cet homme total résonne poétiquement avec la figure de l'auteur Yourcenar qui entretient avec son personnage une série de correspondances qu'on ne peut ici étudier en détail. La trilogie autobiographique *Le Labyrinthe du monde* constitue une ouverture sur l'arrière-texte de *Mémoires d'Hadrien*. La correspondance poétique (fiction 2) va dans le sens d'une part de vérité intemporelle, transcendant l'Histoire. Par ailleurs, la volonté d'effacement du sujet écrivant rejoint un modèle oriental de l'écriture qui fait de l'art le miroir du monde, l'accord subtil d'une parole à l'harmonie universelle. Ce rêve hante déjà les *Nouvelles orientales* (1938) inspirées notamment par le modèle de la romancière japonaise Murasaki Shikibu.

- 39 L'illusion de la résonance parfaite est à relier à une conception de l'Histoire privilégiant le retour et la permanence. Yourcenar commente en ce sens la résonance d'Hadrien dans l'époque de l'après-guerre :

Les Nations Unies, à ce moment-là, cela comptait. Enfin, on pouvait imaginer un manipulateur de génie capable de rétablir la paix pendant cinquante ans, une pax americana ou europeana, peu importe (Les Yeux ouverts, p. 149).

- 40 Mais ce français du vingtième siècle, drapé dans une noblesse puisée chez les auteurs latins et coulée dans le « style *toge*¹⁷ », peut-il totalement coïncider avec la pensée d'un

empereur romain du II^e siècle ? Yourcenar fera un choix différent dans *L'Œuvre au noir* (1968) en tentant de réinventer un français du XVI^e siècle. L'interlocuteur désigné dans le roman n'est autre que Marc-Aurèle, le futur empereur philosophe et petit-fils adoptif d'Hadrien, jeune stoïcien de dix-sept ans, supposé pouvoir profiter du message de son aîné, alors âgé de soixante-deux ans, l'un et l'autre partageant quelque chose de l'universalité humaine. La remarque vaut pour l'extension au vingtième siècle, jusqu'à un certain point. Quelques indices viennent brouiller la coïncidence parfaite. Ainsi de ce passage sur les embouteillages dans Rome (p. 120). Montre-t-il la permanence de l'homme en proie aux tracasseries de la civilisation moderne ou la mutation du rapport de l'homme moderne à l'espace et au temps ? D'autres indices introduisent un décalage entre la langue employée, avec ses références culturelles, et le passé représenté. J'emprunte à Evert Van Der Starre cette double objection à la métaphysique intemporelle que semble sous-tendre le projet d'écriture de *Mémoires d'Hadrien*¹⁸.

- 41 Chez Yourcenar, le roman, espace de jeu et de dédoublement, ménagé à partir de la figure de personnage (fiction 1), remet en mouvement et rouvre au désordre de la vie ce que l'écriture de la correspondance poétique (fiction 2) tend à suturer. Cela en dépit de la volonté de maîtrise lucide qui caractérise l'écriture de Yourcenar et à laquelle fait écho la dernière phrase prêtée à Hadrien : « tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts ».

Le Clézio dans *Tempête* : le romancier sismographe

- 42 Il en va autrement dans le second contrepoint. Il semble que Le Clézio se laisse davantage porter par l'intuition, mettant en résonance monde intérieur et monde extérieur dans la demi-conscience de l'écriture. Le livre, comme l'annonce son sous-titre, est composé de deux *novellas* dont l'auteur nous dit en quatrième de couverture : « En anglais, on appelle "novella" une longue nouvelle qui unit les lieux, l'action et le ton. Le modèle parfait serait Joseph Conrad ».
- 43 Comme Yourcenar, Le Clézio raconte à la première personne en donnant la parole à deux personnages ou un seul. *Tempête* met aux prises deux consciences qui se partagent en alternance la voix narrative. Sur l'île d'Udo, en mer du Japon, parmi les femmes pêcheuses d'ormeaux, le journaliste écrivain Philippe Kyo, ancien correspondant de guerre américain, est revenu, trente ans après, là où il avait cherché avec son amie Mary, chanteuse pour touristes, un refuge pour trouver « le silence, la distance ». Philippe Kyo est hanté par une faute qu'il a payée de six ans de prison : assister sans rien faire au viol d'une jeune fille par un groupe de soldats. Mais il n'en a rien dit à Mary, elle-même victime d'un viol, Mary qui disparut mystérieusement en se noyant dans la mer. Il se prend d'amitié pour une adolescente, June, qui voit en lui le substitut du père qui a abandonné sa propre mère, elle-même pêcheuse d'ormeaux. Le récit se fonde sur un système d'échos et de décalages qui s'établit entre les deux voix.
- 44 On pourrait aisément lui appliquer cette remarque de Jean-Pol Madou notant à propos du livre de Yourcenar que « Le récit [...] exploite [...] les deux modalités narratives fondamentales : la quête et la confession¹⁹ » Toutefois, là où l'empereur parvient à fixer dans une narration rétrospective l'image d'une figure complexe et d'un destin maîtrisé coïncidant avec l'acceptation de la mort imminente, la quête identitaire du héros le clézien semble se perdre dans les sables mouvants de la narration. On ne saura pas le fin mot de l'histoire des deux protagonistes.

- 45 Deux traitements opposés du personnage romanesque apparaissent. Yourcenar suture, autant que possible, les failles et contradictions psychiques de son personnage à grand renfort de détails sur ses actions et d'analyse psychologique. Le Clézio joue à fond d'une propriété de toute description et de tout personnage romanesque mise en avant par Iser et Ingarden : celle des zones d'indétermination ou *Leerstelle*²⁰. Lisons en ce sens ce passage dans le récit « Tempête » :

La mer est pleine de mystères, mais cela ne me fait pas peur. De temps à autre, la mer avale quelqu'un, une femme de la mer, ou un pêcheur d'hourites, ou bien un touriste imprudent que la vague a aspiré sur un rocher plat. La plupart du temps, elle ne rend pas les corps. Le soir, quand les femmes de la mer se réunissent devant la cabane de parpaings, pour se déshabiller et se laver au jet, je m'assois avec elles et je les écoute parler. Elles parlent dans le dialecte de l'île, j'ai du mal à tout comprendre. (p. 35)

- 46 Une écriture de l'indétermination se fait jour, qui ne nomme pas les personnages, n'identifie pas le contenu des propos : on pourrait l'opposer à la surdétermination réaliste. La résonance s'en trouve amplifiée par la possibilité offerte au lecteur de combler les lacunes par ses propres références.
- 47 *Tempête* - le volume -, réalise aussi la correspondance poétique entre les désordres du monde et le désordre intérieur des personnages : les héroïnes féminines des deux *novellas*, June, la jeune fille en quête de figure paternelle, et Rachel, la femme « sans identité » du second récit, frôlent le suicide, l'une par noyade dans la mer, l'autre par le feu. Un schème commun traverse les deux récits : le Narrateur féminin écoute aux portes dans l'angoisse. Le premier est plus nettement apparenté au fantasme de scène primitive. June perçoit les ébats amoureux de monsieur Kyo et de la pharmacienne de l'île dont elle est jalouse.
- 48 Malgré ses lacunes, la trame narrative de ce premier récit est accordée à une certaine forme de réalisme, elle-même adossée à une enquête socio-historique. On découvre en lisant la condition des femmes pêcheuses de l'île d'Udo. Il est aussi question de la guerre et des séquelles du colonialisme, des exactions de l'armée américaine : le viol a eu lieu à Hué, au Viêt-Nam, on n'est pas loin non plus de la Corée. Des hordes de touristes se mêlent aux habitants des terres lointaines s'attachant à survivre au péril de leur vie, parfois, lorsqu'ils pratiquent la pêche en apnée. Des typhons et tempêtes sévissent dans cette région du monde. L'écriture romanesque ne délaisse pas un savoir anthropologique et géoculturel, œuvre de raison.
- 49 Mais c'est aussi, pour emprunter le jeu de mots à Ponge, une *réson* poétique qui vient compléter cette raison et creuser le scénario réaliste. Cette *réson* met en résonance le monde extérieur et le monde intérieur. Une correspondance secrète relie le déchaînement des forces naturelles et l'action non maîtrisée des hommes. L'écriture intuitive de Le Clézio invente des histoires (fiction 1) susceptibles de résonner au-delà de ce qu'elles disent (fiction 2). C'est en ce sens qu'on peut le qualifier de romancier sismographe. Dans cette écriture, l'ordre et le chaos s'équilibrent.

Fiction, résonance, vérité et temps

- 50 L'étude comparative des trois romans permet d'avancer quelques hypothèses concernant le nouage de ces trois termes - fiction, résonance, vérité - et leur rapport à la question du temps. Quand le jeu poétique sur le signifiant (fiction 2) paraît mettre en

péril la cohérence narrative au point de rendre problématique la lecture d'une histoire, la résonance de l'œuvre s'accroît chez les érudits mais ne touche pas le grand public. L'on observe pourtant une résurgence de la fiction 1 dans le texte réfracté par les lecteurs. Sollers lisant Joyce, réactive, après Lacan, un grand récit, celui de la Bible. Jusqu'à devoir rectifier, à demi-mots, cette équation hardie. Mais ce qui est en jeu, finalement, paraît bien être la capacité de l'écriture de s'égaliser, en quelque façon, à ce qui est. La fiction placée sous « la législation de la vérité » est tendue entre affirmation de cette vérité et soulignement de son inaccessibilité. C'est encore le propos de Mallarmé à propos de la poésie définie comme « le démontage impie de la fiction » dans « La Musique et les lettres ». Quand la fiction 1 l'emporte, autrement dit la cohérence narrative articulant les vies de plusieurs sujets humains, une infinité de solutions reste envisageable, toujours combinées à l'écriture poétique (fiction 2). Les deux cas choisis ont révélé des divergences instructives.

- 51 Yourcenar met en roman la figure de l'autre exemplaire, Hadrien, mais ne renonce pas à l'accorder à celles de son auteur et de ses lecteurs, dans le rêve d'une vérité transcendant les époques. Pourtant, le lecteur de 2015 n'est pas celui de 1951 : la suture poétique révèle ses failles. Le Clézio construit ses récits à partir de personnages énigmatiques laissant au lecteur une marge plus grande d'actualisation. Épurés, ses scénarios jouent sur un nombre limité de motifs, c'est ce qui fait leur charme, irritant, peut-être pour certains. Ils proposent toujours au lecteur une mise en correspondance poétique du microcosme psychique et du macrocosme, source de rêverie et d'investissement. Dans ces deux derniers livres si différents, la fiction 1, qui coïncide avec l'exploration de la psyché de l'autre, semble participer de cette fonction signalée dans le discours d'Hadrien ; la bibliothèque représente l'hôpital de l'âme :

Je pense souvent à la belle inscription que Plotine avait fait placer sur le seuil de la bibliothèque établie par ses soins en plein Forum de Trajan : Hôpital de l'âme.
(p. 246)

- 52 Trois figurations du temps correspondent à ces trois modalités de l'écriture : un temps cyclique absorbant le sujet lecteur (Joyce²¹), l'invitation problématique à saisir une part d'éternité (Yourcenar), la chaîne en pointillés reliant auteur et lecteurs à travers la béance du temps (Le Clézio).

NOTES

1. Textes de référence : James Joyce, *Finnegans Wake*, 1939, rééd. Paris, Gallimard, « Folio », trad. Philippe Lavergne ; Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, 1951, rééd. Paris, Gallimard, « Folio » ; Jean-Marie-Gustave Le Clézio, *Tempête*, Paris, Gallimard, 2014.

2. *Le Grand Robert de la langue française*, I, p. 2123.

3. *Art Press*, n° 413, juillet 2014, p. 53.

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

5. Source Derridex : <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1004241157.html>

6. André Du Bouchet, *Lire Finnegans Wake ?*, Cognac, Fata Morgana, 2003, p. 37.

7. Traduction Lavergne, p. 19.

8. Une esquisse de recensement comparatif effectué pour la première partie d'après le texte original dans une version en ligne (James Joyce: *Finnegans Wake*. Full Text. Linearized by Contemporary Literature Press : <https://editura.mttlc.ro/fwliniarized/FW%20LINEARIZED%20full%20text%20pp%203-628.pdf>) et la traduction dans l'édition Folio de Lavergne, donne le résultat suivant : H.C.E. : Howth Castle et Environs : (p. 19) ; Haroun Childeric Eudebert (p. 22) ; *Hic cubat edilis* (p. 27) ; Humphrey-Childéric-Eudebert (p. 49) / [Unfru-Chikda-Uru-Wukru, p. 39] ; 2. *Hag Chevychase Eve* (p. 58) ; *Here Comes Everybody* (p. 61) ; H. C. Earwicker (p. 63) ; Earwicker (p. 64, 67, 83, 564) ; *He'll Cheat E'crawan* (p. 81). La pagination est celle de l'édition Folio, trad. Lavergne, sauf pour l'exemple entre crochets qui renvoie au texte original numérisé.
9. Michel Butor, « Esquisse d'un seuil pour Finnegan », [1957], *Répertoire I*, Paris, Minuit, 1960, p. 219-228.
10. Philippe Sollers, Introduction au n° 30 de *Tel Quel*, 1967.
11. Pour cette citation et celles qui suivent, voir, « La Trinité de Joyce », *Tel Quel*, n° 83, 1980, repris dans *Discours parfait*, Gallimard, « Folio », 2011, p. 914 à 995.
12. Voir à ce sujet, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Paris, Le Seuil, 1978.
13. André Du Bouchet, *Lire Finnegans Wake ?*, op. cit., p. 10-11.
14. Daniel Cassini, « The James Joyce Experience », *Oxymoron*, 2010-04. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03644569>
15. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.
16. « Les visages de l'Histoire dans l'Histoire Auguste », 1958, repris dans *Sous bénéfice d'inventaire*, 1978, puis dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1991.
17. « Ton et langage dans le roman historique », 1972, repris dans *Le Temps, ce grand sculpteur*, 1983, puis dans *Essais et mémoires*, op. cit.
18. Evert Van der Starre, « Entre roman et histoire », in Simone et Maurice Delcroix (dir.), *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y, 1995. Voir aussi à ce sujet notre article, « Les figures de l'altérité dans *Mémoires d'Hadrien* », *Bulletin de la SIEY*, n°36, décembre 2015.
19. Jean-Pol Madou, « Récit, oubli, musique », in *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 301.
20. Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, 1976, Bruxelles, Mardaga, 1985, trad. Sznycer ; Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1960.
21. Commentant dans *Discours parfait* un tableau de Giorgione, *La Tempête*, peint en 1510, Sollers pousse jusqu'à l'épuration cette formule appliquée à l'art en général, un art qui transcende l'accident historique pour atteindre l'essence de ce qui est : « Ce tableau est une étoile, un aimant. Je le vois d'ici à Paris, par-delà le bruit et la fureur de l'histoire. Il fait le vide. Il est évident. Il est d'un temps nouveau : le plus-que-présent permanent » (p. 732).

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Harmonie / dissonance, d'une langue à l'autre

La voix et l'écoute. Effets de résonance dans la lecture

Jean-Michel Pottier

À mon père

- 1 Dans leur tout jeune âge, les enfants demandent toujours qu'on leur lise le même livre, la même histoire, plusieurs fois de suite, sans que l'on change quoi que ce soit, durant de longues semaines. À force de lectures, l'histoire devient donc bien connue, les grandes lignes dessinées, les détails précis, les actions familières, les phrases et les mots si souvent dits et redits. Le rituel est en place. Mais peut-on parler d'un simple rituel ?
- 2 Le texte de l'histoire ne paraît pas séparable de l'atmosphère qui l'entoure : la lumière tamisée, la douceur du soir ou le sommeil qui vient, la voix qui le porte et l'incarne. Mais il y a sans doute encore plus dans cette expérience enfantine d'entrée dans un univers de la fiction. À l'âge où l'on ne sait pas encore lire, ou même parfois plus tard encore, une voix porte le texte, une voix familière, presque intime, une voix dont on se souvient. L'auditeur attentif, blotti ou recueilli, en vient à écouter deux voix : celle du récit et celle du lecteur. L'auditeur, ce lecteur indirect, réagit sans doute à l'histoire elle-même, comme tout lecteur, mais il réagit aussi à la voix.
- 3 Dans la définition de la notion de résonance, deux directions se dessinent. D'une part, l'expression évoque la dimension sonore : c'est l'idée que le texte émet, qu'il bruit dans un sens bien particulier. Le texte lu se trouverait donc chargé d'un monde qui trouverait sa matérialité sonore dans une pratique ordinaire, ancienne : la lecture à haute voix. D'une certaine manière, donc, le texte programme son écoute. D'autre part, le texte lu a un impact sur le lecteur ; il joue un rôle dans sa personnalité : il le met en face d'expériences inconnues, il le confronte à lui-même, il joue un rôle dans sa construction individuelle ou dans sa manière d'être avec les autres et le monde. Dans tous les cas, il semblerait donc que le texte doive être écouté, tant du point de vue sonore que du point de vue d'une forme de dialogue qu'il instaure avec le lecteur ou de l'impact qu'il peut avoir sur lui.

- 4 C'est par l'analyse d'une pratique ordinaire qu'il est possible de tenter de rendre compte de cette résonance. Cette pratique – la lecture à haute voix – présente de nombreux intérêts. Malgré les assauts de la modernité la plus technique, elle traverse les siècles sans modifications profondes. Sa fonction a changé, son utilisation aussi, mais la manière de la conduire reste constante. Elle peut être purement fonctionnelle pour diffuser un écrit (littéraire ou non littéraire), mais elle peut faire accéder à la dimension esthétique, comme art de la lecture à haute voix. Elle s'exerce dans tous les domaines de l'expérience humaine, de la lecture de la sentence en justice à l'énoncé des morts pour la France lors d'une commémoration, de la lecture du Code civil lors d'un mariage ou pour prendre simplement connaissance d'un texte littéraire. Elle peut être menée à tout âge et pour tous les âges : à l'origine des premières émotions littéraires, la lecture à haute voix accompagne d'une certaine manière le processus de lecture. Enfin, elle est support d'expressions figées : faire la lecture, donner lecture, qui signalent que l'expérience de la lecture à haute voix est un acte véritable.
- 5 Comment dès lors prendre en compte cette forme de lecture qui, pratiquée en société ou seul, crée de toute manière une nouvelle présence ? Indéniablement, la lecture à haute voix s'impose et se définit comme une manière d'actualiser les textes de littérature. Elle est tout autant une expérience unique, souvent recommencée, jamais identique. L'univers sonore ainsi créé s'incarne dans une voix avec ses inflexions, ses nuances, sa couleur, son « grain », comme le disait Barthes. C'est ce lien entre la voix et le texte qui fait le prix de la mise en forme du texte. Toutefois, la lecture à haute voix met en place deux lecteurs : celui qui lit et celui, plus indirect, qui écoute. Elle instaure ainsi une double résonance : celle qui touche le lecteur premier, celle qui concerne le lecteur second. C'est de ce lecteur second et de la résonance qui le concerne qu'il sera question ici.
- 6 Comment parvenir à définir l'effet de la lecture à haute voix ? D'une part la lecture à haute voix apparaît souvent, dans la société, comme un moment purement scolaire, longtemps et toujours valorisé par l'école comme élément de transmission initiale des textes et des énoncés. Au fond, la lecture à haute voix constitue un lecteur second au travers d'une expérience première et souvent fondatrice. D'autre part, elle est aussi et surtout le moment d'une expérience existentielle touchant tout à la fois la construction du sens et la construction de l'identité.

Une expérience première

- 7 La lecture à haute voix constitue une première médiation dans le contact avec les textes, quels qu'ils soient, mais aussi lors de l'entrée en littérature. Elle est souvent perçue comme un exercice convenu, mis en place à l'école. Dans notre culture, la lecture à haute voix apparaît comme un moment initiatique et comme un passage obligé.
- 8 Comme moment initiatique, la lecture à haute voix acquiert souvent une forme de sacralisation. Lire à haute voix ou entendre une lecture à haute voix, c'est recevoir comme une révélation. Dans son *Histoire de la lecture*, Alberto Manguel rappelle que saint Augustin fut fasciné par la lecture à haute voix que réalisait saint Ambroise. Le même Alberto Manguel, dans un registre plus récent, montre que la lecture à haute

voix du *Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas, réalisée à Cuba dans les fabriques de cigares jusqu'au début du XX^e siècle, permettait d'élever les ouvriers :

Ces lectures, les cigariers s'en rendaient compte, leur permettaient de parer d'aventures à suivre, d'idées à considérer et de réflexions à s'approprier l'activité mécanique et abrutissante consistant à rouler les feuilles sombres et odorantes du tabac.¹

- 9 Intervenant à part entière dans le processus de fabrication, la lecture vient donner du relief, de la profondeur au geste aliénant. Il ne s'agit pas de détourner l'ouvrier de sa tâche, mais de le nourrir de fiction et, par là-même, de transformer le geste. Il reste que l'exercice de la lecture à haute voix, dans ces circonstances, peut aussi mener à des excès intolérables que le *Big Brother* de 1984 publié par Orwell, ne renierait pas. La position d'Alberto Manguel entérine cette dimension :

Dans les monastères bénédictins, dans les auberges ou les cuisines de la Renaissance comme dans les salons ou les manufactures de cigares au XIX^e siècle – et aujourd'hui encore, lorsqu'en parcourant les autoroutes on écoute sur cassette un acteur lire un livre – la cérémonie de la lecture à haute voix prive assurément l'auditeur d'une partie de la liberté inhérente à la lecture (le choix du ton, l'importance accordée à tel détail, la possibilité de revenir à un passage favori), mais elle confère également au texte versatile une identité respectable, un caractère d'unité dans le temps et d'existence dans l'espace qu'il possède rarement entre les mains capricieuses d'un lecteur solitaire.²

- 10 Comme passage obligé, la lecture à haute voix est vecteur de transmission des textes. Elle acquiert, à l'école, une fonction spéciale et joue un rôle prépondérant. Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, les pédagogues s'emparent de la question de la lecture à haute voix pour en signaler l'importance. L'un deux, également dramaturge et académicien, Ernest Legouvé, développe une longue réflexion dans *L'Art de la lecture*. Dès l'entrée de son propos, il rappelle combien l'institution scolaire considère cette pratique comme essentielle :

La lecture à haute voix est oubliée ou négligée dans la plupart des lycées et des collèges ; elle doit être cependant un des éléments importants de l'instruction publique. Je n'ai pas besoin de vous dire combien cet art est utile dans une société démocratique, chez un peuple qui fait lui-même ses affaires, qui discute, qui délibère, qui a des réunions, des comités, des assemblées de toute sorte.

S'étudier à bien lire une page est le moyen le plus sûr de la comprendre mieux et de la retenir plus longtemps.³

- 11 Cette lettre du ministre Bardoux, que cite intégralement Legouvé, constitue un élément central dans la réflexion sur la lecture à haute voix. C'est aussi ce qu'ont bien compris les rédacteurs des rapports de jury de concours. Recruter un professeur de lettres passe encore, de nos jours, par l'exercice de la lecture à haute voix :

De la lecture, le jury attend non seulement qu'elle soit techniquement irréprochable, mais encore que, se prêtant au texte, elle en restitue l'esprit. Les pièces de Molière, les fables de La Fontaine et, d'une manière générale, les textes comiques, railleurs ou finement spirituels sont plus difficiles à lire qu'il ne semble et souvent – mais peut-être l'émotion du concours en est-elle la cause – les candidats les rendent totalement insipides. On le regrette car une bonne interprétation introduit une complicité entre le lecteur et ses auditeurs : aujourd'hui le jury, demain les élèves.⁴

Sans doute à elle seule cette oralisation du texte n'est-elle pas suffisante, mais une lecture claire, posée, soucieuse des temps d'inflexion et du mouvement du texte, révèle beaucoup de l'aptitude du candidat à discerner l'essentiel.⁵

- 12 Ces deux exemples, s'ils montrent une permanence dans les critères de recrutement, soulignent également l'importance de l'exercice qui permet de rendre compte, par la résonance du lecteur, de sa capacité de mise en valeur du texte.
- 13 S'il rappelle la nécessité de réévaluer la place de la lecture à haute voix, le ministre Bardoux, cité par Legouvé, en dit long sur son importance. Considérée dans une sphère publique, cette forme de lecture porte une valeur démocratique évidente. De plus, la lecture à haute voix permet deux des éléments inhérents à toute approche des textes : la compréhension et leur mémorisation. Fort de son expérience théâtrale, de son enseignement, Legouvé livre les développements de son propos :
- Il s'établit alors entre celui qui lit et ceux qui écoutent, un courant électrique qui devient un enseignement mutuel. Le lecteur s'éclaire en éclairant les autres. Il n'a pas besoin d'être averti par leurs murmures ni par leurs signes d'impatience ; leur silence seul l'instruit ; il lit dans leurs impressions, il prévoit que tel passage les choquera, doit les choquer, avant même d'y être arrivé : on dirait que ses facultés de critique, éveillées, mises en branle par ce redoutable contact avec le public, arrivent à une sorte de divination.⁶
- 14 La position de l'écrivain est ici intéressante dans la mesure où Legouvé analyse les réactions des deux pôles organisant la lecture à haute voix : d'un côté le lecteur, de l'autre l'auditeur. Le dernier terme de « divination » utilisé par Legouvé paraît tout à fait puissant ici : dans un contexte d'enseignement, il retrouve la dimension de mysticisme que pouvaient évoquer les Pères de l'Église.
- 15 Un autre point apparaît comme particulièrement intéressant : c'est celui de la question de la lecture comme critique. Pour Ernest Legouvé, la lecture ne remplit pas qu'une fonction de transmission. Elle révèle beaucoup plus encore son agent : répondant à Sainte-Beuve qui lui demandait si la lecture à haute voix transformait le lecteur « en un habile critique », Legouvé affirmait :
- Sans nul doute, et vous dites même plus vrai que vous ne le croyez. En quoi en effet consiste le talent du lecteur ? A rendre les beautés des œuvres qu'il interprète ; pour les rendre, il faut nécessairement les comprendre. Mais voici qui va vous étonner. C'est son travail pour les rendre qui les lui fait mieux comprendre ; la lecture à haute voix nous donne une puissance d'analyse que la lecture muette ne connaîtra jamais.⁷
- 16 La « puissance d'analyse » dont parle Legouvé souligne bien la manière dont le lecteur à haute voix va pouvoir, dans une certaine mesure, intervenir sur le texte. Pour étayer sa démonstration, Legouvé donne plusieurs exemples : celui du discours de Racine sur Corneille, dont la longueur risquerait, sans l'aide d'une lecture à haute voix, d'entraver le sens. De même, il considère qu'une lecture silencieuse de la fable du « Héron » de La Fontaine ne peut permettre une juste compréhension. Il faut la lire à haute voix. Un siècle plus tard, Alberto Manguel ne dit pas autre chose. Dans son introduction à un colloque sur la lecture à haute voix, l'auteur d'*Histoire de la lecture* précise :
- Je me suis aperçu après, que la lecture que nous choisissons nous-même pour la faire à quelqu'un, à un ami, à quelqu'un que nous aimons, pour lui faire partager notre texte, c'est tout à fait autre chose. Là, nous transformons ce texte dans un miroir de nous-même. C'est nous-même qui devenons l'auteur de ce texte et le texte devient un reflet de ce que nous pensons, de ce que nous voulons dire, de la personne que nous sommes.⁸
- 17 Si l'on pense, comme Legouvé, que nous devenons bien l'auteur de ce texte, il est alors possible d'avoir une action sur lui. Umberto Eco avait, en son temps, montré l'importance de la coopération interprétative du lecteur. Alberto Manguel va plus loin.

Il relate une expérience tout à fait particulière venue à la suite d'une demande de Borges : devenu aveugle, celui-ci le sollicite pour devenir son lecteur :

Faire la lecture à ce vieil homme aveugle fut pour moi une expérience curieuse, car même si je me sentais, non sans quelque effort, maître du ton et de la cadence de lecture, c'était néanmoins Borges l'auditeur, qui devenait le maître du texte. J'étais le conducteur, mais le paysage, le déploiement de l'espace appartenaient à celui qui était conduit, pour qui il n'existait d'autre responsabilité que celle d'appréhender le territoire vu par les fenêtres. Borges choisissait le livre, Borges m'arrêtait ou me priait de continuer, Borges m'interrompait pour faire des commentaires. Borges laissait les mots venir à lui. Je restais invisible.⁹

- 18 Le lecteur-auditeur prend donc la main et va jusqu'à transformer le texte. La notion de « territoire » est ici fort importante ; elle fait écho au pays « merveilleusement lointain » que Manguel évoquait lors des lectures de sa nourrice. Ce « pays des merveilles » constitue le lecteur : la manière dont il reçoit le texte entendu le porte à construire un monde formé des lectures et des effets que la voix produit sur lui. Cette voix complète donc le texte en le transmettant. Elle lui apporte chaleur, incarnation et présence.
- 19 Souvent, le premier contact avec l'émotion littéraire est une expérience médiatisée par la voix. Le livre lu constitue un lien objectif entre deux personnes dont les compétences sont souvent asymétriques : l'un sait lire ou exerce son habileté à lire, l'autre ne sait pas lire, ne sait plus lire, ne peut pas lire. En tout état de cause, il délègue l'activité à quelqu'un. Il s'agit bien alors d'un cheminement à deux (ou plus collectif).
- 20 Bien évidemment, c'est avant tout la dimension enfantine qui est envisagée. Nombreux sont les témoignages qui évoquent cet aspect. Ceux des écrivains, pour particuliers qu'ils puissent être, offrent de riches perspectives. Dans *Si le grain ne meurt*, André Gide rappelle la scène de lecture :

La littérature enfantine française ne présentait alors guère que des inepties, et je pense qu'il eût souffert s'il avait vu entre mes mains tel livre qu'on y mit plus tard, de M^{me} de Ségur par exemple – où je pris, je l'avoue, et comme à peu près tous les enfants de ma génération, un plaisir assez vif, mais stupide – un plaisir non plus vif heureusement que celui que j'avais pris d'abord à écouter mon père me lire des scènes de Molière, des passages de l'Odyssée, La Farce de Pathelin, les aventures de Sindbad ou celles d'Ali-Baba et quelques bouffonneries de la Comédie italienne, telles qu'elles sont rapportées dans les Masques de Maurice Sand, livre où j'admirais aussi les figures d'Arlequin, de Colombine, de Polichinelle ou de Pierrot, après que, par la voix de mon père, je les avais entendus dialoguer.¹⁰

- 21 La position de Gide qui revient sur les premiers contacts littéraires est claire : le mot de « plaisir » lié à cette expérience de lecture paternelle à haute voix s'impose. D'emblée, il signale l'importance de cette médiation qu'il confirme en évoquant les personnages. Ce plaisir vivant apparaît dans l'animation même des personnages. La vibration personnelle venue de l'écoute de la voix ouvre directement sur l'univers fictionnel, notamment ici, sur la présence vocale, dialoguée, des personnages. Les scènes lues par le père du petit André s'incarnent dans une seule voix qui offre à l'auditeur des visages variés, de la bouffonnerie à l'admiration, créant ainsi, initialement, tout un monde de valeurs.
- 22 Ces valeurs apparaissent également au travers du choix de lectures plus sérieuses. C'est alors l'occasion d'une lecture plus collective encore : le père de Gide décide de lire à son fils une page du début du livre de Job :

C'était une expérience à laquelle ma mère voulut assister ; aussi n'eut-elle pas lieu dans la bibliothèque ainsi que les autres, mais dans un petit salon où l'on se sentait chez elle plus spécialement. Je ne jurerais pas, naturellement, que j'aie compris d'abord la pleine beauté du texte sacré ! Mais cette lecture, il est certain, fit sur moi l'impression la plus vive, aussi bien par la solennité du récit que par la gravité de la voix de mon père et l'expression du visage de ma mère, qui tour à tour gardait les yeux fermés pour marquer ou protéger son pieux recueillement, et ne les rouvrait que pour porter sur moi un regard chargé d'amour, d'interrogation et d'espoir.¹¹

23 Conçue comme une première approche de la notion du mal, puisque le livre de Job présente et décrit, pour les chrétiens, « l'Adversaire », cette lecture acquiert un sens différent. L'accompagnement paternel prend la forme d'une éducation morale. À la voix du père s'ajoute le visage de la mère, venue assister à l'expérience. Une trinité familiale renforce le caractère sacré du texte. Moment de beauté, le temps de lecture se charge aussi de gravité et de solennité. Du reste, il est intéressant de noter que, si la compréhension du texte n'est pas sûre, Gide insiste sur « l'impression ». Dévoilant ici un des puissants ressorts de la lecture de l'enfance, l'auteur souligne la puissance de l'effet produit, cette résonance qui, on le voit, fait passer du comique anodin des scènes dialoguées à l'intime sacré du texte religieux.

24 L'expérience de lecture, telle que Proust la relate et la raconte dans *Du côté de chez Swann*, revient à la source de l'expérience littéraire. Le temps de lecture accordé par sa mère au petit Marcel ouvre sur ce que Proust appelle la vraie vie. L'enfant est couché et sa mère vient lui faire la lecture de *François le Champi* de George Sand. Le narrateur souligne combien son attitude est discontinue et son attention, durant la lecture, fragmentaire. Il ajoute :

Et aux lacunes que cette distraction lissait dans le récit, s'ajoutait, quand c'était maman qui me lisait à haute voix, qu'elle passait toutes les scènes d'amour.¹²

25 Le texte de George Sand pourrait apparaître comme dénaturé par la volonté d'une mère soucieuse de préserver son enfant de pensées contraires. Le narrateur penche, cependant, pour un commentaire tout autre :

De même, quand elle lisait la prose de George Sand, qui respire toujours cette bonté, cette distinction morale que maman avait appris de ma grand-mère à tenir pour supérieures à tout dans la vie, et que je ne devais lui apprendre que bien plus tard à ne pas tenir également pour supérieures à tous dans les livres, attentive à bannir de sa voix toute petitesse, toute affectation qui eût pu empêcher le flot puissant d'y être reçu, elle fournissait toute la tendresse naturelle, toute l'ample douceur qu'elles réclamaient à ces phrases qui semblaient écrites pour sa voix et qui pour ainsi dire tenaient tout entières dans le registre de sa sensibilité. Elle retrouvait pour les attaquer dans le ton qu'il faut, l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas ; grâce à lui elle amortissait au passage toute crudité dans les temps des verbes, donnait à l'imparfait et au passé défini la douceur qu'il y a dans la bonté, la mélancolie qu'il y a dans la tendresse, dirigeait la phrase qui finissait vers celle qui allait commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités fussent différentes, dans un rythme uniforme, elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue.¹³

26 Deux grandes notations scandent ce passage. Tout d'abord, Proust, par la voix de son narrateur, souligne la puissance que la lectrice manifeste par rapport aux temps verbaux – l'imparfait et le passé défini – et, d'une manière générale, au temps passé dont le petit Marcel éprouve la dureté. Mais la voix maternelle sait aussi infléchir cette dureté en adoptant les caractéristiques mêmes du texte de Sand : les mots de douceur,

de bonté, de mélancolie, de tendresse caractérisent bien une atmosphère générale, mais aussi l'effet que produit la lecture à haute voix. La bonté qu'inspire la prose de George Sand devient celle de la mère. Aussi, la lecture, livrant le texte de *François le Champi*, devient plus riche, plus précieuse, parce qu'elle est celle de la mère aimée.

- 27 Si les expériences de Gide et de Proust méritent d'être mises en relation, une troisième apparaît également comme un moment tout aussi exceptionnel. Dans *Les Mots*, Sartre, rappelant la proximité de sa mère, « cette jeune fille de tous mes matins », rapporte un moment de lecture au cours duquel il comprend l'importance du texte. À la différence de la mère du narrateur de *Du côté de chez Swann*, le narrateur des *Mots* se sent profondément perdu, voire abandonné lors de la lecture à haute voix du conte de Perrault, « Les Fées » :

Anne-Marie me fit asseoir en face d'elle, sur ma petite chaise ; elle se pencha, baissa les paupières, s'endormit. De ce visage de statue sortit une voix de plâtre. Je perdis la tête : qui racontait ? quoi ? et à qui ? Ma mère s'était absentée : pas un sourire, pas un signe de connivence, j'étais en exil. Et puis je ne reconnaissais pas son langage. Où prenait-elle cette assurance ? Au bout d'un instant j'avais compris : c'était le livre qui parlait. Des phrases en sortaient qui me faisaient peur : c'étaient de vrais mille-pattes, elles grouillaient de syllabes et de lettres, étiraient leurs diphtongues, faisaient vibrer les doubles consonnes ; chantantes, nasales, coupées de pauses et de soupirs, riches en mots inconnus, elles s'enchantaient d'elles-mêmes et de leurs méandres sans se soucier de moi ; quelquefois, elles disparaissaient avant que j'eusse pu les comprendre, d'autres fois j'avais compris d'avance et elles continuaient de rouler noblement vers leur fin sans me faire grâce d'une virgule. Assurément, ce discours ne m'était pas destiné.¹⁴

- 28 Croyant sa mère disparue, endormie, il est comme englouti par le texte et il subit une forme d'étrangeté. Analysant la lecture non comme une reconnaissance, mais bien comme une déterritorialisation de son être, Jean-Paul semble égaré, sans repères, seul. Le texte se déroule sans qu'il soit vraiment tenu compte de l'enfant, de sa perception de l'histoire. Sa mère disparue derrière le texte, le narrateur face au texte éprouve un sentiment diamétralement opposé à celui du narrateur de la *Recherche*. Il n'en demeure pas moins que l'enfant, lui-même, réagit, même bien des années plus tard, à ce qui constitue un moment clé.

- 29 Une quatrième expérience mérite d'être relatée. Loin de la cellule parentale, le narrateur du *Liseur* de Bernhard Schlink met en évidence combien la lecture à haute voix peut apparaître comme une forme singulière d'éducation sentimentale. Le narrateur, Michaël Berg rencontre une femme, Hannah, plus âgée que lui. Entre eux, la lecture à haute voix constitue un territoire de rencontre tout à fait inattendu : Michaël fait la lecture à haute voix de textes, puis, après la lecture les deux amants font l'amour

Lecture, douche, faire l'amour et rester encore un moment étendus ensemble, tel était le rituel de nos rendez-vous.¹⁵

- 30 Les deux actes, faire la lecture et faire l'amour se confondent ici en une activité à la fois sensuelle et à la fois intellectuelle. La situation est d'autant plus étonnante qu'Hannah ne sait pas lire, elle-même et qu'elle a obligé, dans le passé, les détenues d'un camp de concentration, à lui lire des livres. L'impact de la lecture ne relève pas d'une question proprement affective. Pour Hannah, qui se livre à la suite uniquement de la lecture, l'enjeu est plus profond. Elle s'extrait d'elle-même et de la situation amoureuse pour prolonger son questionnement :

« Lis-moi quelque chose, garçon ! ». Elle se serra contre moi, et je saisis *Le Propre* à rien d'Eichendorff et repris ma lecture là où je l'avais laissée la dernière fois.

Le Propre à rien était plus facile à lire à haute voix qu'Emilia Galotti et Intrigue et Amour. Hannah suivait une fois encore avec un intérêt passionné. Elle aimait les poèmes qui émaillent le récit. Elle aimait ces déguisements, ces quiproquos, ces complications et ces poursuites dans lesquelles le héros s'embrouille quand il est en Italie. En même temps, elle lui en voulait d'être un propre à rien, de ne rien faire de bon, de n'être pas capable de rien et de ne pas vouloir changer. Elle était tiraillée et, des heures après la fin de ma lecture, elle était capable de me poser encore des questions : « employé d'octroi, c'était un bon métier ? »¹⁶

- 31 Hannah est transportée dans le récit et, malgré sa relation avec le narrateur, elle ne peut quitter aisément la fiction. Ce transport physique qu'entraîne la lecture chez Hannah est évoqué également dans le livre d'Alberto Manguel. Il raconte que dans son enfance, il a connu lui aussi la lecture à haute voix :

Je m'installais [...] bien calé contre une pile d'oreillers, pour écouter ma nurse me lire les terrifiants contes de fées de Grimm. Parfois sa voix m'endormait ; parfois, au contraire, elle me rendait fiévreux d'excitation et je la sommais de se dépêcher afin d'en savoir plus, de savoir ce qui se passait dans l'histoire plus vite que l'auteur ne l'avait voulu. Mais la plupart du temps je me contentais de savourer la sensation voluptueuse de me laisser emporter par les mots, et j'avais l'impression en un sens très physique, d'être réellement en train de voyager vers un lieu merveilleusement lointain, un lieu auquel j'osais à peine jeter un coup d'œil à la secrète et dernière page du livre.¹⁷

- 32 Gide, Proust, Sartre, Schlink, Manguel, tous soulignent l'importance de la résonance affective de la lecture à haute voix. Chaque écrivain, à sa manière, marque ce moment d'une pierre blanche. L'un perçoit l'amplitude des extrêmes, du texte profane au texte sacré, le second met en évidence le double niveau de perception qu'engendre la lecture à haute voix aimée, tandis que le troisième insiste sur l'expérience singulière d'un moment de désarroi à la lecture du conte. Le dernier, quant à lui, souligne la contamination du monde réel par la fiction et, dans une certaine mesure, l'aliénation du lecteur-auditeur par le texte lu à haute voix. Tous quatre soulignent cependant la puissance d'effet de cette lecture. Le lien créé ne peut que demeurer et nourrir le souvenir. L'impact est essentiel et, par la place que l'événement occupe dans chacune des œuvres, marque la sensibilité et la conscience des enfants devenus, bien plus tard, écrivains.
- 33 La lecture à haute voix apparaît nettement comme un élément incontournable de l'expérience culturelle. Elle signale une entrée de l'être dans la culture du texte. Première approche indirecte de la littérature, dès les premiers âges de la vie, premier exercice de compréhension, la lecture ne se limite pas à la simple reprise du texte. Elle ajoute une dimension sensible, affective, déterminante. « Lire à haute voix permet de retrouver un arrière-pays de sensations et de rythmes », dit Michèle Petit dans son *Art de lire ou comment résister à l'adversité*¹⁸. Là est bien la question. Que nous dit cet arrière-pays de la lecture ? La résonance lectorale s'effectue à deux niveaux : dans la réception du texte, mais aussi dans la manière dont le texte a été transmis. Alors, ce texte, compris et saisi, gardé en mémoire, en vient à receler une part même de celle ou de celui qui, pieusement ou sagement, a su écouter la voix qui en conduisait la lecture. Le texte, plus que texte, garde ainsi longtemps « l'inflexion des voix chères qui se sont tues ».

NOTES

1. Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 142. L'auteur rappelle que le choix du livre venait des ouvriers eux-mêmes.
2. *Ibid.*, p. 153.
3. Ernest Legouvé, *L'Art de la lecture à l'usage de l'enseignement secondaire*, Jules Hetzel, s.d. (1879), Préface, p. I et II. On pourra se reporter avec profit au livre du poète Georges Jean, *La Lecture à haute voix*, Éditions de l'Atelier, 1999.
4. Rapport du jury du Capes externe de Lettres modernes, 1982, CNDP, p. 24.
5. Rapport du jury du Capes externe de Lettres modernes, 2000, CNDP, p. 235.
6. Ernest Legouvé, *op. cit.*, p. 99.
7. *Ibid.*, p. 88.
8. Alberto Manguel, introduction au colloque de Roubaix « La lecture à haute voix », 14 et 15 septembre 2006.
9. Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, *op. cit.*, p. 34-35.
10. André Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1926.
11. *Ibid.*
12. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1954, p. 41.
13. *Ibid.*
14. Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 34.
15. Bernhard Schlink, *Le Liseur*, Paris, Gallimard, 1996, (repris en collection « Folio » n° 3158), p. 54.
16. *Ibid.*, p. 69.
17. Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 138.
18. Michèle Petit, *L'Art de lire ou comment résister à l'adversité*, Paris, Belin, 2008, p. 46.

AUTEUR

JEAN-MICHEL POTTIER

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Lire entre les langues : résonance et idiorythmie

Nathalie Roelens

- 1 Dans les *Serments de Strasbourg*, les parties faisaient l'effort de parler la langue de l'autre, Louis le Germanique prononçant son serment en langue romane, son frère Charles le Chauve en tudesque. Or, si alliance il y a dans le cas de la lecture, l'enjeu se situe ailleurs. On pourrait parler d'alliance rythmique aux trois niveaux de pertinence que nous traiterons : face à « l'absorbement », face à l'altérité culturelle et face à l'altérité langagière. Aussi transiterons-nous de l'aire de jeu, à la sphère culturelle, à la bulle sonore, pour aboutir à la singularité contrapunctique de chaque lecture. D'où l'hypothèse finale de l'idiorythmie.

« Entrer dans la danse » : lectures-vision

- 2 La rencontre du jeune Marcel avec les jeunes filles de Balbec nous servira d'allégorie de la lecture dans la mesure où, dans un état de disponibilité, de vacance, il aperçoit d'abord de loin une « tache¹ ». Intimidé, il n'ose pas individualiser les silhouettes. Même en accommodant son regard et en isolant des métonymies – un nez droit, une paire d'yeux durs, un teint rosé –, il ne parvient pas encore à attacher ces traits saillants à l'une des jeunes filles plus qu'à l'autre. Il n'est pas étonnant que Proust recoure à des métaphores visuelles ou sonores pour désigner cette perception d'un groupe continu, pas encore discrétisé, « agrégat de forme irrégulière, compact, insolite et piaillant, comme des oiseaux qui s'assemblent au moment de s'envoler² ». Marcel entre-t-il pour autant en résonance avec le donné ? Après avoir réparti leurs charmes autour de « la grande qui avait sauté par dessus le vieux banquier » et, surtout, « d'une fille aux yeux brillants, rieurs, aux grosses joues mates, sous un polo noir, enfoncé sur sa tête, qui poussait une bicyclette avec un dandinement de hanches³ » laquelle se concrétisera en « Albertine », le sentiment d'un bloc impénétrable l'emporte encore pour un temps. Du haut de leur insolente indifférence, elles font décidément « bande à part⁴ ». La question que Marcel se pose alors est celle de savoir si à leur tour elles l'ont remarqué, si un jour

il pourrait faire partie de leur petite tribu, de cette population qui fréquente les vélodromes et cultive le franc parler.

- 3 Cette hésitation est motivée par leur état d'« absorbement », pour reprendre le terme de Denis Diderot analysant les tableaux intimistes de Greuze et de Chardin, et actualisé par Michael Fried. Le paradoxe veut toutefois « que le spectateur ne soit arrêté et retenu par la contemplation du tableau que si, justement, la fiction de sa propre absence est réalisée par et dans le tableau⁵. » Ce paradoxe est thématiqué dans le *Château de cartes* de Chardin (1737) où un jeune homme de profil, tout occupé à faire tenir sa frêle construction, semble ignorer que le tiroir entrebâillé sur un Roi de cœur à l'avant-plan s'offre à la vue du spectateur. Ce réembrayage sur l'univers de l'énonciataire nie la fermeture sur soi du tableau car il opère l'empiètement de l'univers percevant sur le monde perçu. De même, malgré leur apparence hautaine et leurs batifolages privés, les jeunes filles lancent vers Marcel des regards, quoique obliques et rieurs, qui font miroiter une possibilité d'« entrer dans la danse », de « prendre place, aimé d'elles, entre les divines processionnaires » et lui procurent dès lors une certaine « ivresse⁶ ».
- 4 La première forme de résonance lectorale aurait dès lors à faire avec cette implication dans l'œuvre, pour autosuffisante et énigmatique qu'elle soit, avec cette intersection entre « le monde fictif du texte » et « le monde réel du lecteur⁷ », à savoir l'espace où retentit l'œuvre.

« Entrer dans la sphère » : lectures-voyage

- 5 Même si l'emprise cognitive fait défaut, le récepteur peut sentir que « ça le regarde ». Autrement dit, tandis que l'herméneutique offre une saisie somme toute assez cérébrale et, au mieux, procure un certain plaisir confortable, le dépaysement suscite la jouissance, selon l'opposition barthésienne entre texte de plaisir et texte de jouissance, qui « met en état de perte », « déconforte », « fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs⁸ ». On le voit, la question empirique ou théorique de la lisibilité se décline non pas selon des degrés d'intelligibilité du monde ou du texte mais selon l'amplitude du retentissement de l'œuvre. À en croire Paul Ricœur, l'auteur « n'atteint son lecteur que si, d'une part, il partage avec lui un répertoire du familier, quant au genre littéraire, au thème, au contexte social, voire historique ; et si, d'autre part, il pratique une stratégie de défamiliarisation par rapport à toutes les normes que la lecture croit pouvoir aisément reconnaître et adopter⁹. » Plusieurs théories peuvent être mobilisées afin d'appréhender la question de l'écart culturel qui nous fait passer de l'aire de jeu à la sphère culturelle.
- 6 Ainsi, dans le poème « Zone » de Guillaume Apollinaire (1913), le lecteur est-il envoyé à hue et à dia :

Te voici à Marseille au milieu des pastèques
 Te voici à Coblenz à l'hôtel du Géant
 Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon
 Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui est laide
 Elle doit se marier avec un étudiant de Leyde [...] ¹⁰
- 7 On lit avec dans ses bagages sa *Weltbild*, son « archéologie expérientielle¹¹ », à savoir ses expériences engrangées, tributaires de sa propre praxis culturelle, idiolectale, son savoir qui s'avère un filtre pour le voir. Dans ce poème soumis à la loi du disparate, fait

d'associations d'idées, d'images insolites et de sauts chronologiques, le lecteur se laisse balloter au gré des lieux en consonance ou en dissonance avec sa propre encyclopédie, sollicité par bribes mémorielles.

- 8 À l'altérité linguistique et culturelle s'ajoute l'altérité sociale dans le cas de Valéry Larbaud. Le voyage (et lire en serait un) implique d'être confronté à d'autres moralités¹². Larbaud, incarnant à travers son alter ego A. O. Barnabooth un cosmopolite polyglotte et voyou, un touriste milliardaire sans-patrie en rupture avec les contraintes mondaines, bafouant ses origines patronymiques et toponymiques, nous lègue sa velléité d'immersion dans le vrai, parmi les humbles avec une espèce d'urgence tragique :

Ô mon Dieu, ne sera-t-il jamais possible
Que je connaisse cette douce femme, là-bas, en Petite-Russie,
Et ces deux amies de Rotterdam,
Et la jeune mendicante d'Andalousie
Et que je me lie avec elles
D'une indissoluble amitié ?
(Hélas, elles ne liront pas ces poèmes,
Elles ne sauront ni mon nom, ni la tendresse de mon cœur [...]).¹³

- 9 Dans son *Journal intime*, son ambition d'être un perpétuel évadé de tous les milieux, d'inviter le mal et le libidinal à pénétrer dans l'univers lisse de sa caste, amène Barnabooth à errer pendant trois jours dans les *chiassi* (ruelles) les plus sombres de Florence :

Dans tous les chiassi, ce même visage et ces bras nus aux fenêtres – la laveuse, la porteuse de fardeaux, qui a quitté son corsage pour avoir moins chaud. Et une voix horrible, à mon passage, lassait tomber sur moi : « Venga ! » Et je continuais d'errer dans cette désolation, qui m'a rappelé parfois certains quartiers pauvres de Hambourg et de Copenhague (le même Nord farouche), de voûte en voûte, de pissotière en pissotière, allant, revenant, goûtant les mauvaises odeurs, avalant ça et là une gorgée d'air tiède et gras.¹⁴

- 10 La résonance sera alors fonction du sentiment d'appartenance, de l'hospitalité (comme vecteur essentiel de la confrontation interculturelle) que le texte prodigue au lecteur ou au contraire de son refoulement hostile (là où le *hospes*, hôte, redevient *hostis*, ennemi). L'hospitalité relève de la prise d'otage pour Alain Montandon, car elle active une érotique et un cannibalisme – « qui de l'hôte accueillant ou de l'hôte reçu mangera l'autre ?¹⁵ » –, tandis que consentir à l'exil, à cette dislocation se rapproche de la pensée philosophique pour Jacques Derrida¹⁶, celle-ci étant concernée par l'aporie de la croisée indécidable des chemins, par l'expérience initiale de la perte du sens, de l'ébranlement devant l'altérité. Derrida va même jusqu'à dire que du plus familier surgit l'inquiétude qu'un univers insensé se substitue au chez-soi du monde donné par la mère : « Il faut rapprocher l'essence de la folie de l'essence de l'hospitalité¹⁷ ».
- 11 On pourrait aussi aborder la résonance lectorale de textes culturellement hétérogènes selon l'éthologie pragmatique de Jakob von Uexküll qui dans sa théorie des milieux recourt à la métaphore musicale du *Ton*, au sens d'aptitude du sujet : « Dans tous les objets dont nous avons appris l'usage, nous voyons la performance que nous accomplissons grâce à eux, avec la même certitude que leur forme ou leur couleur¹⁸ ». Aussi distingue-t-il pour le bernard-l'hermite le *Schutzton*, « Tonalité de défense » lorsque le crustacé plante une anémone sur sa coquille, « tonalité de résidence », lorsqu'il essaye de se glisser dans l'anémone, même si c'est en vain, « tonalité de nutrition¹⁹ », lorsqu'il est affamé et commence à la manger. Cette visée pragmatique

permet d'expliquer les différences culturelles. Quelqu'un qui n'a jamais vu d'échelle, ne comprend pas son usage jusqu'à ce que les « barres et les trous » reçoivent une « tonalité d'ascension²⁰ ». Dès que nous sommes confrontés à de nouvelles moralités, langues ou cultures, la résonance lectorale se voit relancée à mesure que notre spectre de tonalités actantielles s'élargit. L'éthologue passe ensuite de la tonalité à la coloration (*Tönung*). Si le mobilier dans une pièce possède des colorations de nourriture, de repos, de lecture, de déambulation pour l'humain, pour le chien elle aura seulement une coloration de nourriture et de repos. Le concept de « tonalité de prospective » s'avère également pertinent pour notre propos : le chien a une « image-prospection » du bâton qu'il doit ramener à son maître²¹. La résonance serait alors le différentiel entre la « tonalité prospective » (l'horizon d'attente) et l'objet textuel qui est offert au lecteur. Si chacun apporte sa tonalité au texte, la résonance sera aussi diversifiée que les sujets avec leurs milieux respectifs. Le milieu de l'éthologue est différent du milieu du sédentaire, le milieu du lecteur polyglotte différent de celui du lecteur monolingue.

- 12 D'autres approches peuvent être convoquées. La culture se définit par interaction avec d'autres cultures : la « sémiosphère », concept de Youri Lotman, s'avère la zone de cohérence culturelle où les croyances sont partagées et l'adhésion la plus intense, par rapport à des zones périphériques où cette force d'engagement est plus diffuse. En revanche, la mondialisation implique une interaction multilatérale, plurielle avec toutes les autres cultures, un assaut de significations et de normes difficiles à gérer, de sorte que la « sémiosphère » se trouve sujette à des remaniements perpétuels, des entrées et des sorties, des intégrations et des expulsions : « Le domaine intérieur est celui de l'harmonie, de la culture, de la sécurité ; le domaine extérieur est celui du chaos, de la barbarie et de la menace²² ». D'autres insistent sur la foncière irréductibilité des sémiosphères, témoin l'« aveu d'impénétrabilité » formulé par Victor Segalen : « Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire éjouissons-nous de ne le pouvoir jamais ; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers²³ ». Le défi de se mesurer à l'altérité n'en sera qu'accru et la lecture devient une mise à l'épreuve de la plasticité des sphères.
- 13 François Rastier, dans « Anthropologie linguistique et sémiotique des cultures²⁴ » distingue quant à lui trois zones dans l'entour (*Umwelt*) : « une de coïncidence, la zone *identitaire* ; une d'adjacence, la zone *proximale* ; une d'étrangeté, la zone *distale* » : « Ainsi s'opposent un mode obvie (formé des zones identitaires et proximale) et un monde absent (établi par la zone distale). Par rapport aux langages des animaux, la particularité des langues réside sans doute dans la possibilité de parler de ce qui n'est pas là, c'est-à-dire de la zone distale²⁵ ». Mais tandis que Rastier affecte le distal aux ancêtres, héros mythiques ou à l'utopie voire au transcendant (avec ses idoles), nous aimerions situer dans la zone distale toute altérité culturelle ou langagière, ces lieux qui nous sont a priori inconnus. La résonance pourrait alors être une négociation qui aboutit à un devenir proximal du distal, un « franchissement de frontières anthropiques²⁶ ». Poursuivons. Si les toponymes (« Coblence », « Leyde », « Rotterdam ») ou le donné culturel exotique demeurent obtus, ils peuvent néanmoins exercer un pouvoir de fascination en vertu de leurs seules sonorités, voire évoquer des images ou des données. Celui qui ne traverse pas le toponyme vers la chose (signifié ou référent) mobilisera la résonance affective, la *Stimmung*, le climat mental que le mot induit. Gérard Genette nomme « évocation », ce que des stylisticiens avaient qualifié de « connotation » ou encore Nelson Goodman d'« exemplification métaphorique » : « Le

sigle 'xvii' signifie un certain siècle, mais cette époque entière, évoque les boucles d'une perruque, qui s'échappe par bouffées d'une chaise à porteurs²⁷ ».

- 14 Le toponyme étranger peut faire preuve d'une extrême malléabilité, comme l'avait suggéré Barthes²⁸ qui le disait « toujours gros d'une épaisseur touffue de sens²⁹ ». Le sémiologue relève ce trop-plein du sens à propos de la ville de Parme dans l'œuvre de Proust. En effet, si l'on consulte le texte proustien, l'on découvre le cratyliste en tant qu'abolition magique de la différence entre le signe et la chose qui sous-tend la troisième partie de *Du côté de chez Swann* intitulée « Noms de pays : le nom ». Parme, cette ville où le jeune Marcel désirait le plus aller depuis qu'il avait lu la *Chartreuse*, lui évoque par la sonorité de son toponyme un tendre chromatisme :

Le nom de Parme [...] m'apparaissant compact, lisse, mauve et doux ; si on me parlait d'une maison quelconque de Parme dans laquelle je serais reçu, on me causait le plaisir de penser que j'habiterais une demeure lisse, compacte, mauve et douce, qui n'avait de rapport avec les demeures d'aucune ville d'Italie, puisque je l'imaginai seulement à l'aide de cette syllabe lourde du nom de Parme, où ne circule aucun air, et de tout ce que je lui avais fait absorber de douceur stendhalienne et du reflet des violettes.³⁰

- 15 Le nom de Florence dégage des senteurs encore plus capiteuses, façonnées par le signifiant « floral » : « Et quand je pensais à Florence, c'était comme à une ville miraculeusement embaumée et semblable à une corolle, parce qu'elle s'appelait la cité des lys et sa cathédrale, Sainte-Marie-des-Fleurs³¹ », suscitant l'image d'un Ponte-Vecchio « encombré de jonquilles, de narcisses et d'anémones³² ». Or l'on sait que les fleurs n'étaient pas la spécialité de ce pont marchand dont les boutiques étaient initialement occupées par des tripiers et des tanneurs, bientôt remplacées du temps des Médicis (qui n'en supportaient pas les odeurs fétides liées à l'utilisation d'urine pour le traitement des peaux) par des joailliers et des bijoutiers³³. La rêverie sur le nom de la ville de Florence sera réactivée par Jean-Paul Sartre qui entoure lui aussi le mot du halo affectif et culturel de son expérience intime : « Florence est ville et fleur et femme, elle est ville-fleur et ville-femme et fille-fleur tout à la fois. Et l'étrange objet qui paraît ainsi possède la liquidité du fleuve, la douce ardeur fauve de l'or et, pour finir, s'abandonne avec *décence* et prolonge indéfiniment par l'affaiblissement continu de l'e muet son épanouissement plein de réserves³⁴ ».

« Entrer dans la bulle » : lectures-écoute

- 16 De nouvelles théories s'imposent lorsque l'altérité langagière nous empêche même d'évoquer. Les poèmes multilingues, babéliens, voire cacophoniques de Valéry Larbaud incarnent l'idéal de saint Jérôme, patron des traducteurs « capable de lire l'Ancien Testament non seulement en grec mais en hébreu et en syriaque³⁵ », voire renouent avec le procédé de Louis Wolfson³⁶, qui consiste à transformer le plus rapidement possible des énoncés anglais dans toutes sortes de langues étrangères en réaction à la langue maternelle abhorrée, par un jeu réglé de ressemblances phonétiques. La surface discursive fait écran à la traversée herméneutique, opacifie le sens, rend le discours « perceptible³⁷ ». Nous assistons au triomphe de la multiplicité des langues sur le français, comme l'affectionnait déjà Stendhal : « *I did think to sposar my old vicina for having per me il credito dei suoi brothers*³⁸ ».
- 17 À l'instar du lecteur de James Joyce (dont Larbaud a d'ailleurs supervisé la traduction de *Ulysses*), le lecteur de « La neige » se heurte à l'incompréhension, mais est « invit[é] à

un effort de traduction infini » et dès lors « marqué, endetté, débordé, mais aussi transformé, qu'il réussisse ou non à lire »³⁹ :

Un ano màs und iam eccoti mit uns again
 Pauvre et petit on the graves dos nossos amados édredon
 E pure pionsly tapàudolos in their sleep
 Dal pallio glorios das virgens und infants.⁴⁰

18 Heinz Wismann, dans son ouvrage *Penser entre les langues*, oppose au complexe babélien agonistique, qui impose selon Jacques Derrida « une dette dont on ne pourra s'acquitter⁴¹ », le miracle du Paraclet, la Pentecôte où les apôtres parlent en langues, symbolisant la multiplicité irénique des langues, la promesse de la diversité, le dire-autrement⁴².

19 Si l'intelligible se voit compromis par la juxtaposition des langues, la signifiante nous est livrée à l'état brut, avec tout son spectre. Dans la « réduction au français par l'auteur » du même poème, le sens reprend le dessus. À force de désyncrétiser, on perd la résonance exotique au sens que Segalen lui donne, à savoir « le sentiment du divers »⁴³ :

Encore une année et te revoici déjà parmi nous,
 Pauvre et petit, sur les tombes de nos aimés, édredon,
 Et pourtant les recouvrant pieusement dans leur sommeil
 Du pallium glorieux des vierges et des enfants.⁴⁴

20 La question de la résonance doit croiser ce que Deleuze appelle « minoration » ou, inspiré par William Labov « variation inhérente », la singularité d'une écriture détenant une amplitude expressive qui fait appel chez le lecteur ou l'auditeur à des forces affectives, à des « intensités désirantes ».

21 De même, le roman *Texaco* de Patrick Chamoiseau, impose-t-il l'exotisme des sonorités et l'illisible pour un lecteur métropolitain comme une revendication de la créolité. Cette épopée de la conquête créole de la ville est alimentée par les mémoires de Marie-Sophie Laborieux, fondatrice du quartier Texaco, qui témoigne de son combat contre le « béké des pétroles. Les cahiers contiennent toute la richesse de la diglossie, savoureux français mâtiné de créole, farci de mots composés : « nègresclaves », « nègres-campagne » « marron-nègre-vakabon », etc. Là où la compréhension se grippe, on abandonne le sens et on retient l'énergie, la force verbale, le rythme :

... alors, je me réfugiais dans les bruits de l'En-ville. Bruits des balais-koulis qui astiquent les rues. Bruits des marchandes d'avant-jour vendeuses de corrossols, de crème-coco à la cuillère, de zakari [petit pains] tout chauds. Bruits des marchandes-mabi qui escortent le soleil de six heures-bon-matin.⁴⁵

22 Malgré les recommandations de Ti-Cirique, le « mulâtre-à-science », qui lui conseille de « faire simple », de « penser à l'universel », Marie Sophie poursuit son écriture métissée jusqu'aux « injuriades » lancées au Béké qui veut démolir les cases de Texaco :

Il me criait Bôbô, Kaneille, La-peau-sale, Chienne-dalot, Vagabonne, Coucounesanti-fré, Fourmis-cimteière, Gourrique, Femme-folle, Prêl-zombi, Solsouris, Calamité publique, Manawa, Capital-cochonnerie, Biberon de chaude-pisse, Crasse-dalot-sans-balai (il ignorait l'inaltérable barrière qu'instituait mon nom secret)...
 Moi, je lui criais Mabouya-sans-soleil, Chemise-de-nuit mouillée, Isalope-sans-église, Coco-sale, Patate-blême-six-semaines, La-peau-manioc-gragé, Ababa, Sauce-mapian, Ti-bouton-agaçant, Agoulou-grand-fale, Alabébétoum, Enfant-de-la-patrie, La-crasse-farine...⁴⁶

23 Elle est elle-même désemparée devant le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire : « Puis, je lui pris le livre que je lus seule, sans y comprendre hak, me laissant juste

porter par l'énergie invocatoire qui négrait mon sang⁴⁷ » Il n'empêche que le « marqueur de paroles », Chamoiseau en personne, s'intéressant à « l'oralité » de son interlocutrice, nous transmet les « vibrations » de Texaco par l'autorité qui irradie de Marie-Sophie : « Elle avant des périodes de voix-pas-claire comme certains grands conteurs. Dans ces moments-là, ses phrases tourbillonnaient au rythme du délire, et je n'y comprenais hak : il ne me restait qu'à m'abandonner (débarrassé de ma raison) en enchantement hypnotique⁴⁸ ».

- 24 La résonance lectorale se heurtera à une nouvelle surdité, dans le cas de poèmes monolingues mais  maill s de glossolalies, néologismes, ou onomatopées de Henri Michaux, en l'occurrence, « Le Grand Combat⁴⁹ » :

Il l'emparouille et l'endosque contre terre ;
 Il le rague et le roup te jusqu'  son drôle ;
 Il le prat le et le libucque et lui barufle les ouillais ;
 Il le tocarde et le marmine,
 Le manage rape   ri et ripe   ra.

- 25 Malgré la syntaxe bel et bien classique qui permet un minimum de lisibilité – le récit d'un violent corps   corps (parodie d'épopée) entre deux personnes se soldant par le terrassement de l'un, suivi de la recherche d'un « *secret* » finalement éludé –, on achoppe   des mots inconnus, hybrides, des mots-valises (*emparouiller* : emparer +  crabouiller), enchâssés dans une énumération quasi rabelaisienne. Les sonorités viennent cependant   la rescousse, entre autres les occlusives, et les allitérations, pour mimer la violence du combat.

- 26 Dans « Glu et gli⁵⁰ », Michaux illustre l'invention d'un prélangage dans le sillage du parler-b b , des dialectes ou des cris animaux, par un déferlement de syllabes fluides, pr articul es, qui s'insurgent contre le langage fig  et b illonnant des autres (parents, adultes). On a ici des sons organiques corporels sans médiation, des « borborygmes, la seule voix humaine qui ne mente pas⁵¹ » selon Larbaud. René Bertel  a proposé la formule d'« *esperanto lyrique* », pour désigner les avant-langues de Michaux mais ce serait passer outre l'enfantement d'une langue singulière et non universelle :

et glo
 et glu
 et déglutit sa bru
 gli et glo
 et déglutit son pied
 glu et gli
 et s'englugliglolera

- 27 Proche des avant-langues de Michaux, Antonin Artaud cherche lui aussi   « abandonner le langage et ses lois pour les tordre » et, par là, trouver un « nouveau langage », « i lisible » :

Ceux qui ont voulu comprendre sont ceux qui n'ont pas voulu souffrir,
 non,
 l'idée de
 comprendre
 [...] est de croire que
 je suis intelligible seti lisible
 stari minible
 moni tanible
 mani cortible
 (corticable)⁵²

- 28 Cette attitude d'écriture rejoignant celle de Mallarmé, pour qui le vers refait un mot total, neuf, étranger à la langue, qui bouscule le langage pour en faire tomber les mots et leur empire logique, social et, partant, questionne les limites de la résonance lectorale. Comme avance Evelyne Grossman : « Enfin, apprendre à lire. Tout lecteur d'Artaud est un lecteur engagé. Le lire suppose de ne pas avoir peur d'entendre et voir les mots entrer en décomposition (ce qu'il appelle l'humus du Verbe), implique de ne pas craindre leur force de contagion (ce qu'il nomme la peste)⁵³ ». Or on a trop vite fait de réduire les glossolalies à des signes de folie, de la psychose paranoïaque, à les ranger du côté du désarticulé ou des incantations magiques. Les psychiatres parlaient de « verbigération », comme si la poésie d'Artaud, les « syllabes qu'il invente », relevant d'une forme d'autisme.

je retourne la boîte de l'ange dans mon double tombeau craquant
 You dou bebror
 tarfisha
 ja ja ta fir jarry
 et je
 ta ta kantan
 dartirta
 ta ta kantan
 arti
 et je
 ja ja ja
 j'appelle
 Ani⁵⁴

- 29 Le blanc typographique n'est d'ailleurs pas fortuit : il est une marque d'oralité, un travail du rythme, accentué visuellement parlant par les jambages verticaux. Au seuil minimal de la lisibilité, la prosodie en « je » (« ja »/ « je ») et en « t » est un indice de la tension entre je et tu, processus de transsubjectivation fondamentale qui lie individu et société, et qui a pour enjeu l'altérité – altérité qui pour Antonin Artaud est *a priori*. La spécificité du discours glossolalique est bien aussi son éthique, qui a à voir avec le non-savoir, le non-sens, le non-comprendre, par et dans le rythme, au bénéfice d'un sens autre, hors interprétation.
- 30 On retrouve d'autres glossolalies à la fin de la vie d'Artaud. En 1946, après neuf ans d'enfermement psychiatrique à Rodez, enfin libre, installé dans une maison de santé à Ivry où il peut entrer et sortir à sa guise, il rédige les *Cahiers d'Ivry* griffonnés au crayon sur des cahiers format écolier. Cette écriture non linéaire, écriture-corps, cri, jaillissement, fulgurance, incandescence, déclinant des lambeaux épars, des vestiges de mots, des paragraphes difformes, des élucubrations, imprécations, vitupérations, est entrelacée de dessins, de « gris gris » : cercles, hachures, traits démultipliés, dessins qu'on croirait tracés au clou et qui laissent imaginer cercueils, flammes, dents, corps, vis, os, testicules, autoportraits. Certains mots sont barrés, d'autres verticaux. En outre, atteint d'un cancer du rectum, Artaud laisse libre cours à des hémorragies verbales, telles des déjections d'un corps supplicié, qui envahissent la page. Bernard Noël parle de « chair verbale » au sujet de cette transsubstantiation du corps dans et par les mots, ce corps qu'il aimerait débarrasser de ses organes, hystérisé, électrochoqué, affamé, frappé, pour en finir avec le corps/jugement de Dieu. Evelyne Grossman qui a édité les cahiers, a pris le parti, par son dispositif de présentation, de faire éprouver au lecteur l'expérience d'un déchiffrement problématique, « afin que chacun, écrit-elle, en sentant la difficulté, s'éprouve analphabète⁵⁵ ».

- 31 Si la transparence dénotative est brouillée, si l'on ne perçoit que des sons, voire des bruits ou des cris (selon le seuil de tolérance), on est en droit d'appréhender la lecture comme une écoute. Moins il y a d'intelligibilité, plus le signifiant endosse la tâche de résonner. Le lecteur, en immersion, offre une caisse de résonance à un champ sensoriel, se laisse bercer ou est rebuté. Or de quelle écoute s'agit-il ? Pierre Schaeffer décline l'expérience sonore en quatre attitudes : écouter, ouïr, entendre, comprendre : écouter c'est se focaliser sur la cause du son ; comprendre c'est percevoir la signification des sons (langage ou musique) ; ouïr c'est écouter le son selon une perception globale ; entendre c'est pratiquer l'écoute réduite, analytique : « Les objets sonores, les structures musicales, lorsqu'elles sont authentiques, n'ont plus de mission de renseignement : elles s'écartent du monde descriptif, avec une sorte de pudeur, pour n'en parler que mieux aux sens, à l'esprit et au cœur, à l'être entier, de lui-même enfin⁵⁶ ». En ce sens, entendre constitue un « resserrement sur l'objet », contemplé pour lui-même au prix d'une *epochè* husserlienne, réduction phénoménologique, mise entre parenthèse de notre conditionnement culturel afin de nous concentrer sur les qualités internes du son : la masse, la dynamique, le timbre, le profil mélodique, le grain, l'allure.
- 32 Les glossolalies et borborygmes sont des explorations des franges du langage proches de l'humour (à la surface) et non de l'ironie trop prétentieuse (en profondeur) selon la distinction de Gilles Deleuze : « L'humour se réclame au contraire d'une minorité, d'un devenir-minoritaire : c'est lui qui fait bégayer une langue, qui lui impose un usage mineur ou constitue tout un bilinguisme dans la langue⁵⁷ ». Et le poète roumain d'expression française, Gherasim Luca, par exemple dans « Passionnément » (1973), d'illustrer à la fois la thèse de Deleuze et la lecture-écoute dont il est question ici.
- pas pas paspas pas
 pasppas ppas pas paspas
 le pas pas le faux pas le pas
 paspaspas le pas le mau
 le mauve le mauvais pas
 paspas pas le pas le papa
 le mauvais papa le mauve le pas
 paspas passe paspaspasse
 passe passe il passe il pas pas
 il passe le pas du pas du pape
 du pape sur le pape du pas du passe
 passepasse passi le sur le
 le pas le passi passi pissez sur
 le pape sur papa sur le sur la sur
 la pipe du papa du pape pissez en masse [...]⁵⁸
- 33 Face aux glossolalies, l'écoute réduite en tant qu'audition qui se désintéresse à la fois de la cause du son et de son sens, prend en effet le pas sur les autres écoutes. La résonance lectorale s'élabore selon la valeur des sons, le timbre visqueux de « Glu et gli », le staccato flatulent des textes d'Artaud, les occlusives postillonnées de Gherasim Luca, etc.
- 34 L'expérience sonore, enfin, a fait l'objet d'une sémiotique du son de la part de Jacques Fontanille qui nous fait entrer dans la bulle, « une bulle dont le centre serait le corps sensible »⁵⁹, un champ volumétrique habité par des masses mouvantes, des tensions et des événements superposables et non superposables, et doté d'une frontière élastique. Cette bulle a en outre quelques parentés avec l'enveloppe olfactive : elle est

suscitée par un corps autre, et elle englobe le corps propre. Or, dans le cas de l'odeur l'orientation imposée par le syntagme (émanation/diffusion/pénétration) n'est pas réversible ; en revanche, les sons ne peuvent que co-exister, et cette coexistence est obligatoirement ou bien conflictuelle ou bien harmonieuse, tendue ou détendue. La bulle sonore comporte un horizon d'apparitions et de disparitions : en-deçà, la présence (le son) ; au-delà, l'absence (le silence). Mais en son centre même, la chair sensible, connaît une autre limite : en deçà, la présence tolérable (le son) ; au-delà la présence intolérable et invasive (la douleur). L'interprétation sonore repose alors sur un système de correspondances approximatives (par ajustement) entre, d'une part, les interactions entre les corps qui sont à la source du son, et, d'autre part, les modifications concordantes de la chair sensible ; par exemple, le grincement implique un contact et un déplacement causant une contraction/dilatation dans les zones superficielles de la chair sensible ; ou encore, le ronflement, qui d'un côté implique une vibration interne amplifiée par une masse d'air sous contention, et de l'autre une vibration interne de la chair sous l'effet d'un flux d'air. On a des correspondances entre des interactions entre corps matériels d'un côté, et des modifications des motions intimes de la chair de l'autre. La bulle sonore est encore susceptible d'éclater, sous l'effet d'un hurlement, de se déchirer sous l'effet d'un violent claquement, ou de sons graves puissants : la déchirure de l'horizon et le franchissement de la limite ont alors pour corrélat la douleur de la chair cible, une sorte de subvocalisation, modification synchrone des muscles vocaux de l'auditeur. Au moment de la réception, cette synchronisation motrice permet donc au minimum de partager un climat émotionnel. De même que des neurones mimétiques seraient mobilisés lors d'un spectacle d'opéra, dans la lecture de « Glu et gli », le lecteur/auditeur déglutit par empathie mimétique, dans la lecture d'Artaud la chair sensible se prépare sans cesse à reculer devant un cri, se tient sur la défensive. L'ajustement émotionnel sera alors attaché aux variations du tonus musculaire, c'est-à-dire à la chair mouvante.

- 35 L'évocation dans le cas du son n'est cependant pas exclue (et c'est toute la question de la référentialité ou non de la musique). *La danse macabre* de Saint-Saëns (1875) évoque des ossements de cadavres lors d'un sabbat. Le xylophone évoque le bruit des os des squelettes qui dansent frénétiquement durant la nuit lesquels évoquent à leur tour le poème d'Henri Cazalis, et suscite tant notre écoute réduite que des affects macabres :

Zig et zig et zag, la mort en cadence
[...] Zig et zig et zag, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs, [...]

- 36 Il pourrait être édifiant d'examiner enfin comment l'ailleurs culturel et l'ailleurs langagier se recourent dans les voyages de l'extrême (le distal), images hallucinées liées aux visions de l'extase psychédélique provoquées à des fins expérimentales par Henri Michaux⁶⁰. La verbalisation se voit emporter par le vertige aporétique de l'ineffable, d'un effet de résonance. Dès lors que la bulle enveloppant la chair sensible éclate, la main se fait sismographe des secousses intérieures et la page bourgeonne de traits nerveux, l'évocation s'emballe pour affecter le moi-chair du récepteur :

« Paolo ! Paolo ! »
crié d'une voix bordée de rouge
[...]
l'écho
l'écho
qui joue
à répéter plus fort

plus fort
 plus fort
 plus fort
 Plus fort
 PLUS FORT

J'ai mal au tympan de l'esprit [...] ⁶¹

37 Dans la description clinique du protocole d'observation, la résonance s'atténue parce que verbalisée mais vire bien vite à l'exaltation de l'expérience elle-même, épouse la même ivresse « incompressible », la même jubilation « indomitable » se déclinant en images foisonnantes et turbulentes. L'illisible rencontre ici en amont l'indicible : « Comment dire cela ? Il aurait fallu une manière accidentée que je ne possède pas, faite de surprises, de coq-à-l'âne, d'aperçus en un instant, de rebondissements et d'incidences, un style instable, tobogganant ou babouin ⁶² ».

38 Ce sont des variations de rythme tels ceux d'un électroencéphalogramme ou d'un sismographe qui contaminent le lecteur plus que les sons qui se dilueront en silence dans la poétique ultérieure de Michaux. La mescaline entraîne tant le sujet que le dessin dans une violence de montagnes russes activées par une « machine à himalayer » :

tout à coup un couteau, tout à coup mille couteaux, tout à coup mille faux éclatantes de lumière, serties d'éclairs, immenses à couper des forêts entières, se jettent à trancher l'espace du haut en bas, à coups gigantesques, à coups miraculeusement rapides, que je dois accompagner, intérieurement, douloureusement, à la même insupportable vitesse, à ces mêmes hauteurs impossibles, et aussitôt après dans ces mêmes abyssales profondeurs, en écarts de plus en plus excessifs, disloquants, fous... et quand est-ce que ça va finir... si ça va jamais finir ? ⁶³

Résonance et idiorythmie

39 Que ce soit dans une aire, dans une sphère ou dans une bulle, le rythme du lecteur rencontre celui de l'œuvre. Nous sommes passés d'une résonance métaphorique à une résonance littérale à fur et à mesure de sa décantation, du passage des choses aux mots, aux sons, aux bruits. Or, chacun entre et sort de l'aire, de la sphère ou de la bulle à loisir, selon sa propre sensibilité. Aussi aimerions-nous convoquer le terme d'idiorythmie, « mot formé à partir du grec *idios* (propre, particulier) et *rhuthmos* (rythme) ⁶⁴ » que Roland Barthes avait rencontré par hasard dans une lecture de Jacques Lacarrière, *L'Été grec* au sujet des monastères athonites, dont les moines ont un rythme de vie à la fois cénobitique (repas, liturgie, travaux en commun) et érémitique (disposant de cellules, particulières, gardant leurs biens propres). Barthes y trouve un fantasme qu'il cherchait à assouvir depuis longtemps : « Le rêve de la vie à la fois solitaire et collective d'un *timing* heureux où s'harmonisent le rythme de l'individu et celui de la communauté ⁶⁵ ». Nous pourrions extrapoler : comment vivre ensemble avec le texte ?

40 On y distingue même une certaine conception de la danse si tant est, à en croire Paul Valéry, que la danse aurait ce pouvoir de propager une incitation au mouvement, et d'étendre son lieu de résonance par cercles concentriques : « Cette résonance, comme toute autre, se communique : une partie de notre plaisir de spectateurs est de se sentir gagnés par les rythmes et virtuellement dansant nous-mêmes ⁶⁶ ». Ce rythme vital « se transmet directement en évitant le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter ⁶⁷ ».

C'est donc le rythme qui semble opérer ce transfert de sensations de l'œuvre au spectateur, un mouvement centrifuge, une énergie spatialisante. Selon le philosophe phénoménologue Henri Maldiney, le rythme relève du « surgissement », de l'« apparition », après « écroulement de la figure du monde⁶⁸ ». Maldiney distingue en effet le rythme (*rhuthmos*, forme, configuration mouvante, vague toujours en formation, « manière particulière de fluer⁶⁹ ») de la cadence qui renvoie à l'espace-temps métrique des horloges. Qui plus est, la perception d'un rythme est en réalité une rythmisation de la perception : « le rythme est en liaison directe avec le spectateur, et l'oblige en quelque sorte d'« entrer dans la danse⁷⁰ », les modulations, le vibrato, l'animation rejaillissent sur le récepteur, résonnent en lui.

- 41 L'idiorythmie réalise alors, comme lors d'un cours magistral, mais on pourrait y ajouter, à l'occasion de toute lecture, « la conjugaison d'une parole solitaire et d'une écoute collective⁷¹ ». Tel un artisan, le lecteur doit moduler son attention sur la fibre du texte (au sens de corde sensible), adopter son rythme, s'adapter à lui tout en le ressaisissant à sa guise selon sa disposition, faire écho au texte, le mettre en résonance, accepter son dépaysement et à la fois lui opposer l'aveu d'impénétrabilité. La lecture infuserait des formes de vie. On peut même en arriver à une éthique de la lecture : non pas se synchroniser sur les pulsations collectives mais garder son autonomie, des îlots de privauté, non pas se laisser phagocyter par les réseaux, mais choisir le ton sur lequel s'accorder. À l'époque des réseaux et de l'invasion des flux, opposer la résistance d'un rythme propre.

NOTES

1. Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), in *À la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard « Bibliothèque de La Pléiade », t. II (éd. Jean-Yves Tadié), p. 146.
2. *Ibid.*, p. 150.
3. *Ibid.*, p. 147-148.
4. *Ibid.*, p. 151
5. Michael Fried, *La Place de spectateur, esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.
6. Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *op. cit.*, p. 153.
7. Cf. Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, Paris, Le Seuil, 1991.
8. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 25-26.
9. Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, *op. cit.*, p. 247.
10. Guillaume Apollinaire « Zone », *Alcools*, 1913 (vers 106-112).
11. Catherine Detrie, *Du Sens dans le processus métaphorique*, Paris, Honoré Champion, 2001.
12. Cf. Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir (Die fröhliche Wissenschaft, La gaya scienza*, 1882).
13. Valéry Larbaud, « Images. Post-scriptum », in *Poésies, Œuvres*, Paris, Gallimard « Bibliothèque de La Pléiade », 1958 (éd. G. Jean-Aubry et Robert Mallet), p. 64-65.
14. *Id.*, A. O. Barnabooth, *Journal intime* (1913), in *ibid.*, p. 162.
15. Alain Montandon, *Désirs d'hospitalité. De Homère à Kafka*, Paris, PUF, 2002, p. 1.

16. Anne Dufourmantelle, *De l'Hospitalité (invite Jacques Derrida à répondre de)*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 8.
17. *Ibid.*, p. 25.
18. *Ibid.*, p. 109.
19. Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, 1956, Paris, Payot & Rivages, 2010, p. 107.
20. *Ibid.*, p. 109-110.
21. *Ibid.*, p. 142.
22. Jacques Fontanille, « Formes tensives et passionnelles du dialogue des sémiosphères », in *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, pulim, 2000, p. 119.
23. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Paris, Librairie Générale Française, 1986, p. 44.
24. François Rastier et Simon Bouquet (dir.), *Une introduction aux sciences de la culture*, Paris, PUF, 2002, p. 249.
25. *Ibid.*, p. 249-250
26. *Ibid.*, p. 260.
27. Jean-Paul Sartre, *Saint Genet* (1952), cité par Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 121.
28. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil « Points », 1972, p. 127.
29. *Ibid.*, p. 125.
30. Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann*, in *À la Recherche du temps perdu, op. cit.*, t. I, p. 381.
31. *Ibid.*
32. *Ibid.*, p. 383.
33. Cf. Gianna Giovanetti, guide officiel de la ville de Florence, spécialiste en histoire de l'art.
34. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, 2008, p. 21.
35. Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946, p. 25.
36. Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues*, préface de Gilles Deleuze, Paris, Gallimard, 1970.
37. Gérard Genette, *Fiction et diction, op. cit.*, p. 135.
38. Stendhal, *Journal*, dans *Œuvres Intimes*, t. I, 7 janvier 1806, p. 371.
39. Jacques Derrida, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987. Derrida part de l'énoncé joycien « *And he war* », mots écrits en plusieurs langues (allemand, anglais) qui joue de la lettre inaudible comme du nom de Dieu et dont la traduction ne peut qu'échouer : illisible, indicible, inaudible, cette phrase déclare et déconstruit le commencement (Yahwé/*he war*).
40. Valéry Larbaud, « La Neige », in *Œuvres, op. cit.*, p. 1113.
41. Jacques Derrida, « Des tours de Babel », in *Psyché*, Paris, Galilée, 1987, p. 210.
42. Cf. Heinz Wismann, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012.
43. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme, op. cit.*, p. 42.
44. Valéry Larbaud, « La Neige », *op. cit.*, p. 1113-1114.
45. Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, p. 333-334.
46. *Ibid.*, p. 396
47. *Ibid.*, p. 468.
48. *Ibid.*, p. 493-494.
49. Henri Michaux, « Le Grand Combat » in *Poèmes, 1927, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade » (éd. R. Bellour), p. 118.
50. *Id.*, « Glu et gli », in *Ibid.*, p. 110.
51. Valéry Larbaud, « Les Borborygmes », in *Poésies, op. cit.*, p. 44.
52. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, t. XIII, p. 363-364.
53. Évelyne Grossman, cf. « Lire, délier, délirer Artaud », in *Le Magazine littéraire*, n° 434, septembre 2004, p. 20-23.
54. Antonin Artaud, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XX, p. 170-171.

55. Antonin Artaud, *Cahiers d'Ivry* (févr.1947-mars 1948), 2 tomes, éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2012. Grossman a été mise en la possession du legs d'Artaud à la mort de Paule Thévenin en 1993 (déposé à la BnF).
56. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 662
57. Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 84.
58. Gherasim Luca, « Passionnément » (1973), in *Le Chant de la carpe*, Paris, Corti, 1986.
59. Cf. Jacques Fontanille, « Une sémiotique du son ? Remarques sur la constitution d'un plan d'immanence », *Actes Sémiotiques*, 2010, n° 113, [en ligne], <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2823>
60. Je me permets de renvoyer à mon article « Les espaces mescaliniens de Henri Michaux : entre le sublime et le virtuel », in Anne Beyaert (dir.), *L'Image entre sens et signification*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 151-168, où je compare l'incommensurable michalcien au sublime kantien et à l'expérience mystique.
61. Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 93-118.
62. *Id.*, *Misérable miracle*, Paris, Gallimard, 1956, p. 14.
63. *Ibid.*, p. 21.
64. Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France, janvier-mai 1977*, Paris, Le Seuil, 2002, note.
65. Claude Coste, « Comment vivre ensemble de Roland Barthes. Vie et mort d'un site littéraire », *Recherches & Travaux* (Grenoble), 2008, 72, p. 202.
66. Paul Valéry, « Philosophie de la danse », 1936, *Œuvres*, Paris, Gallimard, t. I, p. 1400.
67. *Ibid.*
68. Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Paris, Cerf, 2012, p. 153-154.
69. « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », in Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 327-335.
70. Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, *op. cit.*, p. 229.
71. Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 204.

AUTEUR

NATHALIE ROELENS

Université du Luxembourg

Les inquiétantes résonances de la traduction

Anikó Ádám

- 1 L'identité, dans une première acception, est liée directement à la langue :
Justement parce que l'identité est un phénomène moderne, reliée à la différence personnelle et à la démocratie, elle a tendance à s'orienter vers la langue comme point de repère capital, la langue étant à la fois le moyen par excellence d'expression personnelle et le médium incontournable de la communication publique.¹
- 2 Mais notre identité est répartie en strates, ainsi que notre langue maternelle qui évolue et est apprise au contact direct avec d'autres langues véhiculant des cultures plurielles. Le traducteur est une personne par définition polyglotte, voire polygraphe qui détecte les mensonges et les vérités du texte source pour en tirer des enseignements pour sa traduction. Le traducteur - que nous considérons en premier lieu dans sa fonction de lecteur et interprète en second instance - ne répond pas en lisant son texte à traduire seulement intellectuellement aux défis à transmettre dans son texte d'arrivée, mais émotionnellement et psychologiquement aussi, ce qui est peu mesurable, mais au moins détectable dans le résultat de son travail.
- 3 La réflexion actuelle sur le rôle de la traduction, s'attachant ainsi à l'hybridation des identités et des productions culturelles, accorde une place centrale à la traduction en y voyant non seulement le lieu même où ces identités se confrontent mais, également, le processus pendant lequel ces identités peuvent être sciemment remises en question. Selon cette approche, la traduction offre un espace dans lequel les frontières linguistiques, culturelles et nationales, sont mouvantes et dans lequel peuvent se mettre à résonner de nouvelles identités, cette fois-ci transnationales, les repères culturels se trouvant déstabilisés.
- 4 Le traducteur n'est pas un simple lecteur. Dans sa démarche de lire, de comprendre et de « dire presque la même chose », il ne peut pas toujours se mettre à l'abri contre la prétention orgueilleuse d'un créateur et, s'il n'est pas consciencieux, il commet facilement une faute professionnelle en réalisant une traduction contre l'auteur et contre les réalités culturelles et psychologiques².

- 5 Pour comprendre à quelles fréquences équilibrées ou déséquilibrées résonnent la lecture et la traduction, la lecture dite contrauctoriale nous paraît une approche fort instructive puisqu'elle met l'accent sur les déviances. Comme l'explique Sophie Rabaud :
- Explorer le territoire encore vierge de la lecture contrauctoriale, c'est donc revendiquer ce que le bon sens critique présente comme une faute herméneutique, voire en faire, à titre expérimental au moins, une méthode, pour interroger les fondements, apparemment inébranlables, de l'interprétation littéraire, pour en bouger les contours, peut-être.³
- 6 Le traducteur doit connaître sa position et sa propre subjectivité dans son travail d'interprétation, comme si, « à défaut de pouvoir retrouver l'auteur, il fallait au moins pouvoir dire ce qui vient perturber la reconstitution de son intention⁴ ». L'auteur et le traducteur-critique ne sont pas forcément dans une relation équilibrée où le second servirait le premier. Un auteur et un traducteur pour un seul texte, cela fait parfois un auteur de trop, voire un lecteur de trop. Entre l'auteur et son lecteur apparaît une relation de rivalité, éclairée par la lecture contrauctoriale.
- 7 Interpréter et après traduire, c'est en effet présupposer, au moins, un manque ou un défaut de l'auteur qui laisse quelque chose à éclaircir. Si le lecteur pense que le texte est limpide et l'auteur sans défaut, il affirme aussi l'inutilité de toute nouvelle interprétation. La preuve en est qu'il n'est pas nécessaire seulement de traduire mais de retraduire les textes qui font résonner l'écho des cultures et des époques plus ou moins lointaines toujours en amplitudes différentes.
- 8 En lisant une traduction, nous postulons l'existence d'un autre texte. L'hypertextualité est le « trait définitoire minimal » de toute traduction, qui, selon David Martens, « se donne [...] à lire comme hantée par le fantôme d'un autre, « l'original », avec lequel elle entretient un rapport fréquemment tenu pour ancillaire⁵ ». La traduction perturbe le caractère intouchable et sacré du texte. C'est pourquoi Jean-Yves Masson⁶ considère que la lecture d'une traduction est toujours une lecture du soupçon. Le texte traduit paraît toujours fragile et ne peut exister qu'en relation avec un texte précédant « auquel est accordée une authenticité irréductible qui disqualifie par avance toute tentative de transposition⁷ ».
- 9 Pourtant, le traducteur accomplit une heureuse mission épistémologique et sociale quant à l'ouverture et à la compréhension mutuelle entre des cultures différentes. Ainsi contribue-t-il à la réalisation d'un monde tolérant et paisible et il en assume profondément la responsabilité.
- 10 Nous vivons dans une matrice complexe de champs oscillants - disent les physiciens. Sans entrer dans les détails des explications scientifiques, on peut étendre l'image en ajoutant : dans une matrice complexe de champs linguistiques oscillant selon leur rythme propre dans le temps et dans l'espace. Ces résonances linguistiques entre deux ou même plusieurs langues provoquent des interférences constructives et destructives en termes de physique. Cette terminologie devient métaphorique sous la plume d'un littéraire, mais éloquente pour le traducteur qui compare et fait résonner nécessairement les structures sémantiques et syntaxiques des langues. Les informations reçues lors de la lecture commencent à résonner quand le lecteur est sensible à la fréquence de réception jusqu'à atteindre un régime d'équilibre.
- 11 Le décodage et l'interprétation des résonances et des références affectives et mentales demandent au traducteur, dans le cas optimal, une connaissance parfaite de tous les

éléments, de tous les aspects de la mentalité qui fait fonctionner le langage du texte à traduire. Cette entreprise se révèle souvent difficile, presque impossible, oscillant entre harmonie et dissonance d'une langue à l'autre, ce qui mène le traducteur à privilégier tantôt certains aspects, tantôt d'autres en articulant la traduction autour des temps forts (c'est-à-dire ceux où il tâche de tout traduire) et des temps faibles (où il doit témoigner d'une certaine souplesse). Cette démarche, selon Efim Etkind, consiste à « établir la dominante (et) choisir au plus juste ce qui doit être sacrifié » car « la pratique traductrice est une pratique potentiellement critique (de mise en crise), en tant qu'elle est une activité seconde, dédoublée, nécessairement réflexive⁸ ».

- 12 Le changement d'époque, de sphère culturelle, la mise en résonance, dans chaque acte de lecture individuel, de deux subjectivités semblables et distinctes, amènent à envisager la rencontre de l'arrière-texte auctorial et de l'arrière-texte⁹ lectoral comme interférence, entre tension et coopération. Le traducteur doit envisager les deux côtés, il est contraint même de prendre conscience des arrières textes auctoriaux et lectoraux, des subjectivités et des émotions, il doit envisager de mesurer le degré d'individualité et d'universalité du texte source et du texte d'arrivée. Il est mené à transformer la lecture en interprétation, l'interprétation en création. Le traducteur va ainsi devenir par excellence lecteur-créditeur-critique. Dans le cas idéal, les fréquences libres de la résonance des deux textes se transmettent des énergies de façon qu'ils résonnent avec la même amplitude et finissent par s'équilibrer.
- 13 Le degré libre des résonances ne s'effectue pas au même niveau, le texte et la lecture ont leur fréquence propre que le lecteur-traducteur doit chercher à équilibrer. Le meilleur exemple est le dilemme de la traduction des textes scientifiques et théoriques où le degré d'abstraction d'une langue à l'autre ne s'exprime pas de la même façon, même si le texte scientifique se veut être univoque, falsifiable et justifiable, et le texte philosophique universel.
- 14 La grande quantité des définitions formulées sur la traduction prouve que l'acte de traduire est une activité locale et qu'on ne peut pas l'encadrer dans une théorie où dans une définition à valeur globale. On peut cependant y réfléchir globalement, justement grâce au fait qu'elle met en marche l'interprétation et la connaissance qui ne peuvent se développer qu'en langue¹⁰.
- 15 La traduction est un dialogue et délocalise le texte dans un autre contexte culturel. La traduction est toujours conflit épistémologique qui tend vers une réconciliation, vers une compréhension mutuelle, ou plutôt, pour nuancer, vers l'illusion d'une compréhension.
- 16 La traduction délocalise le texte et atteint le niveau du global et de l'universel quelque part dans l'entre-deux, dans ce *no man's land* des langues où le texte de départ devient de nouveau pensée prenant patiemment la forme d'une langue étrangère concrète sous la plume du traducteur. En ce sens, la traduction est essentiellement allégorique, elle est la représentation d'une idée abstraite naissant à partir d'un discours concret et c'est d'autant plus vrai pour les textes philosophiques qui se meuvent dans l'univers des images et des catégories formelles. La nécessité de la traduction naît justement d'un conflit entre un terme ou expression et son intraduisible équivalent. Il reste alors à trouver des approximations autant au niveau des catégories que des constructions syntaxiques.
- 17 Dans la langue hongroise le mot traduire « tourner [fordít] » et le mot expliquer « dire [magyaráz] » ont une signification technique, linguistique et épistémologique, et en

même temps une signification commune. Étymologiquement le verbe hongrois « expliquer, interpréter » [*magyaráz*] tire son origine de l'époque des traductions de la Bible et nous signale que traduction, compréhension et interprétation sont en relation intime et nous conduisent vers la connaissance.

- 18 Les traductions réalisées sont utiles à l'individu et à la communauté surtout en Hongrie où les traducteurs (en grande partie intellectuels, écrivains et poètes eux aussi) cherchent à instruire leur public et luttent à la fois contre le provincialisme de la vie culturelle hérité des siècles passés. Ils tirent des leçons des œuvres étrangères traduites et apprennent à appliquer les nouveautés techniques. Ce phénomène est appelé par George Steiner *réciprocité*. Les corrélations d'un texte avec toutes ses traductions, ses imitations, mêmes ses parodies sont tellement complexes qu'il paraît impossible de les encadrer par des théories. Ces rapports se réfèrent à la problématique des significations, aux changements chronologiques de celles-ci, ainsi qu'à l'existence et aux influences du fait linguistique en dehors de sa forme originelle et concrète. Les philosophes, par exemple, dans leurs textes, s'efforcent de trouver des catégories univoques pour rester dans l'abstraction, le plus loin possible des particularités de la vie qu'ils cherchent à comprendre. Ils créent des néologismes, sans références historiques, sans connotations gênantes pour formuler des affirmations falsifiables et justifiables. Les philosophes s'imaginent partir des vérités globales des systèmes universels, mais ils ne peuvent que rester dans la localité de leur langue.
- 19 La purification mallarméenne des termes, en les remplaçant dans un autre contexte scientifique, demande au lecteur/traducteur une opération d'abstraction qui se déroule à travers un déplacement, non pas forcément vers un autre contexte scientifique, mais vers une autre culture, vers un autre tempérament philosophique concret et local. Il ne s'agit pas d'un mouvement vertical ou horizontal de la réflexion, mais des deux en même temps. Emmanuel Levinas¹¹ souligne que la transcendance signifie, étymologiquement, une traversée (*trans*), mais aussi une montée (*scando*). Ainsi, en son sens originel, la notion de transcendance conduit au concept de dépassement, de mouvement ascendant ou qui porte au-delà. La transcendance de la subjectivité atteste cette étonnante possibilité de dépasser toute situation de fait et d'excéder toute définition.
- 20 En lisant par exemple les traductions hongroises du roman de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, on constate que le texte proustien échappe à sa propre abstraction, l'altérité du texte à traduire est mise en rapport avec le particularisme historique, syntaxique, rythmique ou idiomatique de la langue étrangère, dans ce cas hongroise, ainsi qu'à la sensibilité singulière du traducteur évoquant celle de l'auteur.
- La traduction questionne universellement la condition existentielle de l'individu qui est celle de sa nécessaire appartenance à un cadre linguistique donné. Davantage, l'étrangeté peut être mise à profit pour renouveler la langue-cible et les mentalités dans la mesure où celles-ci sont disposées à le recevoir.¹²
- 21 Le problème d'une langue globale possible nous rappelle les réflexions de Mallarmé sur la langue poétique parfaite et universelle qui synthétise deux langues parfaites, celle des mathématiques, pure abstraction sans aucune référence directe à aucune réalité, et celle de la musique, purement sensuelle sans aucune référence à aucune réalité. Maurice Merleau-Ponty nous enseigne qu'« Il nous faut penser la conscience dans les hasards du langage et impossible dans son contraire¹³ ». Pour comprendre le monde d'un point de vue vraiment extérieur à nous, il faudrait que nous puissions quitter notre langue. Et cela signifierait notre mort. La pratique de la traduction est une

activité complexe dont un des aspects les plus centraux est épistémologique. Le traducteur est contraint de faire abstraction des propositions particulières de la langue source pour comprendre tous les registres et nuances du texte de départ. Le traducteur purifie d'une certaine manière le texte à traduire, à la manière de Mallarmé, il l'enlève de son contexte, il l'enlève de son milieu langagier, il cherche à le transformer en un modèle global, sans vie, il essaie d'en trouver l'algorithme, l'ordre, la résonance propre, il le tue pour pouvoir le réanimer dans un autre monde particulier, local, dans l'effrayant désordre d'une autre langue.

- 22 Il n'y a aucun modèle qui puisse encadrer l'ensemble de tous les phénomènes linguistiques, comme nous l'explique encore Merleau-Ponty : « L'algorithme, le projet d'une langue universelle, c'est la révolution contre le langage donné¹⁴ ». La traduction devient alors révolution, hors temps et espace historiques, dans un monde à l'envers. Nous vivons dans un univers inachevé et inachevable, un univers incomplet que nous connaissons par proximité, par addition, par collection des parties et des morceaux, un univers dont la composition doit suivre la topographie des singularités, des petits mondes.
- 23 Le traducteur, capté par la langue source, doit adopter la même stratégie de connaissance et de composition. Il se met à traduire parce qu'il croit en la possibilité de s'échapper de cette captivité, il essaie de vaincre, de dissimuler la langue autre, et finalement de s'en libérer. Il finit par se procurer une liberté illusoire. Selon Claudine Lécrivain, spécialiste de la traduction, à notre époque contemporaine :
- La traduction a bien entendu cessé d'être un simple reflet dans le miroir qui tendrait à reproduire avec un degré d'exactitude similaire, et avec des effets de lecture identiques, le texte original. Tel un miroir qui se brise ou se fissure et multiplie les reflets, la traduction contemporaine offre de multiples réfractions, qui semblent faire voler en éclat certitudes, approches et modèles.¹⁵
- 24 La signification d'une œuvre repose autant sur ce qu'elle ne dit pas dans une langue donnée, ou ce qu'elle dit implicitement, que sur ce que cette langue donnée lui fait dire. Par la traduction, ainsi que par les contraintes de chaque langue-cible, émergent des significations passées inaperçues dans un texte original¹⁶.
- 25 Lire un texte en traduction, par exemple un texte de littérature fantastique, nous permet de sonder en profondeur son essentiel et ses modalités langagières et génériques renvoyant à l'imaginaire propre à sa culture et à son époque privilégiée. Le traducteur hongrois doit affronter un dilemme quand il veut comprendre et connaître la production d'une culture étrangère en vue de la transmettre dans la sienne où apparemment, manque la mentalité mettant au jour les hantises présentes dans les textes fantastiques.
- 26 L'affaire du traducteur ressemble beaucoup à celle d'un écrivain fantastique qui doit parler d'un être invisible, qui doit reconstituer pour sa conscience quelque chose qui lui est relativement étranger. Parce qu'il est incapable de recourir à l'organe privilégié de toute connaissance, de toute représentation picturale et langagière, c'est-à-dire à ses yeux, il doit faire tout cela à l'aide d'autres sens que la vue. Cette affaire signifie pour l'écrivain un énorme travail stylistique, dédoublé dans le cas du traducteur qui doit, quant à lui, effectuer ce travail en deux langues.
- 27 En guise d'illustration, examinons un des passages les plus célèbres du *Horla* de Maupassant et sa traduction hongroise ; les organes habituels du protagoniste-narrateur sont insuffisants quand l'être invisible commence à hanter ses jours et ses

nuits. La description des choses invisibles – qui ne se présentent pas comme les sentiments ou les intuitions par définition ineffables, mais qui sont des objets, des êtres en principe contournables à l'aide d'autres sens que la vue – devient fort problématique et paradoxale dans les textes fantastiques. Surtout quand ces choses résistent à tout effort de dénomination. La visibilité d'un objet ou d'un être dépend bien sûr du fonctionnement du regard du contemplateur et est en rapport direct avec la perception visuelle. Le récit fantastique est rempli de tensions, ce qui peut contredire l'articulation logique, syntaxique, lexicale du texte, en somme, la transparence de l'esprit reflété par le langage.

- 28 À la frontière des romantismes hongrois et français, le traducteur, voyageur et historien des espaces et des temps, se pose naturellement les questions suivantes : retrouvons-nous effectivement une place pour la littérature fantastique au cours de l'histoire littéraire hongroise ? Avons-nous en hongrois un lexique et une syntaxe qui puissent représenter, exprimer et dire la vision sur l'inconnu ? D'où pourrait partir le traducteur hongrois pour transmettre l'essentiel épistémologique de ce courant littéraire français ? L'étrangeté inquiétante peut-elle devenir familière pour l'esprit hongrois ? Est-il nécessaire d'avoir des points communs dans les deux littératures respectives pour que le traducteur puisse comprendre, et ensuite transplanter l'essence d'un sentiment ou d'un état d'esprit d'une langue à l'autre ? Pour trouver les réponses à ces questions, il est indispensable au traducteur-lecteur d'effectuer des recherches et des analyses approfondies sur l'époque et le genre en question.
- 29 Les récits fantastiques s'articulent selon un schéma épistémologique et partent en fin de compte de l'inquiétude devant l'incapacité de l'homme de connaître l'univers et de se saisir lui-même. Cette expérience philosophique se rapproche, à certains égards, du paradoxe de l'activité traductrice. Si la perception visuelle est bloquée, soit par l'obscurité du monde extérieur, soit par l'assombrissement intérieur mental ou psychologique de l'individu, ce sont les autres sens qui commencent à fonctionner.
- 30 Dans *Le Horla*, le narrateur se trouve en présence de l'innommable, de l'indescriptible. Pour créer un monde fictif littéraire, l'écrivain a plusieurs moyens d'établir l'identité des objets et des personnages ; en premier lieu, il les nomme, ensuite il les décrit. Qu'est-ce qui se passe dans un texte où ces deux moyens ne peuvent pas fonctionner, où le narrateur ne peut pas décrire un être parce qu'il ne le voit pas et ne peut pas davantage le nommer parce qu'il ne le connaît pas ?
- 31 Dans le premier temps de ce récit, pour nommer le phénomène surnaturel, le narrateur répète six fois le pronom indéfini « on »¹⁷. Ensuite le narrateur devient hésitant à propos de sa propre identité et de l'identité du phénomène et continue à utiliser le pronom « on ». Ce pronom à signification générale devient après « il », ensuite c'est l'Être lui-même nommé par le narrateur Horla. Le pronom « on » est un élément vide qui recouvre une troisième personne sans genre et sans aucun caractère particulier. En même temps, ce même pronom représente souvent, dans le langage quotidien, les pronoms personnels de la première et de la deuxième personne. L'usage de ce pronom augmente donc encore plus l'ambiguïté et multiplie les possibilités de signifiés. Nous avons ainsi deux possibilités concernant la signification du pronom « on », sans que nous ayons à faire un choix : ou bien ce « on » représente le narrateur atteint de troubles mentaux, ou bien « on » évoque un être animé et inconnu.
- 32 Dans la version hongroise, nous trouvons deux solutions pour traduire ce pronom ; le traducteur propose d'abord la troisième personne, ensuite le pronom indéfini « *valaki*

[quelqu'un] ». En hongrois bien sûr, le traducteur ne peut pas se permettre de songer à l'usage d'une construction impersonnelle qui serait sans doute possible dans le cas d'autres langues (en anglais ou en espagnol par exemple). Cette solution de l'impersonnel ferait pourtant entrer le texte hongrois dans le jeu de la dualité : l'absence du pronom serait le reflet de l'absence mentale et en même temps le reflet de l'absence matérielle de l'être animé mais invisible. Par cette difficulté, le récit en hongrois perd de l'ambiguïté mais il garde pourtant l'incertitude.

33 Cependant, la tâche du traducteur qui tente d'analyser le récit de Maupassant pour pouvoir en comprendre les traits caractéristiques, devient encore plus difficile. Dans la deuxième partie du récit, le narrateur est déjà sûr de l'existence de l'être invisible et il réussit à le définir par un nom. Nous passons de l'absence de référence à l'excès de référence du nom Horla. Ici la traduction se complique parce qu'il ne peut plus se référer à cet être par un pronom indéfini ou impersonnel. Il ne s'agit plus de respecter l'indéfinition mais de transmettre cette surcharge de définition, ce résumé du phénomène fantastique qui n'est plus le double intérieur (« on ») mais un être extérieur qui hante le narrateur afin de devenir son double. Pour que la réalité puisse se décomposer, le texte reste rigoureusement composé et doit être rigoureusement traduit. À présent, il faudrait donc traduire « Horla » par la notion d'une nature presque parfaite : « *a Láthatalan* » [l'Invisible], « *a Másik* » [l'Autre], ou « *az új természetfeletti faj* » [la nouvelle race surnaturelle] qu'on ne peut ni connaître, ni toucher, ni voir, que le narrateur de Maupassant baptise le Horla. Ce nom rempli de connotations phonétiques et sémantiques aurait-il la même résonance et dimension pour le traducteur et pour le lecteur hongrois ? Certainement pas, étant donné que le traducteur hongrois n'en a même pas tenté la traduction.

34 L'œil est l'organe de la connaissance analytique et rationnelle mais en même temps il est si faible :

Comme il est profond, ce mystère de l'invisible ! Nous ne le pouvons sonder avec nos sens misérables, avec nos yeux qui ne savent apercevoir ni le trop petit, ni le trop grand [...] !¹⁸

35 Maupassant, si conscient de ce pénible paradoxe, dans *Le Horla*, nous dépeint son narrateur poursuivant l'éclaircissement de l'invisible. Mais l'éclaircissement signifie également dans le texte le doute et l'hésitation angoissante face à l'incapacité de son narrateur de se distinguer, de se voir clairement. Son inquiétude augmente au fur et à mesure qu'il se force à voir clairement l'être invisible, notamment à travers le miroir dans sa chambre.

Je le tuerai. Je l'ai vu ! [...] ... on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace ! ... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi ! [...] Puis voilà que tout à coup je commençai à m'apercevoir dans une brume, au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d'eau ; et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image [...].¹⁹

36 Malgré la fidélité de la traduction hongroise²⁰, on perçoit bien, à la première lecture, que dans la version hongroise le mot récurrent et qui détermine le contexte et la signification du passage, est « *tükör* » [glace/miroir]. En français, le système pronominal et le système d'accord rend si transparent grammaticalement le texte qu'il n'est pas nécessaire de répéter ce mot-clé, ce qui rend paradoxalement un peu plus hermétique le passage en français, les pronoms se référant à eux-mêmes.

- 37 On peut constater une différence également au niveau de l'ordre des mots. Dans la version française « au fond du miroir » suit le verbe « s'apercevoir », ce qui n'est pas le cas dans la traduction hongroise. « *Tükör mélyén* » [au fond du miroir] apparaît au début de la phrase, ce qui enlève légèrement le mystère et l'incertitude du texte français. Le fait que l'accent rythmique et logique porte sur la fin dans la phrase française mais sur le début dans la phrase hongroise, est évident pour les connaisseurs des deux langues. Mais cette évidence devient essentielle et révélatrice dans le cas du fantastique littéraire où l'inattendu se montre invisible et doit apparaître le plus tard possible.
- 38 Cette sorte de transparence opaque qui s'éclaircit peu à peu - si nous laissons parler le narrateur de Maupassant sur ses propres incertitudes, s'étend à l'activité du traducteur. Son travail semble parfois sans espoir, il ne voit pas toujours en transparence l'idée cachée dans le texte. Faute de preuves suffisantes, il s'en crée une idée et en fait la sienne, fait résonner sa fréquence propre mais il ne peut jamais justifier la vérité du texte de départ, ne peut jamais percevoir proprement sa résonance. Un nuage opaque glisse parfois entre sa compréhension et l'être invisible qui est le texte à traduire.

NOTES

1. Charles Taylor, « Langue, identité, modernité », in Michel Ploudre (dir.), *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, Montréal, FIDES, 2000, p. 354.
2. Voir Sophie Rabau, « Pour (ou contre) une lecture contrauctoriale », in « Lire contre l'auteur », *Acta Fabula*, [URL] http://www.fabula.org/atelier.php?Lecture_contrauctoriale_problematiques
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. David Martens, « De la mystification à la fiction. La poétique suicidaire de la fausse traduction », in Sophie In Klimis, Laurent Van Eynde et Isabelle Ost (dir.), *Translatio in fabula : enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2010, p. 63-81, DOI : 10.4000/books.pusl.1494
6. *Traductologiques*, collection dirigée par Jean-René Ladmiraal et Jean-Yves Masson.
7. Louis Watier, « “Manquant place” ou d'une poétique de la pseudo-traduction », <http://www.fabula.org/atelier.php?Pseudo-traduction>
8. Efim Etkind, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 12.
9. Voir sur ce terme : Alain Trouvé, « Arrière-texte et histoire littéraire culturelle », *Verbum*, 2012, n° 2, p. 309-322.
10. Voir Sándor Albert, *Fordítás és filozófia [Traduction et philosophie]*, Budapest, Éditeur Tinta, 2003.
11. Emmanuel Lévinas, *Altérité et transcendance*, Paris, Fata Morgana, 1995, p. 133.
12. Voir Sathya Rao, *La Traduction aux mains de la philosophie : théorie d'une manipulation*, <http://www.post-scriptum.org/> n° 3, 2003, paragraphe 12.
13. Cité par George Steiner, *Bábel után [After Babel]*. Traduit en hongrois par István Bart, Budapest, Corvina, 2009, p. 97. [Traduction en français de la citation par Anikó Ádám]
14. Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 10.

15. Claudine Lécrivain, « Les reflets fragmentés de la traduction contemporaine », *Verbum*, 2013, n° 1-2, p. 194-195.
16. Voir Claudine Lécrivain, *op. cit.* : « Cela n'est pas sans rappeler, bien que lointainement, certaines pratiques oulipiennes, notamment celle de l'aller-retour qui consiste à traduire le texte de départ dans une langue-cible, puis à traduire le texte-cible en langue-source. Ou la rétrotraduction dans la pratique professionnelle. »
17. Voir sur la traductibilité en espagnol du pronom « on » dans *Le Horla* de Maupassant, l'analyse de Claudine Lécrivain, « Récit fantastique et traduction », *Actas del Primer Coloquio Internacional de Traductología*, Universidad de Valencia, 1991.
18. *Le Horla*, *op. cit.*, p. 116-117.
19. *Ibid.*, p. 138-139.
20. *Megölöm! Láttam őt! [...] A szobában annyi fény volt, akár nappal - és nem láttam magam a tükörben! ... A tükör üres volt, feneketlen, tele fényel! A testem nem tűnt fel a tükör lapján... pedig előtte álltam! [...] Azután a tükör mélyén egyszerre ködösen megpillantottam magamat, ködösen, mint egy víztükörben; s mintha ez a víz balról jobbra áramlott volna, egészen lassan és pillanatról pillanatra tisztábban tükrözött engem.* (*Le Horla*, *op. cit.* p. 528)
-

AUTEUR

ANIKÓ ÁDÁM

Université catholique Pázmány Péter, Budapest

Voyager entre deux langues ou l'intranquillité du traducteur

Maria de Jesus Cabral

« Le rêve : connaître une langue étrangère (étrange) et cependant ne pas la comprendre : percevoir en elle la différence [...] connaître, réfractées positivement dans une langue nouvelle, les impossibilités de la nôtre... »

Roland Barthes, *L'Empire des signes*

- 1 Le livre qui sert de base à mes réflexions a pour titre *Le Voyage de traduire – A Viagem de traduzir*, en portugais¹ – de Dominique Grandmont, essayiste poète et traducteur helléniste, né en France en 1941, d'une mère française et d'un père roumain. C'est dire que ses origines comme son parcours ont joué un rôle dans sa conception de « l'étrange voyage » du traduire « cet art de s'affronter – non pas tant à la lettre, et à la démultiplication à l'infini des interprétations – mais au vide qui nous oblige à fixer le signe, à clore à notre tour un texte – de nouveau visité par la réalité – pour lui permettre de s'ouvrir » (p. 79). Le volume – composé de neuf essais issus d'interventions dans des conférences internationales entre 1979 et 1996 dont trois sont expressément axés sur la traduction – est porté par les images du passage et du relais, le motif même du contrebandier montrant que l'objet, dès lors qu'il est « transporté dans l'autre rive n'est plus le même ». Reprenant les leçons humanistes des poètes grecs contemporains Yánnis Ritsos et Élytis Odysseas, qu'il a traduits, Grandmont insiste sur la force inventive du langage en tant qu'*energeia*, ou activité. Écriture et traduction peuvent être pensées ensemble, comme relevant d'un même processus de création, un même mouvement d'invention dans la langue, révélant *in fine* combien « le recours à l'altérité est une nécessité vitale » (p. 89). Il y est souvent question du corps comme point d'intersection d'expériences sensibles et intellectuelles ou artistiques – « traduire est un corps à corps avec le silence », le mot invitant à *découvrir* toute la « musique qui se trouve à l'intérieur du silence ».
- 2 La langue rappelle à la pensée et à l'intelligence sa condition éminemment linguistique, et non l'inverse : c'est en effet « la langue qui dirige la pensée » (p. 31). Ce rapport au langage est d'autant plus important en ce qu'il implique création et traduire dans un

même geste, mettant en avant le rôle du traducteur comme sujet d'un faire et d'un avènement et non d'un restituer ; comme sujet d'une création, d'une manière, et non d'une ingéniosité de style. Qui en fait, finalement, un transporteur du discours, de l'histoire et de la culture singulière de l'œuvre traduite, dans une dialectique inquiète de la différence, dément l'idéal de la belle fidélité, et appelle à ce « perpétuel renaître de l'esprit » évoqué à partir de Paul Eluard.

- 3 La traduction est ici pensée de manière phénoménologique en préférant l'expérience humaine et le temps vécu à toute forme de théorie. Ainsi, la traduction est « d'abord expérience de perte de tel original et peut-être, par conséquent, de tout original ». Mais c'est aussi à une découverte que Grandmont nous convie : « L'aventure du langage est celle d'une perte indissolublement liée à une découverte ». C'est pourquoi l'écoute prend une importance fondamentale, médiatrice, traversière : « Traduire [...] ce n'est pas passer d'une langue à l'autre. C'est écrire dans sa langue tout en étant à l'écoute de l'autre » (p. 79). Cette perspective déplace clairement le travail traducteur du champ de la logique du résultat vers celui du processus et de la temporalité. Il ne s'agit pas en effet de trouver la bonne formulation mais de se rapprocher autant que possible du mouvement interne du texte, en mettant en résonance deux voix, en les faisant coexister à l'arrivée. Dans l'entre-deux s'inscrit, à mon sens une sorte de scène de langage où ce n'est pas seulement de la voix qui prend place, mais du social, du culturel, de la mémoire... C'est à la fois un lieu de rencontre et de différence, de croisement et de mutation, de l'un et de l'autre, précisément pour qu'il y ait passage, partage. L'infidélité au texte original est finalement la condition d'une fidélité autre : celle au texte d'arrivée : « Notre condition c'est le voyage et il y a une fidélité que le traducteur ne peut oublier, c'est la fidélité au texte d'arrivée » (p. 102).
- 4 Traduire revient alors à se laisser traverser par des langues et des cultures sans idéal de maîtrise ni de règles du comment faire – « moins de questions préalables, extérieures », prône-t-il – suivant le principe de l'errance à travers toutes les diversités de temps et d'espaces, celles de l'histoire et celles de la vie, y inclus des mots – « car la mémoire des mots est plus grande que la nôtre » (p. 54). C'est peut-être dans la langue grecque et ses particularités que se cristallisent le vœu et l'aspiration à la liberté. Comme le rappelle Grandmont, le non-achèvement est inscrit dans le sens du mot grec pour traduction – soit « *la phrase d'après* » – et laisse toute la place à l'aventure du langage et du sens. Le traduire agit alors comme un élan d'invention vis-à-vis du langage lui-même, assez proche de ce que Barthes a désigné comme « utopie du langage² ». Penser le traduire comme une création c'est penser le langage non pas comme un produit, mais comme une dynamique qui suit la temporalité propre à l'expérience traduisante. C'est pourquoi la lenteur, selon Grandmont, est la méthode par excellence :

Le seul maître serait le temps. C'est pourquoi je dirais pour commencer que dans le travail de la traduction, il y a une dimension invisible ou mal calculable qui est celle du temps. En d'autres termes, l'expérience, pratiquée selon les règles admissibles de fréquence et de durée, m'a poussé à obéir à ce que j'appellerais une méthode de lenteur. La lenteur, c'est quand nous marchons dans le même sens que le temps, sans aller plus vite que le sens. (p. 79-80)
- 5 Il y a donc dans la temporalité du traduire quelque chose de la temporalité de l'écrire qui relève de processus ni rationnels ni sensibles mais analogiques, par lesquels le traducteur résout à son tour ce que Mallarmé appelait « le défaut des langues ». C'est en effet la grande contrainte qui régit l'invention littéraire : vingt-quatre lettres de l'alphabet, une page blanche et l'ouverture à tous possibles de la langue par la mise en

scène du langage, du silence et autres ressources du poétique – y inclus dans ses interactions avec les autres arts. Mallarmé en eut l'intuition, au seuil d'un xx^e siècle qui va déjouer la notion classique de fixité, en synchronie avec la révolution intellectuelle des travaux de Darwin dans la biologie, de ceux d'Einstein dans la physique et toute la mutation des systèmes de représentation au sein d'autres expressions artistiques. Il les fit lui-même converger dans *Un Coup de dés* (1898) dans une page muée en toile autant qu'en partition de musique qui sollicite une lecture mouvante où le vu et le dit entrent dans un jeu de rapports presque scénographique. C'est dans cet entre-deux que la lecture trouve toute sa résonance et ses multiples sens :

JAMAIS
 QUAND BIEN MÊME LANCE
 DANS DES CIRCONSTANCES ETERNELLES
 DU FOND D'UN NAUFRAGE
 SOIT
 Que
 l'Abîme
 blanchi
 étale
 furieux
 sous une inclinaison
 plane désespérément
 d'aile (Mallarmé, 1998, 369-371)

- 6 Forte de sa valeur de quête dans et par le langage, la littérature prend acte des multiples possibilités offertes par les vingt-six lettres de l'alphabet dans une lignée qui va du poète du « Démon de l'analogie » aux créations de l'OuLiPo, en passant par les « mots en liberté » d'Apollinaire. La littérature s'affirme comme jeu littéraire par excellence, selon la définition qui revient souvent chez Mallarmé, notamment dans sa célèbre « Lettre autobiographique » de 1885³. La force de la littérature moderne tient alors à sa dimension utopique, dès lors qu'elle croit « *sensé* le désir de l'impossible », comme le rappelle Barthes dans sa *Leçon*, soulignant le rôle devancier du poète du Livre qui inaugure un « nouveau prophétisme, celui de l'écriture⁴ » (je souligne). Tous ses écrits concourent en effet à une conception du poétique comme « art consacré aux fictions » et à une foi constante, consciente et critique dans les « humbles fondations de la cité » (« Catholicisme ») : l'esprit humain et la capacité d'invention, capable, même provisoirement de « fixer l'infini », comme le montre *Igitur*⁵.
- 7 Le postulat du langage comme fiction n'élude ni ne saurait combler l'aporie fondamentale du rapport entre le langage et la réalité. Mallarmé l'avait très bien vu, faisant observer lors de l'entretien avec Jules Huret – *Sur l'Évolution littéraire* (1891) – que l'on ne peut saisir les choses mais simplement des rapports⁶, question cruciale reprise dans une lettre à Edmund Gosse, où, par analogie avec la musique, le poète explique sa démarche poétique en vue de saisir non pas la chose mais le « rythme entre les rapports »⁷.
- 8 C'est bien évidemment riche d'implications au regard du traduire, opération « sans domicile fixe », à l'image de la poésie (Grandmont, p. 103), qui prend forme dans l'entre-deux du langage, cet espace transitionnel, étranger aux notions de fidélité et d'adéquation, insuffisantes en traduction comme en ce qui concerne le rapport entre les mots et le monde. Le traducteur travaille ainsi avec la même intranquillité que celle de l'écrivain et de tout être humain : la tentative de faire correspondre les mots, une parole, avec une expérience, une manière de vivre le monde et de vivre dans le monde.

- 9 Le problème – précieux, comme on le voit – de ce rapport est bien mis en perspective par Paul Ricœur dans son article « Le Paradigme de la traduction ». À la suite des propositions d'Antoine Berman et de Georges Steiner, Paul Ricœur y réfléchit au phénomène du traduisible pour constater combien, à l'intérieur même de notre propre langue, nous sommes constamment soumis à l'épreuve de l'étranger. Notre approche du monde est toujours partielle, imparfaite, d'où l'écart entre ce que l'on dit (le signifié) et le référent sera forcément provisoire, raison pour laquelle « on n'a jamais fini de s'expliquer » soit de « dire autrement⁸ ». Ceci lui permet de poser le terme de traduction comme un phénomène englobant et à bien des égards équivalent à celui de compréhension, suivant, sur ce point, la formule proposée par Georges Steiner dans *Après Babel*. On revient donc à l'aporie utopique de la littérature et *a fortiori* du langage. Traduire suppose une conscience de la complexité, de la fragilité, du défaut fondamental de notre rapport au langage, à double en/jeu dans la mesure où le traducteur ne va pas dire, mais redire, à partir d'un texte premier, pratiquant l'infidèle fidélité nécessaire à d'aller de l'avant.
- 10 Penser le traduire comme activité c'est penser aussi son inséparabilité du sujet. Comme le rappelle l'ouvrage d'Henri Meschonnic, *Langage, histoire, une même théorie*, c'est parce le sujet et le social vivent de tout temps « dans le langage et dans l'histoire », que tout discours engage un mouvement de perpétuelle subjectivation, c'est à-dire « l'individuation comme forme de langage⁹ ». Dans le sillage de ses travaux sur la traduction, l'auteur y invite à tenir compte du mouvement du dire, soulignant combien le sujet est incorporé dans le rythme, qui n'est pas la métrique, ou la cadence, mais « l'organisation du mouvement de la parole », c'est pourquoi l'oralité ne saurait se confondre avec le langage parlé, ni se définir par opposition à l'écrit. Parce qu'elle concerne le sujet dans sa situation à la fois historique et anthropologique, l'oralité correspond au « sujet agissant, dialoguant, inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage, avec sa physique¹⁰ ». Il y a bien réciprocité au sens de Meschonnic, soit ce qu'un corps fait au langage :
- L'invention d'une forme de vie par une forme de langage [et] inséparablement
l'invention d'une forme de langage par une forme de vie.¹¹
- 11 Cet aspect rejoint ce qui a été dit plus haut à propos de la voix du traducteur, cet « acte de présence » qui selon Grandmont confère au geste traduisant cette part indéniable de « liberté intérieure qu'il faut appeler invention » (p. 9). La voix devient ainsi un des éléments essentiels du traduire. La voix est cette scène de passage invisible et à bien des égards mental où est activée la subjectivation et celle-ci est indissociable d'une manière d'appréhender la réalité. Mentionnant à plusieurs reprises les limites des définitions du dictionnaire, le poète et traducteur valorise en revanche « la rue comme laboratoire » et une oreille attentive au murmure de la foule qui permet d'« inventer un dictionnaire inconnu » (p. 102). La voix est non seulement tributaire du sujet mais elle incorpore du social et du culturel, tout ce qu'il y a de vivant, tout ce qu'il y a d'intime dans la traduction – et la lecture¹² –, rendant la dichotomie entre fidélité *versus* trahison sinon artificielle du moins purement formelle.
- 12 Ces considérations s'articulent finalement aux réflexions tout aussi intéressantes du critique littéraire américain M.H. Abrams quand il postule une « quatrième dimension » pour le poème, dimension invisible et illisible, à strictement parler, mais résonnante et indissociable du sujet puisqu'elle concerne « *the oral actions of producing the words we utter, and by attending to them we can become aware of the mobile and tactile sensations of*

*performing this actions*¹³ ». À la croisée du corps et du langage, la voix transmue le texte en parole, en matière sensible et permet de penser ce qu'Abrams appelle la réincarnation (« *reembody* ») du poème, le rendant dans une matérialité vivante et singulière longtemps atrophiée par les approches formalistes. L'oralité « *bring a poem into being* » écrit-il, invitant à la découvrir comme indice de subjectivation fort, ouvrant un espace de reconnaissance de « *the most inclusive and nuanced [of] what is to be human*¹⁴ ».

- 13 La nature ne codifie pas le langage – aspect éminemment manifeste dans les cultures orales –, le sens n'est possible que dans et à travers la réalisation individuelle du langage. À l'image des auteurs précédents, Abrams invite à être sensible au dire, comme réalisation sensible du sens, ce qu'il illustre d'emblée convoquant l'incipit de *Lolita* de Nabokov, et l'effet tout érotisant du jeu d'allitérations en /l/ :

Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee.Ta.¹⁵

- 14 Par l'élocution, le mot, l'énoncé devient autre – c'est plus performatif que proprement référentiel. Cela implique, d'une part, de prendre la mesure du rôle de la subjectivation dans le langage et d'autre part de faire le deuil de l'homologie ou de l'équation – en traduction comme dans notre rapport à la langue – pour nous tourner du côté de ce que Benveniste appelait justement « la vie même du langage en action¹⁶ » et qui passe par la reconnaissance que le sens n'est pas (un) acquis mais se construit dans un rapport dialectique qui compte sur l'autre pour s'accomplir.
- 15 Tel semble être finalement le message de Dominique Grandmont qui n'a de cesse d'appeler au *dépassement des frontières*, qu'il s'agisse de celles du dictionnaire, ou, plus contraignantes, celles de « nos frontières mentales » (p. 105), montrant le caractère inventif mais *intranquille* de toute opération portée par le langage.
- 16 Avec sa part d'utopie salutaire, le traduire peut alors être effectivement conçu comme une manière de « résister au laminage cérébral et à la standardisation culturelle » (p. 89) et d'affirmer sa part belle dans un renouveau humaniste que notre époque réclame et met en péril tout à la fois.

NOTES

1. Dominique Grandmont, *Le Voyage de traduire*, Reims, Bernard Dumerchez, 1997 ; *A Viagem de Traduzir, Tradução e Posfácio de João Domingues e Maria de Jesus Cabral*, Lisboa, Edições Pedago, 2013, 116 p. Les citations dans le texte renvoient à l'édition de 1997.

2. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, « Essais », 1972 [1953], p. 65.

3. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », t. II, 2003, p. 788.

4. Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 29.

5. Sur ce point, je me permets de renvoyer à « Théâtre(s) sous un crâne : Mallarmé et Pessoa (d'Igitur au Faust, tragédie subjective) », in Maria Cabral, João Domingues, *(Res) sources de l'extravagance, Carnets*, n° IV, 2012, p. 167-189.
 6. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 697.
 7. Lettre de janvier 1893, in Henri Mondor et Lloyd James Austin (éd.), *Stéphane Mallarmé, Correspondance, VI (1893-1894)*, Paris, Gallimard, 1981, p. 25.
 8. Paul Ricoeur, « Le Paradigme de la traduction », *Esprit*, n° 253, juin 1999, p. 18.
 9. Henri Meschonnic, *Langage, histoire, une même théorie*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 27 et 115.
 10. H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 13 et 14.
 11. *Op. cit.*, p. 661.
 12. Je pense ici à la réflexion suivante de Spivak Gayatri : « translation is the most intimate act of reading ». Voir Spivak Gayatri, « Politics of Translation », *Outside in the Teaching Machine*, London and New York, Routledge, 2009, p. 398. Voir aussi Maria de Jesus Cabral, « Dire de près pour lire le loin », in Maria de Jesus Cabral, Franc Schuerewegen, Maria Hermínia A. Laurel, *Lire, de près, de loin. Close Vs Distant Reading*, Paris, Classiques Garnier, « Théorie Littéraire », 2014, p. 135-153.
 13. M.H. Abrams, *The Fourth Dimension of a Poem*, New York, London, W. W. Norton, 2012, p. 1-2.
 14. M.H. Abrams, *op. cit.*, p. 2-3.
 15. *Ibid.*, p. 1.
 16. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 129.
-

AUTEUR

MARIA DE JESUS CABRAL

Université de Lisbonne

Arrière-texte et résonance

La double résonance lectorale et scripturale dans *Au revoir là-haut* de Pierre Lemaitre

Marie-France Boireau

- 1 Pour réfléchir sur la résonance lectorale, il peut être éclairant de déterminer les sens de ce mot dans d'autres disciplines : en physique, la résonance est fondée sur la notion de fréquence propre ; un corps (le résonateur) entre en résonance avec un excitateur si celui-ci lui communique une force périodique avec une fréquence égale à sa fréquence propre. Les deux sont alors en phase. En acoustique, la résonance est la propriété d'accroître la durée ou l'intensité d'un son. Son, vibration, autant de termes intéressants si l'on prend le verbe vibrer au sens figuré, considérant la chambre de résonance qui vibre quand nous lisons, partageant ainsi les émotions, les expériences d'un personnage¹. Mais l'auteur est aussi lecteur ; ainsi, en étudiant la double résonance dans le roman de Pierre Lemaitre, nous verrons comment le romancier a créé des échos aux informations données par les historiens, comment il les a fait « vibrer » en accroissant leur intensité, puis comment, en raison du contexte idéologique qui conditionne la réception du roman, le texte construit plusieurs modèles de lecteur, le lecteur en connivence, en résonance avec le texte, qui est « excité » par certaines références qu'il identifie en raison notamment de sa propre culture en phase avec celle de l'auteur, mais aussi comment le texte construit un lecteur qui peut vibrer à des fréquences que l'auteur n'est pas conscient d'avoir utilisées ; on pourrait alors parler de dissonance, non plus de coopération mais de tension, le lecteur élaborant un contre-texte, un « texte de lecture » dans lequel l'auteur ne reconnaît pas son enfant.

Le premier niveau de résonance

- 2 Ce premier niveau concerne les textes avec lesquels l'auteur est entré en résonance en tant que lecteur, et grâce auxquels il a écrit son roman.

Du côté de l'arrière-texte

- 3 Ce terme qui fut employé par Aragon et Elsa Triolet désigne « le faisceau complexe de données textuelles et iconographiques, de circonstances personnelles et collectives qui participent du mouvement de création dans la semi-conscience de l'écriture. L'arrière-texte inclut et dépasse le seul champ intertextuel² ». L'arrière-texte recouvre donc des réalités très diverses, notamment ce qui concerne le hors-texte ; forgé par la sociocritique, ce concept renvoie à l'insertion de l'écrivain dans un contexte idéologique. Dans le cas de Pierre Lemaitre, il concerne un contexte à la fois historique et historiographique. En effet, on ne peut pas faire abstraction du fait que ce roman est publié en 2013, année qui précède la commémoration de la déclaration de cette guerre qui va être nommée ensuite la Grande Guerre, même si ce roman – et l'auteur y insiste – est un roman de l'après-guerre. Le contexte de la commémoration informe, d'une certaine manière, consciemment ou non, l'écriture et la lecture du roman. Nous avons affaire à une coopération historico-culturelle qui n'est pas seulement lectorale et scripturale. Par ailleurs, on ne saurait négliger l'insertion de l'écrivain dans un contexte historiographique qui a sa propre historicité. Les historiens contemporains ne s'intéressent plus prioritairement aux batailles de la Grande Guerre mais aux combattants et, incontestablement, cette approche historique, celle d'Annette Becker et Stéphane Audouin-Rouzeau par exemple³, centrée sur les gens dans la guerre, ceux du front et ceux de l'arrière, sur le corps blessé, mutilé, confronté à la mort, informe le roman. Par ailleurs, la période historique choisie est une période certes évoquée par certains romanciers au lendemain de la guerre⁴, mais étudiée seulement récemment par les historiens. Enfin, les derniers travaux mettant en lumière la persistance de la lutte des classes dans les tranchées⁵ trouvent résonance dans le roman.

Intertextualité et résonance

- 4 Pierre Lemaitre a assimilé dans son roman les éléments ayant servi à sa fabrication. À la fois des ouvrages d'historiens et des œuvres de romanciers.

Les ouvrages d'historiens

- 5 Envers eux, le romancier tient à exprimer des remerciements et sa « *loyauté*⁶ ». L'ouvrage envers lequel il reconnaît une « dette spécifique » est celui de Bruno Cabanes, sans oublier les articles de Béatrice Pau-Heyriès, autant de références données dans le chapitre final du roman, intitulé « Et pour finir » et qui pourrait aussi s'intituler « Et pour commencer » ! Il n'est nullement original qu'un écrivain s'occupant d'une période historique donnée accumule une documentation. Pensons à Flaubert, Aragon. Mais ces écrivains ne précisent pas toujours leurs références. Les indications données par Lemaitre permettent d'étudier la résonance de ces textes dans le roman, leur transmutation romanesque, si bien que l'on peut véritablement parler de la « *fabrique du roman* ».
- 6 L'on constate, tout d'abord, que les trois phases de la démobilisation décrites par l'historien⁷ : une période de séparation de la zone de combats et séparation de ses camarades, puis un entre-deux au cours duquel l'ancien combattant cherche à se forger une nouvelle identité, enfin le moment d'intégration à la société civile, sont utilisées

par le romancier, notamment les deux premières ; le fait de se forger une nouvelle identité est pris au pied de la lettre puisque Édouard Péricourt devient Eugène Larivière, le romancier jouant avec cette quête d'identité. Il y a là résonance mais la fréquence impulsée est supérieure à celle du texte de l'historien : le romancier donne véritablement une autre identité à son personnage. Il s'agit là de résonance au sens acoustique, avec accroissement de l'intensité. La troisième phase déterminée par l'historien, celle de la réintégration difficile dans la vie civile est également mise en roman :

la banque ne l'avait pas repris. L'époque était déjà lointaine où les députés déclaraient, la main sur le cœur que le pays avait « une dette d'honneur et de reconnaissance envers ses chers poilus ». Albert avait reçu une lettre expliquant que l'économie du pays ne permettait pas de le rembaucher, que, pour cela, il aurait fallu congédier des gens qui pendant « cinquante deux mois de cette rude guerre, avaient rendu de signalés services à notre maison.⁸

- 7 La phrase citée concernant les poilus a été prononcée par Louis Guichard, député radical du Vaucluse : « Nous avons une dette d'honneur et de reconnaissance envers nos chers poilus, nous sommes prêts à l'acquitter sans marchander⁹ ». Certes, une loi avait bien été votée le 22 novembre 1918, obligeant l'ancien employeur à reprendre les soldats de retour du front,

[mais] une demande doit lui être adressée par lettre recommandée dans les quinze jours qui suivent la démobilisation, ce qu'oublie de faire beaucoup de démobilisés, trop occupés à retrouver leurs proches. Par ailleurs, dans les petites entreprises, le soldat parti à la guerre a souvent été remplacé, et son patron fait valoir, d'un air embarrassé, qu'il lui est impossible de mettre à la porte celui qui occupe cet emploi depuis plusieurs années.¹⁰

- 8 Le roman rend compte également d'une sorte de désenchantement des soldats évoqué par l'historien. Lors de la séance du 26 février 1919, le député Camille Blaisot parle ainsi du poilu :

On lui avait promis un retour triomphal, on lui a offert le cahotement interminable pendant des jours et des nuits dans des wagons ouverts à tous les vents. [...] J'estime que l'autorité militaire ou le Gouvernement auraient dû décider que, pendant la durée de démobilisation, quelques officiers combattants retour du front seraient affectés spécialement aux dépôts démobilisateurs pour y recevoir les poilus, s'occuper d'eux, leur serrer la main à leur arrivée et, au départ final, leur dire l'affectueux merci de la France reconnaissante qu'ils avaient bien servie. [...] Au lieu de cela, le poilu, venant du front, a été accueilli trop souvent en gêneur, au dépôt démobilisateur, et ce furent des discussions interminables avec des scribes au sujet de ses indemnités de combat, de son carnet de pécule, de son droit au vêtement de 52 francs, que sais-je ? Et le poilu est rentré chez lui attristé, le cœur chagrin.¹¹

- 9 Dans le roman, ces données trouvent place dans une lettre d'Albert :

Voilà comment ça finit une guerre, mon pauvre Eugène, un immense dortoir de types épuisés qu'on est pas foutu de renvoyer chez eux proprement. Personne pour vous dire un mot ou seulement vous serrer la main. Les journaux nous avaient promis des arcs de triomphe, on nous entasse dans des salles ouvertes aux quatre vents. L'« affectueux merci de la France reconnaissante » (j'ai lu ça dans Le Matin, je te jure, mot pour mot) s'est transformé en tracasseries permanentes, on nous mégote 52 francs de pécule, on nous pleure les vêtements, la soupe et le café. On nous traite de voleurs.¹²

- 10 Citation de citation et transformation. On ne peut s'empêcher de penser que le commentaire d'Albert « je te jure, mot pour mot » est un clin d'œil malicieux de

l'auteur envers son lecteur ou bien envers lui-même, citant mot pour mot une citation citée !

- 11 Les articles de Béatrice Pau-Heyriès¹³ ont également une grande résonance dans le roman : découverts, au dire de l'auteur, un peu par hasard, ils ont complètement réorienté le roman dont la moitié était écrite. Rappelons que le transfert des corps des soldats tués au front et leur restitution aux familles furent interdits dès le 19 novembre 1914 en France. Et cela perdura après la guerre suscitant, on peut s'en douter, de l'incompréhension de la part des familles. Conséquence : la violation des sépultures par des veuves, des mères qui voulaient à tout prix récupérer le corps du mort, et cela clandestinement. Pierre Lemaitre utilise ces données en montrant que ces exhumations clandestines étaient réservées aux riches. Quant à la démobilisation des morts de la Grande Guerre, une énorme entreprise, chaque zone de champ de bataille étant confiée à des entreprises privées chargées d'exhumer les morts, de les identifier et de les mettre dans des cercueils, cela donna lieu à des arnaques considérables. Pour réduire le coût, on fabriqua des cercueils d'1,30 m parfois ! « Il est peu probable que ce chiffre corresponde à des morts de petite taille, [...] Afin de rentrer dans les bières, les nuques et les chevilles des corps étaient brisées¹⁴ ». Dans le roman, ces « mercantis de la mort » ont pour chef un ancien officier désargenté cherchant à faire fortune : d'Aulnay Pradelle, homme sans scrupule qui fait fabriquer des cercueils d'1,30 m ; le romancier reprend les détails donnés par l'historienne : « pour les faire entrer, il fallait briser des nuques, scier des pieds, casser des chevilles ; en somme, on procédait avec les corps des soldats comme s'il s'agissait d'une marchandise tronçonnable¹⁵ ». Chair à canon quand ils étaient vivants, les soldats morts deviennent « marchandise tronçonnable » !
- 12 Autre résonance : celle de l'article d'Antoine Prost sur les monuments aux morts¹⁶. L'historien établit une typologie et une sémiologie des monuments aux morts, distinguant les monuments civiques dont la stèle nue a pour toute inscription le nom des morts et la formule consacrée « la commune de ... à ses enfants morts pour la France ». Monument républicain et laïque. Les monuments patriotiques, eux, comportent des inscriptions évoquant l'honneur, l'héroïsme. On passe du patriotisme républicain au nationalisme en ajoutant quelques signes supplémentaires : le coq, des poilus triomphants, une Victoire. Avec des poilus « navrés », blessés, l'on tend vers les monuments funéraires glorifiant les sacrifices des morts. Des monuments, représentant des soldats mourants ou morts, avec une pleureuse prenant la dimension d'une *mater dolorosa*, sans une référence explicite à la patrie, peuvent suggérer une mise en cause du bien-fondé de la guerre.
- 13 On constate que les monuments imaginés par Pierre Lemaitre correspondent à cette typologie : des monuments patriotiques aux titres éloquentes : *Départ pour le combat*, la dimension patriotique étant nuancée par la description :
- Un poilu debout, tout équipé, avec son casque, son fusil en bandoulière, il avance, il est en train de partir, la tête haute, le regard vers le lointain, sa main traîne un peu, à l'extrémité de ses doigts encore tendus, celle d'une femme. Elle est derrière lui, en tablier ou en blouse, et porte un enfant dans ses bras, elle pleure, ils sont jeunes tous les deux.¹⁷
- 14 C'est la mort qui plane sur ces trois-là. Certains monuments tendent vers le monument nationaliste avec *Coq foulant un casque boche*, *Victoire*, *Debout les morts*. Sur des monuments patriotiques funéraires, *Poilu mourant en défendant le drapeau*, la patrie, symbolisée par le drapeau, apparaît comme une transcendance. En revanche, le monument *Orphelin méditant sur le sacrifice* ouvre une brèche : ce sacrifice était-il bien

légitime ? La question se pose particulièrement si on examine le commentaire : « un jeune garçon est assis, la joue posée dans sa paume, à côté de lui, ce doit être le rêve qu'il fait, ou ses pensées, il y a un soldat en train de crever, allongé, qui tend la main vers le bas, vers l'enfant¹⁸ ». Quant à la *Victoire des martyrs*, monument choisi par M. Péricourt, sa particularité « était d'assimiler les veuves (celle-ci portait un voile de deuil), les orphelins (un garçonnet, les mains jointes, regardait le soldat en priant) aux soldats eux-mêmes, les considérant tous comme des victimes. Sous le ciseau de l'artiste, la nation tout entière devenait une patrie martyre¹⁹ ». Ce monument soulignant la souffrance de toute une nation pourrait avoir une signification pacifiste. L'auteur, interrogé, reconnaît cette dimension pacifiste mais l'espère « discrète ».

Les œuvres des romanciers : Barbusse, Genevoix, Dorgelès, Aragon

- 15 À Dorgelès, auteur du *Réveil des morts*, Lemaitre « emprunte » les Chinois chargés de mettre les cadavres dans les cercueils. À Valmy-Baisse, auteur du *Retour d'Ulysse*, il « emprunte » la scène du chauffeur de taxi s'exclamant « on commençait à en avoir marre des héros ! Les vrais héros étaient morts !²⁰ ». Quant au sujet même du roman, il vient d'Aragon déclarant à propos d'*Aurélien* :

Aurélien est avant tout une situation, un homme dans une certaine situation. C'était avant tout pour moi l'ancien combattant d'une génération déterminée au lendemain de l'armistice, en 1918, l'homme qui est revenu et qui ne trouve pas sa place dans la société dans laquelle il rentre.²¹

- 16 Ainsi, on peut penser que l'arrière-texte, dont on trouve maints effets de résonance dans le roman, constitue une sorte de tremplin pour que le levier de l'écriture se manifeste, pour que « *Le vierge le vivace et le bel aujourd'hui* » déchire d'un coup d'aile ivre la blanche page...

Deuxième niveau : la construction des effets de résonance chez le lecteur

La recherche de la connivence

- 17 Rendant compte de l'acte de lecture, Roland Barthes, écrit :

Le texte dans sa masse, est comparable à un ciel plat et profond à la fois, lisse sans bords et sans repères ; tel l'augure y découpant du bout de son bâton un rectangle fictif pour y interroger selon certains principes le vol des oiseaux, le commentateur trace le long du texte des zones de lectures afin d'y observer la migration des sens, l'affleurement des codes, le passage des citations.²²

L'affleurement des codes

- 18 Le romancier adresse un clin d'œil au lecteur par l'intermédiaire de Diderot par la mise en place de certaines stratégies romanesques héritées du XVIII^e siècle, donnant l'impression d'un dialogue avec le lecteur. Ainsi, parlant de Cécile, l'amoureuse d'Albert :

Pour nous, cette Cécile, ce serait une jolie fille, rien de plus. Pour lui, c'était tout autre chose. [...] Elle avait les yeux bleus, bon, à vous, ça ne vous dit rien, mais pour Albert, ces yeux-là, c'était un gouffre, un précipice. Tenez, prenez sa bouche et mettez-vous un instant à sa place, à notre Albert.²³

- 19 Un autre code affleure, celui du roman policier dont Pierre Lemaitre est un spécialiste. La structuration du texte, qui crée un effet de suspens, peut produire une résonance au sens de réception partageable. Umberto Eco rappelle que « nous avons en commun une culture des genres, des scénarios et donc des réactions semblables en termes d'attentes et de prévisions²⁴ ».

Le passage des citations

- 20 Pierre Lemaitre, lors de l'interview qu'il m'a accordée, introduit une distinction entre citations d'intention et citations de situation : les premières ne sont pas littérales, fournies par une mémoire parfois infidèle. Écrivant « on peut tout pardonner à quelqu'un, la richesse, le talent, mais pas la chance, non, ça, c'est trop injuste²⁵ », Lemaitre était persuadé qu'il citait un extrait de « *Garde à vue* » d'Audiard. Revoyant le film, il constate que ce n'est pas le cas. Alors, d'où viennent ces mots ? Les citations de situation, elles, s'adressent à un lecteur quelque peu érudit. Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, Aragon écrit :

Mademoiselle [...] pensait que le monde se partage en deux catégories d'êtres : des bêtes de somme, comme ces filles en général, qui devaient travailler pour justifier le foin qu'elles broutaient sur la terre, et puis des créatures d'élite, à qui tout était dû, tout.²⁶

- 21 Résonance dans le roman de Lemaitre :

Pour Henri le monde se partageait en deux catégories : les bêtes de somme, condamnées à travailler dur, aveuglément, jusqu'au bout, à vivre au jour le jour, et les créatures d'élite à qui tout était dû.²⁷

- 22 De même, lors de l'entrée de Péricourt dans la salle du Jockey Club :

M. Péricourt avait pénétré dans la salle du Jockey d'un pas lent et débonnaire. [...] Il passa entre les tables en tendant ici et là une main molle de monarque bienveillant, lâchant le nom des présents avec une noblesse de doge, bonjour cher ami, Ballanger, ah, Frappier vous êtes là, bonsoir Godard, risquant des traits d'humour à sa mesure, mais... c'est Palamède de Chavigne si je ne m'abuse !²⁸

- 23 Le prénom de Palamède, celui du baron de Charlus, excite la mémoire des proustiens qui se souviennent de l'entrée de Basin de Guermantes (le frère de Palamède) dans le salon de son épouse, Oriane de Guermantes :

Promenant sur le grand nombre de personnes qui entouraient la table à thé les regards affables, malicieux et un peu éblouis par les rayons du soleil couchant [...] le duc s'avavançait avec une lenteur émerveillée et prudente [...]. Un sourire permanent de bon roi d'Yvetot légèrement pompette, une main à demi dépliée flottant, comme l'aileron d'un requin, à côté de sa poitrine, et qu'il laissait presser indistinctement par ses vieux amis et par les inconnus qu'on lui présentait, lui permettaient sans avoir à faire un seul geste ni interrompre sa tournée débonnaire, fainéante et royale, de satisfaire à l'empressement de tous.²⁹

- 24 Autre résonance proustienne : Albert se rendant chez les Péricourt, à l'invitation de Madeleine, la sœur d'Edouard, devant l'hôtel particulier, hésite à entrer. Assis dans le jardin d'en face, il observe l'agitation de la rue, des femmes, des domestiques portant des paquets, un garçonnet en costume marin et sa nurse, une voiture de fleuriste, tout un monde qui n'est pas le sien. Ce qu'écrit alors le romancier : « Albert regardait tout ce monde comme il avait vu une fois, à travers les vitres d'un aquarium, des poissons exotiques qui avaient à peine l'air d'être des poissons³⁰ » fait écho à une scène se déroulant dans la salle à manger de Balbec devenue

un immense et merveilleux aquarium devant la paroi de verre duquel la population ouvrière de Balbec, les pêcheurs et aussi les familles de petits bourgeois, invisibles dans l'ombre, s'écrasaient au vitrage pour apercevoir, lentement balancée dans des remous d'or, la vie luxueuse de ces gens, aussi extraordinaire pour les pauvres que celle des poissons et de mollusques étranges.³¹

- 25 Ainsi, « écrire, c'est accueillir au sein de son propre discours une série de références textuelles mémorisées, avec lesquelles l'écrivain joue plus ou moins consciemment, quand il se fait lecteur de son œuvre en cours d'élaboration³² ». Un jeu avec lui-même et avec le lecteur...

De la résonance à la dissonance

- 26 Si on considère « la migration des sens », il arrive que les lecteurs migrent vers des régions non envisagées par l'auteur, jouant ainsi leur propre partition, créant des effets de dissonance. S'introduit alors un décalage entre les intentions de l'auteur et la réception du roman. Cela n'est nullement original, puisque « toute compréhension est dialogique » (Volochnikov) ; mais ne nous trompons pas sur le mot compréhension qui ne doit pas faire l'objet d'une interprétation « naïve » : « Il ne s'agit pas d'un reflet exact et passif, d'un redoublement de l'expérience d'autrui en moi, redoublement d'ailleurs impossible, mais de traduction de l'expérience³³ ». Pierre Lemaitre, évoquant l'attitude du gouvernement de 1918 envers les anciens combattants, affirme : « j'ai essayé d'être nuancé mais certains lecteurs ont poussé le curseur un peu trop loin et ont lu des choses qui ne sont pas dans le livre³⁴ », par exemple une mise en cause du gouvernement de l'époque ; « ce gouvernement, c'était des salauds » ont dit certains. Une « contre-parole » donc. Pour l'auteur, certes, il y a eu des problèmes lors de la démobilisation, mais toute l'énergie du pays avait été absorbée par l'effort de guerre ; la France était désorganisée, il n'y avait plus d'infrastructure. Propos nuancés en résonance avec ce qu'écrit l'historien Bruno Cabanes : « il fallait à la fois assurer le retour des soldats et des prisonniers, le rapatriement des blessés, et, dans le même temps, le transport et le ravitaillement des troupes d'occupation³⁵ » ; en fait, « la démobilisation a posé moins de problèmes qu'on pouvait le craindre³⁶ ».
- 27 Or, pour beaucoup de lecteurs du roman, la France n'a pas voulu s'occuper de ces gens-là. Autrement dit, une partie du lectorat n'a pas été en résonance avec les nuances de l'auteur. Cela n'est guère original, la réception du texte étant fortement imprégnée du contexte idéologique contemporain, celui de 2013-2014, qui se caractérise par une suspicion à l'égard des élites, une perte de confiance en la capacité du politique à résoudre les problèmes, autrement dit une crise du politique. Ces lecteurs pris dans ce que Bellemin-Noël nomme « l'*infratexte* », c'est-à-dire leur expérience du politique, ont construit un trajet de lecture :
- Baignant dans l'« *infratexte* » commun de mon expérience du monde et des êtres, je dégage, je recompose, je compose de nouveau – un peu comme le fait, en musique, la si bien nommée interprétation – au bout du compte je constitue dans ce qu'on appelle une œuvre littéraire ce trajet de lecture qui seul, seul peut-être, mériterait d'être appelé texte, et qui est tissé par la combinaison fluctuante de la chaîne de ma vie avec la trame des énoncés une fois pour toutes combinés par l'auteur.³⁷
- 28 Le lecteur a vibré à des fréquences non prévues par l'auteur. Donc, pas de résonance.
- 29 Cela dit, quels sont donc les éléments du texte et du paratexte dont certains lecteurs ont pu se saisir de telle sorte que « l'intention analysante du lecteur dépasse celle de

l'auteur³⁸ » ? Il y a tout d'abord la quatrième de couverture, un élément du paratexte qui induit une certaine lecture. Ce n'est pas le romancier qui a choisi la quatrième de couverture dont l'objectif est mercantile : « [...] grand roman de l'après-guerre de 14, de l'illusion de l'armistice, de l'État qui glorifie ses disparus et se débarrasse de vivants trop encombrants ». On ne peut pas dire que ce soient là des propos nuancés ! Par ailleurs, il y a bien mise en cause de l'administration dans certains passages, par exemple cette lettre d'Albert à Édouard : « Ici, le temps n'en finit pas. Te rends-tu compte que l'armistice a été signé en novembre dernier, que nous voilà en février et toujours pas démobilisés ? Il y a des semaines que nous ne servons plus à rien³⁹ ». Ou bien cette autre lettre :

[...] attendre, c'est ce qu'on fait depuis la fin de la guerre. Ici, c'est un peu comme dans les tranchées, finalement. On a un ennemi qu'on ne voit jamais, mais qui pèse sur nous de tout son poids. On est dépendant de lui. L'ennemi, la guerre, l'administration, l'armée, tout ça, c'est un peu pareil, des trucs auxquels personne ne comprend rien et que personne ne sait arrêter.⁴⁰

- 30 C'est un personnage qui parle, mais le narrateur tient des propos allant dans le même sens : tout le chapitre 8 est consacré aux problèmes liés à la démobilisation. Un extrait :

Depuis le matin, tout le monde s'était hurlé dessus, dans un vacarme continu. Le Centre de démobilisation n'avait cessé de résonner de cris et de vociférations et, subitement, en fin de journée, le découragement sembla saisir ce grand corps à l'agonie. Les guichets fermèrent, les officiers allèrent dîner, les sous-officiers, épuisés, soufflaient par habitude sur leur café pourtant tiède, assis sur des sacs. Les tables de l'administration étaient débarrassées. Jusqu'au lendemain.

Les trains qui n'étaient pas là n'arriveraient plus. Ce ne serait pas encore pour aujourd'hui. Demain peut-être.⁴¹

- 31 Cependant, il arrive que le narrateur approuve certaines décisions du gouvernement, par exemple celle de ne pas laisser les familles récupérer les corps, celle de créer des cimetières militaires pour éviter de « grever à nouveau les finances de l'État par des transports individuels⁴² ». On peut donc constater que les nuances existent, comme le revendique l'auteur, mais on peut aussi comprendre, en considérant la « coopération textuelle » que cette coopération « ne doit pas entendre l'actualisation des intentions du sujet empirique de l'énonciation mais les intentions virtuellement contenues par l'énoncé⁴³ ».

- 32 Cette réflexion sur la résonance lectorale a permis d'abord de mettre en lumière « à la fois les secrets du travail formel de l'auteur, et en même temps le mécanisme de l'invention des histoires⁴⁴ ». Pierre Lemaitre le formule ainsi, avec un brin de provocation : « Toutes les histoires ont été écrites. On ne peut faire du neuf qu'avec du vieux. Comme Barthes, je crois que l'écrivain est celui qui arrange les citations en enlevant les guillemets⁴⁵ ». Il s'agit là de « la fabrique du roman » que la réflexion sur la résonance permet d'articuler avec la réception de l'œuvre. L'attention se déplace alors vers le lecteur qui peut être en résonance avec les intentions conscientes de l'auteur ou élaborer, dans le cadre d'une lecture dialogique, un « texte de lecteur » qui reconfigure le sens.

NOTES

1. Cf., *supra*, l'article de Thomas Pavel, « Vérité et résonance ».
2. Avant-propos de *Déclinaisons de l'arrière-texte*, M.-M. Gladieu, J.-M. Pottier et A. Trouvé (dir.), Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims, « Approches interdisciplinaires de la lecture » ; 6, 2012.
3. Annette Becker, Stéphane Audouin-Rouzeau, *14-18, retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2000.
4. Dorgelès, *Le Réveil des morts*, 1923 ; Valmy-Baisse, *Le Retour d'Ulysse*, 1921.
5. Nicolas Mariot, *Tous unis dans la tranchée ? 1914-1918, les intellectuels rencontrent le peuple*, Paris, Le Seuil, 2013.
6. Ce terme a été employé par Pierre Lemaitre dans l'interview qu'il m'a généreusement accordée et dont je le remercie encore vivement.
7. Bruno Cabanes, *La Victoire endeuillée : la sortie de guerre des soldats français, 1918-1920*, Paris, Le Seuil, « Points histoire », p. 292.
8. Pierre Lemaitre, *Au revoir là-haut*, Paris, Albin Michel, 2013, p. 179-180.
9. Bruno Cabanes, *op. cit.*, p. 305.
10. *Ibid.*, p. 525-526.
11. *Ibid.*, p. 332.
12. *Au revoir là-haut, op. cit.*, p. 124.
13. Béatrice Pau-Heyriès, « La violation des sépultures militaires 1919-1920 », *Revue historique des armées*, 2010, p. 33-43.
14. Béatrice Pau-Heyriès, « Le marché des cercueils, 1918-1924 », *Mélanges, Revue historique des armées*, 2001, p. 72-80.
15. *Au revoir là-haut, op. cit.*, p. 385.
16. Antoine Prost, « Les monuments aux morts. Culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. 1, Paris, Gallimard, 1997, p. 199-223, dans l'édition Quarto de 2013.
17. *Au revoir là-haut, op. cit.*, p. 284.
18. *Ibid.*, p. 285.
19. *Ibid.*, p. 399.
20. *Ibid.*, p. 176.
21. Aragon, *Aurélien*, Préface de 1966.
22. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 20.
23. *Ibid.*, p. 21.
24. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 101.
25. *Au revoir là-haut, op. cit.*, p. 44.
26. Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2000, p. 929.
27. *Au revoir là-haut, op. cit.*, p. 228.
28. *Ibid.*, p. 160.
29. Marcel Proust, *Le côté de Guermantes 1*, t. xx, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1988, p. 223-224.
30. *Au revoir là-haut, op. cit.*, p. 262.
31. Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, Paris, GF, Flammarion, p. 51.
32. Alain Trouvé, « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur », *Poétique*, n°164, 2010.
33. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981.
34. Interview.

35. Bruno Cabanes, *op. cit.*, p. 328.
36. Becker, Berstein, *Victoire et frustration, 1914-1929, Nouvelle histoire de la France contemporaine*, vol. 12, Paris, Le Seuil, « Points, Histoire », 1990, p. 147.
37. Jean Bellemin-Noël, *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF, 2001, p. 21.
38. Alain Trouvé, *op. cit.*
39. *Au revoir là-haut, op. cit.*, p. 111.
40. *Ibid.*, p. 123.
41. *Id.*
42. *Ibid.*, p. 156.
43. Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 78.
44. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, « Les sentiers de la création », 1969, p. 136.
45. Interview.
-

AUTEUR

MARIE-FRANCE BOIREAU

Université d'Orléans

Mario Vargas Llosa : résonance des discours politiques sur le discours romanesque, côté écrivain et côté lecteur

Marie-Madeleine Gladieu

[L'écrivain] établit une communication secrète, profonde, essentielle avec les obsessions cachées du lecteur. C'est pourquoi il n'est pas de manière de communiquer plus vraie que celle qui s'établit entre lecteurs et écrivains.

Alonso Cueto, *La peau d'un écrivain*.

- 1 Mario Vargas Llosa a longtemps considéré que le romancier voulant préserver sa liberté de création devait rester la mauvaise conscience de tous les gouvernements, car il est par essence un rebelle, celui qui signale grâce à l'exemple de ses personnages les failles de tous les régimes politiques. Il a commencé ses études universitaires sous la dictature du général Odría, quand la seule force d'opposition était le parti communiste qui devait se réunir dans la clandestinité ; il a fréquenté la cellule Cahuide à Lima, dont les séances se tenaient dans des locaux de Rimac, mais, a-t-il affirmé, certains de ses camarades lui ont alors reproché les thèmes de ses nouvelles, trop éloignés de ceux du réalisme socialiste, et lui ont demandé de militer par ses écrits. La réponse a été sans appel : le romancier ne choisit pas les thèmes de son œuvre, qui lui sont imposés par ses « démons », il est au contraire choisi par eux, il n'est libre que de l'aspect formel de ses créations ; il a donc préféré ne pas adhérer au parti et rester simple sympathisant. Il a soutenu pendant dix années la Révolution cubaine, participant aux activités de Casa de las Américas, maison d'édition créée par ce régime, qui publie une revue et organise un Prix littéraire. Mais parallèlement, il prend ses distances avec les partis de gauche quand il entend Jean-Paul Sartre justifier la violence des victimes du colonialisme, et quand un de ses amis, le poète Javier Heraud, meurt dans la lutte de guérilla au Pérou quelques jours après être venu prendre congé de lui à Paris, en 1963. Pour lui, le débat

démocratique est la seule forme de gouvernement valable, car il exclut le recours à la violence physique et à la mort de l'adversaire, méthodes qui correspondent davantage aux gouvernements et aux idéologies autoritaires et absolutistes. Le cas Padilla, au début des années 1970, le fera rompre avec la Révolution cubaine. Oubliant les causes de l'emprisonnement de l'ex-milicien du dictateur Batista qui a publié en prison un recueil de poèmes, il dénonce la répression contre les intellectuels et les artistes qui se situent hors de la Révolution (Fidel Castro a dit officiellement : « Dans la Révolution, tout ; hors de la Révolution, rien »). Toutefois, jusqu'en 1986, Vargas Llosa refuse de s'engager en politique, malgré la mission à Uchuraccay qui lui a été confiée en 1983 par le président Belaúnde, découvrir les causes de la mort qu'un groupe de paysans, dans une zone que se disputent Sentier Lumineux et la Garde Civile, a donnée à un groupe de journalistes. Cette enquête a été particulièrement pénible pour l'écrivain ne parlant pas la langue quechua dans une région où une grande partie de la population est monolingue quechua, mal accueilli par les autorités judiciaires et par les forces de l'ordre qui s'interrogent sur les raisons de la venue d'un intellectuel de la capitale et lié à l'Europe, pour s'intéresser à l'un de ces tragiques faits divers qui commencent à être si courants dans les Andes à cette époque.

- 2 En 1979, pourtant, Mario Vargas Llosa et son ami le peintre Fernando de Szyszlo, face à la faillite de la dictature militaire de Francisco Morales Bermúdez, ont demandé très officiellement la nomination d'une Assemblée constituante afin de préparer des élections et le retour à la démocratie. Dix ans après la publication de *Conversation à La Cathédrale* – cette cathédrale étant non un lieu de culte chrétien, mais un café misérable des bords de la rivière Rimac (Parler, en langue quechua) qui traverse Lima, dont la porte, probablement de récupération et d'une taille beaucoup trop grande pour le bâtiment, lui a valu ce nom donné spontanément par la clientèle moqueuse – dans lequel le romancier combattait la dictature avec ses propres armes, donnant à lire la brutalité et la corruption de ce régime à travers les souffrances des personnages de milieux populaires et la corruption des mœurs des autorités politiques, Vargas Llosa prend cette fois la parole de manière directe. Il refuse toutefois encore de s'engager dans la politique car il veut rester l'intellectuel qui se réserve la possibilité de critiquer toute dérive des régimes démocratiques. Il reprendra la parole en 1987, pour protester contre la nationalisation des banques péruviennes par Alan García, quand le terrorisme ruine le pays, si bien que la monnaie nationale se dévalue quotidiennement favorisant la dollarisation du commerce et de l'économie en général, ainsi que la fuite des capitaux (le voyage à l'étranger le plus demandé concerne Miami, dont les banques s'enrichissent). Il fondera cette année-là le mouvement Libertad. Avec la multiplication des violences dans la majeure partie du pays, et l'accroissement de la délinquance et de l'insécurité qui en sont les conséquences, beaucoup de Péruviens perdent la confiance dans les partis politiques traditionnels pour redresser le pays. Les principaux membres de Libertad persuadent alors Mario Vargas Llosa, intellectuel écouté au niveau international, de se présenter à la présidence de la République. Les sondages le donnent vainqueur (mais quand trouvera-t-il le temps de se consacrer à la lecture et à l'écriture, s'inquiète-t-il lorsqu'il évoque ce futur probable avec ses amis ; ce sacrifice est malgré tout nécessaire, car on ne peut laisser son pays dans un tel état), mais Kenya Fujimori (nom enregistré auprès des services de l'ambassade du Japon, car Fujimori a une double nationalité), Alberto Fujimori pour le Pérou, remporte l'élection de 1990 : il est « *el chinito* », assimilé dans l'imaginaire populaire aux classes défavorisées, donc leur meilleur défenseur potentiel. En 1992 Fujimori, qui refuse le débat démocratique avec

l'opposition, fait son « *autogolpe* », coup d'État dirigé par le président élu lui-même, ce qui provoque une vive réaction de Vargas Llosa qui, vivant en Espagne, demande et obtient la nationalité espagnole.

- 3 Au cours de cette période, de 1987 à 1993, Mario Vargas Llosa prononce des discours à portée politique. Ceux de la période électorale, en particulier, sont assez répétitifs : à partir d'un discours de base, le candidat à la présidence du Pérou reprend les mêmes thèmes avec quelques variantes, de telle sorte que souvent il improvise sans laisser de trace écrite. Mais les discours les plus importants, prononcés devant des autorités du monde économique ou politique, sont écrits, ont été conservés, et permettent aux lecteurs de ses œuvres de 1992 à 2000 de se rendre compte de l'influence sur son œuvre de ces paroles maintes fois répétées, de ces idées souvent développées, qui se retrouvent en partie dans le discours de certains personnages, en particulier les personnages porte-parole comme Lituma dans *Lituma dans les Andes*, ou encore chez des personnages historiques comme Trujillo, le Bouc, dans *La Fête au Bouc*. Aux mots prononcés il convient d'ajouter les mots « intérieurs », ceux qui ne sont confiés qu'à des proches, en lien avec les circonstances dans lesquelles sont prononcés les discours de ces années difficiles. Tous ces mots renvoient aussi à ce que vivaient ou craignaient bien des Péruviens à cette époque, et résonnent particulièrement à la lecture de *Lituma dans les Andes*.
- 4 Un premier exemple de résonance des mots « intérieurs » est donné dans le dialogue de Tomasito avec Meche, dans le premier chapitre de *Lituma dans les Andes*. Actuellement garde civil, Tomasito raconte son histoire à son supérieur hiérarchique, Lituma, pour distraire les longues soirées – la nuit tombe vers 18 heures – dans leur cabane servant de caserne à Naccos : il était alors, grâce à un oncle policier, garde du corps d'un trafiquant de drogue, *el Chanco* (le Cochon). Celui-ci entretient une liaison sadomasochiste avec une jeune et jolie prostituée, Meche, afro-descendante comme il est dit lors de ses apparitions dans les œuvres précédentes ; Tomasito, ému et rempli de compassion pour la jeune femme dont il est en train de tomber amoureux, tue celui qu'il prend pour un bourreau. « Tu l'as tué ? [...] Est-ce que tu n'es pas un de ses gardes du corps ?! ». L'écrivain, qui doit vivre sous la protection constante de gardes du corps depuis qu'il a pris la tête de Libertad et se présente à la présidence de la République, craint ce dont la presse se fait parfois l'écho, la trahison de l'un d'eux. Un certain nombre de responsables politiques et économiques partagent cette crainte, comme beaucoup de citoyens qui ont perdu confiance en la police et la garde civile et qui redoutent de se trouver au mauvais endroit au mauvais moment. Tout un vécu refait surface à la lecture de ces mots, autant que ceux-ci se sont spontanément imposés à l'écrivain avec la scène qu'ils sous-tendent. Dans la plupart des discours politiques de Mario Vargas Llosa, quelques phrases sont consacrées aux liens entre la violence liée au fanatisme politique et le développement de toutes les formes de délinquance : le trafic de drogue et les crimes crapuleux, pour ne citer que les plus graves.
- 5 Afin de lutter contre ces fléaux qui détruisent le pays, Vargas Llosa annonce dans son discours de décembre 1989, étant le candidat de FREDEMO à la présidence de la République, devant les membres de l'Institut péruvien de gestion des entreprises : « Mon gouvernement renforcera l'action des forces armées et de la police nationale, en les dotant de ressources, d'équipement approprié et de formation² ». Le manque de moyens des entités chargées du rétablissement de l'ordre est illustré, dans *Lituma dans les Andes*, par les personnages de Lituma et de Tomasito Carreño. Leur manque de

formation devient souvent évident : envoyé dans une zone où la langue pratiquée est le quechua, reconnu comme langue nationale par la Constitution depuis la décennie antérieure, il l'ignore totalement, ce qui le met dans l'incapacité de comprendre les parents des victimes ; Tomasito ne le comprend qu'imparfaitement. Quant aux moyens mis à leur disposition pour mener leur enquête, un local qui semble être davantage une cabane de berger qu'un commissariat, équipé d'un transistor ne captant qu'une radio locale et parfois une de la capitale de la province, et un carnet avec un crayon noir dont il faut économiser la mine, ainsi que deux fusils cachés dans la penderie et un pistolet que Lituma cache sous son oreiller. La fiction romanesque traduit presque fidèlement les moyens mis en réalité à la disposition des forces de l'ordre dans certaines zones. Ajoutons que dans Lima, il n'était pas rare d'entendre des ratés dans le mouvement des hélices des hélicoptères chargés de surveiller les grandes artères où arrivaient la route des Andes et la Panaméricaine, et que les machines à écrire des commissariats étaient encore très souvent mécaniques. Les mots, les bruits et les images résonnent tant dans les souvenirs de l'écrivain que dans ceux de ses lecteurs ayant connu cette époque.

- 6 Au manque de moyens des deux gardes civils correspond celui de l'ensemble de la population de Naccos. Dans les œuvres de fiction, l'habit fait le moine, et tant la bouche édentée de la femme parlant quechua et mâchant sa feuille de coca que les vêtements et les sandales d'Adriana dénotent l'extrême pauvreté des habitants de Naccos. À la misère économique correspond l'indigence culturelle du village, le seul lieu de convivialité étant le café tenu par Adriana et Dionisio ; aucune mention n'est faite d'une église ni d'un autre commerce, et la radio fonctionne mal à cause de l'isolement dans les montagnes. Les seules paroles venues de l'extérieur, et adressées directement aux villageois et aux ouvriers du chantier, ce sont les prédictions qu'Adriana lit dans les cartes et les feuilles de coca, ou les légendes qu'elle transmet à sa manière, en les déformant souvent pour justifier ses crimes. Or, dans ses discours, Vargas Llosa insiste régulièrement sur la nécessité de donner à la population une éducation et une culture qui seront les premiers atouts pour sortir le pays de la crise profonde qu'il traverse. Car éducation et culture permettront d'éviter le fanatisme et l'obscurantisme, ainsi que l'accès à l'emploi.
- 7 Il n'est pas anodin de constater que le personnage de Dionisio, le « civilisateur » qui prétend avoir introduit dans les Andes la consommation du *pisco*, alcool provenant de la distillation des raisins de la Côte, ressemble physiquement à Abimaël Guzmán, fondateur de Sentier Lumineux surnommé à la fin des années 1980 le président Gonzalo, qui impose sa « pensée guide » comme pensée unique : le succès de la guerre populaire signifie un quota de sacrifices qui doit être accepté pour qu'advienne une vie meilleure et plus juste. Connus de tous à cette époque, les paroles et les écrits de Guzmán résonnent dans la bouche de Dionisio par la volonté de son créateur. Et tout lecteur péruvien les reconnaît aussi aisément qu'il identifie, à travers les personnages assassinés par les milices sentiéristes, les meurtres perpétrés pendant ces années. Quant aux discours de la campagne électorale de Vargas Llosa, ils abordent tous ce problème qui doit impérativement être résolu : il faut que les Péruviens mènent une guerre sans merci contre le terrorisme, mais « en respectant la loi – c'est ce qui confère sa légitimité à un gouvernement démocratique – mais sans hésiter, avec toute la fermeté nécessaire, convaincus qu'en défendant la démocratie nous défendons la civilisation³ ». De plus, le personnage de Dionisio qui se met en scène dans l'animation des fêtes de village, puis mieux encore dans son café à Naccos, rappelle encore par ce trait Abimaël Guzmán. Venu vivre à Lima parce qu'il ne supportait plus l'altitude, il

organisait des fêtes où l'alcool coulait à flots avec ses plus proches collaborateurs, et créateur de sa propre légende, il réalisait des vidéos dont en 1992 la police a réussi à s'emparer ; l'une d'elles, représentant le président Gonzalo trinquant, le regard un peu trop brillant, avec un groupe de proches, a été répertoriée sous le titre de « La fête dionysiaque ».

- 8 Le nombre de victimes du terrorisme inquiète aussi Mario Vargas Llosa, comme la plupart des Péruviens. Il signale par exemple, dans le discours déjà cité, comme dans de nombreux autres : « Jusqu'à décembre 1988, plus de 260 autorités politiques ont été assassinées [...] Jusqu'à cette date, la folie furieuse du terrorisme a fait 11 361 victimes innocentes chez les populations civiles, surtout chez les paysans⁴ ». La transcription romanesque de ces faits est le récit presque répétitif, dans une séquence des premiers chapitres, des exécutions par lapidation de personnages étrangers au conflit ou venant en aide aux populations locales. C'est aussi l'évocation de l'insécurité et l'évocation d'assassinats dans les conversations. Rester en vie semble ainsi tenir du miracle. *Lituma dans les Andes* a été qualifié de *thriller* pour l'ambiance de peur et de tension permanente qui le caractérise : aux exactions de Sentier Lumineux s'ajoutent celles des êtres légendaires, les *pishtacos*, sorte d'ogres vivant dans les grottes des montagnes et se nourrissant de la « graisse » ou force vitale des hommes, les *mukis*, êtres diaboliques gardant l'entrée des mines qui provoquent les effondrements de galeries et les coups de grisou, et les phénomènes naturels, tremblements de terre et glissements de terrain, comme celui qui ensevelira les machines, arrêtant définitivement le chantier de la route devant désenclaver la région. Ces phénomènes sont fréquents et éveillent des souvenirs chez tous les lecteurs péruviens de ce roman, autant que l'insécurité de ces années et les circonstances des assassinats, qui seront officiellement reconnues dès le début des années 2000, quand sera mise en place la Commission pour la Vérité et la Réconciliation. Le roman change les lieux où se sont déroulés les faits relatés, ainsi que le nom des acteurs et des victimes, mais les enquêtes de ces quinze dernières années ont révélé que l'essentiel des récits de violence présents dans cette œuvre de fiction correspond à des faits avérés que, comme le veut l'art réaliste, l'écrivain a associés ou dissociés, déplacés dans l'espace et dans le temps.
- 9 Dans la seconde séquence du second chapitre de la première partie, l'irruption d'un commando de Sentier Lumineux qui abat toutes les vigognes d'une réserve naturelle (fait réel) gardées par Pedrito Tinoco, le sourd et muet qui deviendra ensuite le serviteur des gardes civils avant de disparaître, donne lieu à une explication de cet acte barbare et inutile : c'est la guerre populaire, et les miliciens détruisent tout ce qui favorise le capitalisme et conduit à l'esclavage de l'homme ; ils viennent donc, d'une certaine manière, libérer Pedrito Tinoco – qui perd son travail et sa place dans la société, et la communauté indienne perd son principal moyen de subsistance – et lui rendre sa dignité. Le but de ces miliciens est de libérer ainsi tout le Pérou, afin de construire un monde juste sur les ruines de l'ordre ancien et de ses richesses. Ces personnages à peine adolescents expriment naïvement le but que se proposait d'atteindre leur chef, Abimaël Guzmán. Le lecteur péruvien trouve dans ce passage une transcription du discours tenu par Sentier Lumineux à cette époque, et de la dénonciation de Vargas Llosa qui ne manquait dans aucun de ses discours de souligner l'ineptie de ce type de raisonnement : ruiner un pays n'est pas la manière adéquate de le conduire sur la voie du progrès social. « Ce n'est pas un combat entre terroristes et militaires, mais entre des bandes minoritaires et le peuple péruvien dans son ensemble

qui, s'il perdait cette guerre, serait soumis à une tyrannie génocidaire et à des formes presque préhistoriques de sous-développement⁵ ».

- 10 Afin de ne pas alimenter le découragement ambiant, Mario Vargas Llosa rappelle souvent le passé civilisateur du pays qui fut le berceau d'un empire indigène, puis le relais d'un empire qui apporta la modernité de son époque. Exceptionnellement, il ne retient que les aspects positifs de ces empires, car il s'agit de rendre espoir et confiance à la population dans un contexte de catastrophe économique et sociale.

La vieille histoire de l'homme péruvien, c'est celle des réponses audacieuses, créatives, face aux défis les plus difficiles : ceux de la Cordillère escarpée et du désert stérile, ceux de l'homme et de la fusion des cultures. Par son travail et son acharnement, il les a tous relevés : il a civilisé les sommets en les ensemençant et en les urbanisant, et sur le sable, il a fait pousser l'arbre, le toit, le village avec les rites de la convivialité. Un vaste empire civilisateur et tolérant, multiple et moderne pour son époque, a surgi là où il n'y avait auparavant que désolation, promiscuité et barbarie.⁶

- 11 Dans *Lituma dans les Andes*, cet aspect civilisateur apparaît essentiellement dans les évocations de Piura, quand Lituma se souvient de son quartier, de ses amis et du bar où ils se réunissent habituellement. De plus, l'objet d'amour et de désir est Meche, la belle jeune femme de Piura. C'est dans cette ville que Mario Vargas Llosa, alors âgé de neuf ans, a connu son pays pour la première fois, a écrit ses premiers poèmes et sa première pièce de théâtre, une ville en un mot à laquelle il est resté très attaché. Le lecteur péruvien de ce roman se souvient aussi qu'à la fin des années 1980, la télévision péruvienne diffusait en feuilleton une histoire de l'empire inca qui idéalisait et glorifiait le passé préhispanique et soulignait comment l'administration des Incas avait su régler les problèmes sociaux et sanitaires. La Piura de la fiction correspond assez bien à ce modèle ancien où, si aucun personnage ne vit dans l'opulence, personne ne semble touché par la misère absolue.
- 12 Indubitablement, les discours de la campagne électorale de Mario Vargas Llosa, de par leur aspect répétitif puisqu'il s'agissait de faire le point sur la situation et de proposer des solutions pour sortir de la crise économique et pour en finir avec le terrorisme généré par la guerre populaire de Sentier Lumineux ainsi que l'accroissement de la délinquance au quotidien qui en est la conséquence, ont marqué durablement la sensibilité de l'écrivain. Trois années passées à se renseigner sur les divers problèmes du pays et à imaginer les moyens d'y porter remède ne peuvent que susciter chez lui la conscience de ses « démons », anciens et renouvelés : les personnages choisis pour incarner les situations où seront exprimés ces problèmes, ne sont-ils pas déjà présents dans les romans antérieurs ? L'écriture romanesque, a-t-il souvent affirmé, est liée au mal, et le romancier est par définition un rebelle qui n'accepte pas naïvement le discours officiel et qui souligne les véritables maux de la société en proposant une vision autre des choses, un autre angle d'appréhension du réel. Sur ce point, le discours politique du candidat aux élections lui est comparable. Dans les deux cas, le réalisme avec lequel une situation particulièrement grave est présentée, est nuancé par l'optimisme : celui qui croit en les idées qu'il exprime ne saurait être défaitiste, tout problème a une solution, et pour tenter de mettre en application cette solution, il faut persuader les auditeurs. Naccos, les Andes et même la capitale sont devenus des enfers ; mais il y a aussi Piura, sa convivialité, ses cafés et ses belles filles. Le texte de fiction peut idéaliser le présent et le presque présent. En revanche, le discours politique cherche l'optimisme dans la confiance en des qualités traditionnelles du peuple dans

son ensemble. Face à une crise sans précédent, il faut rappeler la grandeur du pays et bien montrer l'épopée de sa formation : le rêve doit avoir un réel prestige. Mais c'est l'ironie qui domine dans les souvenirs et les actions héroïques des deux gardes civils. Lituma se souvient de beuveries et de fanfaronnades ; Tomasito, pour jouer un rôle de chevalier sauvant sa belle jeune vierge des griffes de l'immonde dragon, tue le Cochon pour sauver une prostituée. Et les crimes à élucider ne sont pas dus au terrorisme, mais à la cruauté absurde des deux tenanciers du café de Naccos qui prétendent se gagner la faveur des divinités et faire advenir le paradis sur terre en y créant un enfer. Si les lecteurs étrangers du roman ont été séduits par son côté *thriller* et par l'ironie de certaines situations, par quelques épisodes qu'ils croyaient reconnaître, les lecteurs péruviens qui ont pris au premier degré l'histoire de Dionisio et d'Adriana ont été choqués par une telle présentation des Andes, pouvant porter préjudice à l'image de leur terre. *Lituma dans les Andes* a-t-il été une forme de protestation contre ce que l'auteur n'a pas eu l'occasion de corriger dans le monde réel ? À la fin du roman, Lituma est envoyé en Amazonie, là où il acquiert ses premières caractéristiques en tant que personnage romanesque, dans *La Maison verte*. Tout peut, ou va, recommencer. Dans le monde réel, Fujimori vient de bafouer la démocratie par son « *autogolpe* », et l'arrestation des députés de l'opposition comme s'il s'agissait de délinquants. Ce qui recommence, c'est la dictature, bien que sous un nouvel aspect, car elle a été récemment portée au pouvoir par le suffrage populaire. Vargas Llosa proteste dans la presse européenne contre le « petit führer qui règne à Lima ». La cruelle absurdité de cette situation a peut-être pour équivalent dans le roman la cruauté absurde des deux cafetiers sous des prétextes religieux : la puissance protectrice des Apus demandant soudain des sacrifices (ce qui est faux si on se réfère à la croyance andine, les Apus étant les esprits des ancêtres qui veillent sur le village, et qui ne demandent qu'un geste de révérence à leur égard) n'est-ce pas la traduction romanesque du dictateur et de ses complices montrant leur vrai visage ? La résonance lectorale proposée ici pourra sembler subjective à certains, mais cette hypothèse n'en est pas moins un arrière-texte probable, ou à défaut, l'expression d'une liberté d'interprétation de lecteur.

NOTES

1. Mario Vargas Llosa, *Lituma dans les Andes*, trad. Albert Bensoussan, Paris, Gallimard, 1993, p. 34. « *Lo mataste ? [...] ¿No eres uno de sus custodios, acaso?* », *Lituma en los Andes*, Barcelona, Planeta, 1993, p. 30.
2. « *Mi gobierno fortalecerá la acción de las Fuerzas Armadas y de la Policía Nacional, dotándolas de recursos equipamiento apropiado y especialización* », Mario Vargas Llosa, discours prononcé devant l'Instituto Peruano de Administración de Empresas – XXVII Conferencia Anual de Ejecutivos (CADE 89), Lima, décembre 1989.
3. *Ibid.*, « *dentro de la ley – que es lo que da legitimidad al gobierno democrático – pero sin vacilar, con toda la firmeza necesaria, en el convencimiento de que defendiendo al democracia defendemos la civilización* ».
4. *Ibid.*, « *Hasta diciembre de 1988, fueron asesinadas más de 260 autoridades políticas [...] 11,361 víctimas inocentes cobró hasta esa fecha la vesanía terrorista entre poblaciones civiles, sobre todo campesinos* », la

date de départ étant 1980, date du discours d'Abimaël Guzmán, *Iniciemos la lucha armada* (Commençons la lutte armée), qui marque le début des assassinats et autres actes de terrorisme.

5. *Ibid.*, « ésta no es una contienda entre terroristas y militares, sino entre unas bandas minoritarias y el pueblo peruano en su conjunto, el que, de perder esta guerra, sería sometido a una tiranía genocida y a formas casi prehistóricas de subdesarrollo ».

6. *Ibid.*, « La vieja historia del hombre peruano es la de las respuestas audaces, creativas, ante los retos más difíciles: los de la cordillera erizada y el desierto estéril, los del hombre y la confusión de culturas. Con trabajo y tesón, los venció todos: civilizó las cumbres, sembrándolas y urbanizándolas, e hizo brotar sobre la arena el árbol, el tejado, la aldea y los ritos de la convivencia. Un vasto imperio civilizador y tolerante, múltiple y, en términos de su época, moderno, surgió donde antes había desolación, promiscuidad y barbarie ».

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Eduardo Halfon : résonances croisées chez un juif arabe né au Guatemala

Thierry Davo

À Carlos Calderón Fajardo

- 1 Le Guatemala envoûte. Le pays est diversifié, des côtes humides des Caraïbes, où la United Fruit installa ses plantations, et avec elles son pouvoir, dès la fin du XIX^e siècle, faisant du pays le paradigme de la « république bananière¹ », aux hautes terres, plus fraîches, du centre du pays, où somnolent de redoutables volcans qui ont au quotidien l'attitude de colosses endormis, cyclopes minéraux ne dormant que d'un œil et dont les grognements résonnent dans le lointain.
- 2 Le Guatemala, c'est aussi le berceau de la plus ancienne des civilisations agraires du continent américain : les Mayas. Contrairement à ce qu'affirme Le Clézio dans sa préface aux prophéties du Chilam Balam², le monde maya n'est pas mort, il survit, toujours présent, et il faut être aveugle comme le sont les descendants d'Européens et les métis pour ne pas le voir. Car il est partout. Massacrés à partir de 1524 dans la foulée de la conquête du Mexique, réduits à l'esclavage sous la colonie, à nouveau massacrés pendant les trente années qui suivent l'intervention nord-américaine de 1954 (cinquante mille morts et deux cents mille « disparus », selon les chiffres officiels qui, en utilisant cette terminologie de la disparition, renouent avec cette invisibilité déjà évoquée, qui est aussi celle de Garabombo, du romancier péruvien Manuel Scorza³), les Amérindiens sont – comme au Pérou, comme au Chili – à peine mieux traités par la démocratie revenue, toutes tendances politiques confondues. Ignorés, plutôt qu'invisibles, par ceux qui les méprisent, les haïssent et les redoutent, ils vivent dans un ghetto à ciel ouvert, mais c'est en eux que survit l'écho de leurs illustres ancêtres dont les mythes résonnent encore.
- 3 C'est dans ce contexte que naît, en 1971, dans une famille aisée issue de la diaspora juive, Eduardo Halfon. De ses quatre grands-parents, trois sont séfarades, venus de Syrie, d'Égypte et du Liban et le quatrième ashkénaze, juif polonais rescapé du camp d'Auschwitz. L'œuvre d'Eduardo Halfon bruisse d'échos et c'est en abordant tout

d'abord ces résonances-là, dont, en tant que lecteur je suis témoin, voire co-auteur, que j'en arriverai à évoquer en fin d'exposé la résonance lectorale.

- 4 Les textes d'Halfon ont pour narrateur et protagoniste un certain Eduardo Halfon, guatémaltèque, professeur de littérature, écrivain, juif et arabe. C'est dire qu'Halfon ne prend pas la peine de brouiller les pistes en s'inventant un double littéraire. C'est sans aucun complexe qu'il donne à imprimer en exergue au boxeur polonais cette citation d'Henry Miller : « J'ai transporté la machine à écrire dans l'autre pièce, où je peux me voir dans le miroir pendant que j'écris⁴ ». Cependant, Halfon est loin d'être son unique matériau et son œuvre, largement épiphyte⁵, prend parfois les allures d'un bottin mondain, tant il raffole d'anecdotes empruntées à la vie de personnalités du monde littéraire, musical et cinématographique, voire d'anecdotes collectées auprès d'inconnus. *Éloquences d'un bègue* est ainsi formé d'histoires qui lui ont été racontées. Il justifie dans la préface cette entreprise que lui a inspirée une émission radiophonique de Paul Auster :

Ce qui l'intéressait le plus, [...] c'était des histoires capables de défier nos attentes du monde, des anecdotes qui révèlent des forces mystérieuses et inconnues qui influent sur nos vies, nos histoires de famille, nos esprits et nos corps, nos âmes. C'est à dire des histoires vraies qui sembleraient fictives.⁶

- 5 Deux de ses premiers textes relèvent de ce projet : *Saturne* et *L'Ange littéraire*. *L'Ange littéraire* interroge un épisode de la vie de Hermann Hesse enfant, une journée laborieuse de Raymond Carver en proie aux affres du quotidien, les débuts d'Hemingway à Paris, des anecdotes concernant Ricardo Piglia et Vladimir Nabokov. Le narrateur interrompt sa narration pour introduire des histoires rapportées qui mènent à leur tour vers d'autres histoires. Les structures narratives d'Halfon font penser à une collection de poupées russes : la figure d'un grand-père renvoie aux *Mots* de Sartre, une interview d'Horacio Castellanos Moya voit apparaître Bob Dylan, d'échanges de mails avec Enrique Vila Matas surgit Marguerite Duras, parce que Duras, à ses débuts, avait été sa logeuse. Dostoïevski mène à Soljenitsyne, Nastasia Kinski à Dulcinée ; on voit également défiler en un élégant ballet une interview de Sergio Ramírez, des notes sur Borges, dont le père est l'auteur d'un drame sur un père déçu par son fils etc.
- 6 *Saturne* fonctionne un peu de la même façon. Il s'agit d'une lettre qu'Eduardo Halfon adresse à son père, après sa mort, pour lui reprocher de l'avoir toujours traité avec un mélange d'indifférence et de dédain. La lettre est entrecoupée non plus de tranches de vies mais de tranches de morts de suicidés célèbres. Dans *Saturne*, et c'est ce qui justifie son titre, les suicidés ont pour point commun d'avoir eu un père, un beau-père ou un grand-oncle soit écrasant soit absent : Klaus Mann (fils de Thomas, qui ne daigna même pas annuler une conférence pour assister aux obsèques de son fils), Virginia Woolf, Constance Fenimore, petite-nièce de Fenimore Cooper etc. Ces narrations, qui interrompent le cours de la lettre au père, sont elles-mêmes entrecoupées par l'évocation de suicidés « secondaires », classés par modes de suicide : le poison, la pendaison, la noyade, l'arme à feu, la défenestration. On voit alors défiler les fantômes nostalgiques de London, Lowry, Pizarnik, Zweig, Quiroga, Maïakovski, Storni, Goytisoló etc. Une catégorie à part est réservée aux écrivains juifs : Zweig, Levi, Bettelheim, Borowki, Celan. Cette boulimie énonciative ne s'arrête pas aux suicidés et à leurs proches, elle inclut les membres d'un cercle élargi de personnalités mortes de mort plus ou moins naturelle : James, Camus, Artaud, Kennedy etc.

- 7 On est effrayé par la quantité de noms qui résonnent de toute part dans l'œuvre d'Halfon : musiciens classiques (Prokofiev, Strauss, Ravel, Chopin, Liszt, Beethoven), musiciens de jazz, qu'Eduardo énonce mentalement, comme une litanie, parce qu'il se morfond, lors du repas de noces de sa sœur et alors que son beau-frère orthodoxe énumère de son côté la liste des rabbins respectables, musiciens tsiganes cités dans les cartes postales de son ami Milan, pianiste comme lui métis : serbe par sa mère, tzigane par son père. Acteurs de cinéma, écrivains, cinéastes. La comparaison avec une célébrité est une technique à laquelle Halfon a souvent recours pour décrire ses personnages, avec parfois un souci de la perfection qui le pousse à corriger, préciser : Il a l'éloquence d'un bègue. Ainsi, recevant en carte postale une photo de Django Reinhardt, il évoque « un guitariste assis, avec une cigarette aux lèvres et une fine moustache à la Humphrey Bogart, ou plutôt non, plutôt à la Fred Astaire⁷ ». Halfon s'amuse : car s'ils sont souvent photographiés la cigarette aux lèvres, comme Django, ni Bogart ni Astaire ne sont connus pour avoir porté la moustache, la fine moustache étant plutôt l'attribut de Clark Gable, mais qui – dans son iconographie – fumait plutôt la pipe. Clin d'œil à Magritte ? Peut-être, le premier livre d'Halfon s'intitulait *Ceci n'est pas une pipe*. D'un tzigane il dit : « il me fit immédiatement penser à Bela Lugosi à la fin de sa vie, ou plutôt à un Martin Landau très cadavérique interprétant le rôle de Bela Lugosi à la fin de sa vie⁸ », allusion au film *Ed Wood* de Tim Burton. La patronne d'un restaurant de Belgrade est « une version plus balkanique et plus grassouillette de Penelope Cruz⁹ ». Et de Lía, sa compagne, il nous dit qu'elle fit « une moue à demi érotique qui me fit penser à Marilyn Monroe très jeune, ou plutôt à une Natalie Portman très jeune se livrant à une mauvaise mais tendre imitation de Marilyn Monroe¹⁰ », allusion au film *Léon* de Luc Besson où Natalie Portman, âgée de 13 ans, chante *Happy Birthday* en tentant d'imiter Marilyn Monroe. À ces personnages fétiches qui parcourent l'œuvre d'Halfon, il convient – sans être exhaustif – d'ajouter Malraux, Wilde, Joyce, Cummings (mais attention : Cummings cité par Woody Allen dans un de ses films), la chanteuse de flamenco Isabel Pantoja, Cocteau, le guitariste Andrés Segovia, la militante guatémaltèque Rigoberta Menchú, Lee Marvin – réduit au fait qu'il était ivre sur le plateau de tournage de *The Killer*, tourné par Don Siegel en 1964 d'après une nouvelle d'Hemingway –, les tétons d'Isabelle Adjani, Nina Simone, Gulliver, Alice et Blanche Neige.
- 8 Trois personnes reviennent plus que les autres et constituent le noyau dur de la mythologie halfonienne : les deux grands-pères, le polonais et le libanais, et le boxeur polonais. Le grand-père libanais d'Eduardo Halfon est toujours identifié par sa ressemblance surprenante avec Hitchcock. Chaque fois qu'Halfon parle de son grand-père libanais, il rappelle cette ressemblance avec l'homme qui justement apparaît dans tous ses films. Le boxeur polonais est un boxeur, polonais, qui à Auschwitz avait sauvé la vie du grand-père askhénaze en le prenant sous son aile. Il est l'homme, lui-même disparu, qui avait sauvé la vie du grand-père en lui apprenant – avec des mots – à boxer avec des mots.
- 9 Si Halfon aime scruter la vie des gens, il aime surtout se gargariser de mots. Des noms propres, comme on l'a vu dans *Saturne* et dans *L'Ange littéraire*, ou comme ce jeune homme qui rend fréquemment visite à un ami parce que ce dernier a dans sa chambre le fameux poster de Nastasia Kinski et du python, qu'il regarde subjugué, fantasmant sur ses possibles interprétations érotiques, en répétant le nom de l'actrice jusqu'à ce que ce nom finisse par ne plus être qu'un son dépourvu de signification.

- 10 Cette fascination rabelaisienne pour l'énonciation ne concerne pas que les noms propres. On la retrouve dans la première nouvelle du boxeur polonais, où un étudiant cakchiquel apprend à son professeur de littérature comment on dit « poésie » en cakchiquel :

Pach'un tzil, dit-il. Pach'un tzil, dis-je. Et je restai un certain temps à savourer ce mot, le dégustant pour son seul son, pour le plaisir délicieux de le prononcer.

Pach'un tzil, dis-je à nouveau. Vous savez ce que ça signifie ? me demanda-t-il et, après avoir hésité, je lui dis que non, mais que ça ne m'intéressait pas non plus.¹¹

- 11 L'étudiant le lui dit quand même : « Tresse de mots, dit-il ». Il y a là un décalage entre le personnage, professeur de littérature et qui ne cherche pas à savoir ce que veut dire le mot qui en cakchiquel signifie « poésie » et l'auteur qui, lui, le sait. Ce plaisir à énoncer des mots, parfois en cascade, dans des langues étrangères qu'il ne maîtrise pas, dont il ne connaît que quelques « lucarnes », devient jouissif à l'énonciation des spécialités gastronomiques des pays par où passe Halfon. Mis à part ces noms de petits plats populaires et le lexique de la liturgie juive, son bagage linguistique international est plus que lacunaire (« poésie » en cakchiquel, « peuple des cieux » en serbe, « de rien » en hébreu, « tremblement de terre » en romani ; son oreille a pêché deux ou trois mots serbes dans les films de Kusturica) et parfois difficile à replacer dans la conversation, l'important étant leur sonorité quasiment rituelle.
- 12 Le voyage est la caractéristique essentielle de ses trois derniers textes. Dans *Monastère*, il se rend en famille, plus que réticent, au mariage à Jérusalem de sa sœur. Mais ce voyage le renvoie à un précédent voyage en Pologne, sur les traces de son grand-père. Dans *La Pirouette*, il se rend en Serbie à la recherche d'un pianiste connu lors d'un festival de musique classique et qui, après l'avoir abreuvé de cartes postales du monde entier, toutes consacrées à des musiciens ou à des considérations sur son identité, a disparu. Dans *Signor Hoffman*¹², il se rend en Italie pour témoigner en tant que petit-fils de déporté, mais la jeune guide qui lui est attribuée lui rappelle la Japonaise qu'il avait connue dans les mêmes circonstances lors d'un voyage à Hiroshima. Tout, chez Halfon, renvoie toujours à autre chose.
- 13 L'élément le plus marquant sans doute des voyages d'Halfon à travers le monde, ce sont les murs. Cinq murs ponctuent ses périple et se renvoient les uns aux autres : le mur du ghetto de Varsovie, le mur noir d'Auschwitz, le tableau noir de l'école élémentaire d'Hiroshima, le mur des lamentations, et ce nouveau mur que construit Israël pour encercler la Palestine. Outre qu'ils sont le symbole d'une horreur insoutenable, ces murs ont un point commun : ils sont marqués. Celui d'Auschwitz porte la trace blanche sur fond noir d'impacts de balles, le tableau noir d'Hiroshima des messages à la craie laissés par les survivants à leurs proches dont ils sont sans nouvelles. Celui de Varsovie porte ce qui semble être un logo de l'entreprise qui avait construit les briques. On pourrait, peut-être, y ajouter un sixième mur : celui des toilettes malodorantes dans lesquelles Halfon s'arrête quelque part en Israël : « Le mur, face à moi, de l'autre côté de l'unique urinoir, était plein de graffitis colorés. [...] Je me lavai les mains¹³ en pensant à mon grand-père, à Auschwitz, aux cinq chiffres verts tatoués sur son avant-bras¹⁴ ». Plus loin, Halfon revient sur ces murs :

Je pensai à d'autres murs. Je pensai à des murs chinois et à des murs allemands et à des murs nord-américains. Je pensai à des murs sacrés de temples et à des murs humides et moisis de cachots. Je pensai aux murs de briques d'un ghetto, aux murs autour d'un peuple entier confiné dans un ghetto, souffrant de faim dans un ghetto, mourant lentement et en silence dans un ghetto. Soudain je vis, ou crus voir ou

imaginai que je voyais [...] la silhouette toute noire dessinée sur le mur par l'artiste anglais Banksy.¹⁵

- 14 Les parallélismes multiples qu'établit Halfon se croisent : La balafre de Juan, l'étudiant cakchiquel, lui rappelle le mur d'Auschwitz : « Je découvris qu'il avait une énorme cicatrice pourpre sur la joue droite. Je pensai fugacement aux éclaboussures blanches de ce mur si noir d'Auschwitz.¹⁶ » Et les chiffres « tatoués¹⁷ » nous dit-il sur chaque brique du mur du ghetto de Varsovie lui rappellent ceux de l'avant-bras de son grand-père. Les murs, dans l'œuvre d'Halfon se font écho les uns aux autres et les éclaboussures – les éclats / stigmates également : la guide qui lui fait visiter Hiroshima lui raconte que son grand-père ne parle jamais des brûlures de radiations qu'il porte dans le dos, pas plus que le grand-père d'Halfon ne parle de son séjour à Auschwitz, faisant croire à ses petits-enfants que les chiffres qu'il porte sur l'avant-bras sont ceux de son numéro de téléphone qu'il s'était fait tatouer pour pallier sa mauvaise mémoire, anecdote qu'Halfon raconte à plusieurs reprises au fil de ses textes, véritablement obsédé par « ces cinq chiffres verts, dont il me semblait que beaucoup plus que sur son avant-bras, il les avait tatoués en quelque partie de son âme.¹⁸ » Ces chiffres que son grand-père avait décidé de nier lui rappellent ceux tatoués sur l'avant-bras de Rena Korneich, une polonaise qui avait choisi de se les faire enlever mais avait conservé le morceau de sa peau dans du formol, et bien sûr ceux de Primo Levi dont il avait demandé à ce qu'on les grave sur sa tombe. Halfon conclut en soulignant la terrible ironie de tout un peuple dont la foi est fondée sur des nombres, faisant la queue pour s'en faire tatouer un. Ces murs qu'Halfon évoque ne parviennent pas, cependant, à l'émouvoir vraiment. À Varsovie,

Je le touchai à plusieurs reprises, sous différents angles, aux deux extrémités, avec les deux mains. Et je ne ressentis rien non plus [...]. Je continuai à passer mon doigt sur le logo. J'imaginai les ouvriers de cette usine, fabriquant naïvement brique après brique, brique après brique, avec le même logo en bas-relief, comme s'ils le tatouaient en bas-relief : leurs dos larges, leurs bras puissants, leurs visages crasseux et transpirants, leurs mains désormais à jamais teintées de rouge.¹⁹

- 15 À Jérusalem,

Je reconnus le mur des lamentations. Le Kotel, en hébreu [...]. En fumant, je tentai de me remémorer l'histoire de ce morceau de mur si solennel, si biblique, de ce dernier vestige du temple des juifs, de mes ancêtres. La seule chose qui me vint à l'esprit fut la chanson de The Cure.²⁰

- 16 Éternelle fuite en avant – « *escapismo* » – et désamorçage par le trivial. Halfon, en Israël, entend parler d'un photographe juif aveugle qui parcourt les territoires occupés pour photographier des enfants palestiniens. L'image est poignante. Halfon désamorce l'émotion. Tamara, la belle hôtesse de l'air dont il avait fait la connaissance dans un bar d'Antigua, qui l'emmène à la plage lors de son séjour en Israël, lui donne une de ces photos :

Je me contentai de remettre la photo dans la boîte à gants, au milieu d'un fatras de cartes routières et de papiers de chocolats et de bonbons et ce qui me sembla être deux ou trois préservatifs neufs, encore dans leurs étuis en matière plastique.

NOBLESSE, en lettres blanches. VIRGEN BLEND, en lettres noires.²¹

- 17 Halfon, dans un entretien²², reconnaît que son passé d'ingénieur l'influence, il écrit comme un ingénieur, dit-il, sans préciser en quoi. On peut remarquer qu'il y a chez lui un souci de classification : classer les suicides par genres, établir une liste des différents comportements vis-à-vis d'une même situation : trois personnes réagissant différemment à ce traumatisme du tatouage. C'est en particulier l'enjeu de *La Pirouette*,

qui dresse le portrait d'un pianiste à la fois serbe et tzigane, comme Halfon est à la fois arabe et juif, et qui réagissent différemment : Halfon par l'indifférence, le jeu, la pirouette, alors que Milan au contraire recherche désespérément ses racines tziganes.

Je ne pouvais rien faire d'autre que penser à la manière dont certains fuient leurs ancêtres alors que d'autres les regrettent d'une manière presque viscérale ; comment certains quittent le monde du père quand d'autres le clament et le réclament à corps et à cri ; comment je ne pourrais jamais me sentir assez éloigné du judaïsme alors que Milan ne pourrait jamais être assez proche des tziganes.²³

- 18 Halfon l'a dit, dans la même interview : son judaïsme est littéraire et l'intéresse en tant que pourvoyeur d'anecdotes, de situations, de personnages, mais à titre personnel il ne l'intéresse que par les relations que son judaïsme lui permet avec les membres de sa famille proche. Ainsi, pour lui, la prière quotidienne de l'enfance se résume aux « mêmes six mots qui pour nous ne signifiaient rien, qui n'avaient aucun autre sens qu'invoquer la présence de ma maman²⁴ ». Sa rupture définitive avec la religion se produit d'ailleurs au moment de la mort de son grand-père. Encore enfant, il est écœuré par ces hommes qui restent plusieurs jours sans se laver, comme l'exige le rituel, il est déçu par la légèreté du rabbin qui s'approche de lui pour lui parler à l'oreille et lui raconte finalement qu'il rentre de week-end :

Je pensais qu'il était sur le point de me dire quelque chose de vraiment cérémonieux, quelque chose d'immensément juif. Je serrai les dents. Hier, murmura-t-il, je suis rentré de Tikal. [...] J'avais pour la première fois envie de pleurer et je m'éloignai rapidement de ce petit tas qui avait été mon grand-père, je sortis en courant de la chambre et de la maison et, une fois dans la rue, très loin de tout, je retirai enfin la petite calotte blanche²⁵ et l'abandonnai dans une poubelle.²⁶

- 19 À Tamara qui lors de leur première rencontre lui demande s'il est juif, il répond : « Je l'ai été mais j'ai pris ma retraite. » Il fait la même réponse à la guide japonaise d'Hiroshima, qui s'étonne qu'on puisse être juif et guatémaltèque. À un chauffeur de taxi israélien raciste estimant qu'il faut tuer tous les arabes et qui lui aussi lui demande s'il est juif, il répond : « De temps en temps ».

- 20 La seule et unique photo de famille ne lui provoque pas plus d'émotion que le mur des lamentations ou celui de Varsovie : « elle ne me faisait rien ressentir, comme si ces visages pâles n'avaient pas été des visages de personnes réelles mais des personnages gris et anonymes arrachés à quelque manuel scolaire²⁷ ». Cette méfiance pour tout ce qui ressemble de près ou de loin à des attaches, à des racines (« Je suis un nomade », dit-il) est générale et le fait ironiser sur l'attachement des États-Uniens à leur université : « Cette nostalgie hypocrite qu'adoptent les États-Uniens pour leur *alma mater* m'a toujours semblé particulièrement pathétique²⁸ ».

- 21 À Belgrade, alors qu'il cherche le quartier tzigane,

Je pensai à la pureté ethnique. Je pensai à des fanatismes raciaux. Je pensai à Srebrenica. Je pensai à l'intolérance de tout un peuple qui se croit élu, une intolérance que moi, depuis l'enfance, quand on m'apprenait à prier un Dieu qui pour une raison ou une autre ne parlait qu'hébreu, je connaissais trop bien.²⁹

- 22 L'œuvre d'Halfon, on le voit, résonne de toute part : intertextualité (les grands-pères, Milan, les murs) et arrière-textualité entrecroisées, références attendues en croisant d'autres, incongrues cette fois, le tout avec une indolence feinte, Halfon faisant mine de placer sur le même plan annotations triviales et réflexions profondes, dans une logique de provocation jamais très éloignée du cynisme d'un Romain Gary, par exemple, mauvaise conscience en moins.

- 23 Il s'agit de résonances multiples dont certaines sont plus résonnantes que d'autres, ou résonnent comme on ne s'y attendait pas. Au pied du mur des lamentations, Halfon a beau énoncer de manière quasiment liturgique, comme une mélodie, les différents noms du mur, il ne parvient pas à relier ce mur à autre chose qu'à une chanson des années 1980. De son excursion, faite lorsqu'il était enfant, aux ruines mayas d'Iximché, il ne se souvient que d'une chose : il avait trop mangé et avait vomi sur les ruines de ce qui était un des plus grands centres mayas en activité à l'arrivée des Espagnols. Tikal, sans doute la plus grande des cités mayas de l'époque classique, se trouve réduite à une destination de week-end. Menchú, militante indienne, prix Nobel de la paix, n'est citée que pour les blagues qu'elle inspire.
- 24 Les résonances sont, également, linguistiques (Halfon aime prononcer des mots étrangers, même s'il ne les comprend pas) et stylistiques. Les quelques fragments cités ont permis de révéler l'attirance d'Halfon pour les litanies (« quelque chose », « ghetto »). Ce n'est sans doute pas un hasard si la pièce musicale favorite de Milan, le pianiste serbo-tsigane, est justement *Épistrophe*, du musicien nord-américain Thelonius Monk.
- 25 Halfon scrute le monde à la recherche de ressemblances, une autre forme de l'écho. Signalons par exemple *l'ayla* (le retour en Israël) et le *lungo drom* (la longue route des tsiganes) ou les stratégies de survie : le boxeur polonais, l'accordéoniste tsigane jouant de l'accordéon pour les nazis, le juif qui vole l'uniforme d'un soldat allemand pour s'échapper, entrant pour sauver sa vie dans la peau symbolique du bourreau, la même impression de décrépitude ressentie à Belgrade et à Jérusalem que dans les villes d'Amérique Latine.
- 26 On remarquera que le papillonnage, une des caractéristiques de l'écriture d'Halfon, lui permet, en ne faisant qu'amorcer des correspondances sans les mener trop loin, de flirter avec les délices de l'analogie tout en évitant les pièges. Le lecteur, témoin de ces échos, et face à une gamme aussi étendue de résonances qui s'entremêlent, va être, lui aussi plus ou moins sensible à certaines d'entre elles.
- 27 Dans la liste des évocations, certaines vont « dire quelque chose » au lecteur, d'autres non, en fonction de son propre itinéraire. Le lecteur, finalement, se trouve dans la même situation qu'Halfon, une résonance en appelant une autre. Ainsi, le caractère obsessionnel des chiffres tatoués sur l'avant-bras des prisonniers des camps de concentration nous a remémoré le deuxième volet des mémoires de Simone Signoret, *Le lendemain elle était souriante*³⁰, où elle évoque le soin avec lequel sa maquilleuse, elle-même rescapée d'un camp de concentration, avait confectionné la couleur du numéro 17329 qu'elle porterait, tout le temps du tournage, dans l'adaptation cinématographique du roman d'Émile Ajar *La Vie devant soi*. Mais en même temps, Ajar renvoie à Romain Gary etc. L'écho, chez Halfon, bruisse toujours d'une potentialité d'ego.
- 28 Dans cette optique lectorale, c'est sans doute le recueil *Demain nous n'en avons jamais parlé*³¹ qui offre l'angle d'observation le plus intéressant. Il s'agit de dix nouvelles par lesquelles Halfon interroge son enfance, offrant une vision nouvelle et déroutante d'événements familiers au lecteur hispaniste. Le recueil s'ouvre sur une nouvelle intitulée *Le Bal de la marée* qui raconte comment le père avait été sauvé de la noyade par un *marine* américain se trouvant là par hasard, en promenade ou prenant un bain de soleil. Cette lecture dilettante de l'occupation américaine ne peut que dérouter le lecteur de Miguel Ángel Asturias, de Marco Antonio Flores ou des rapports sur les

droits de l'homme. Notons que le jeune Eduardo éprouve une admiration d'autant plus vive pour ce soldat américain en mode farniente que dans son esprit, son père était mort noyé et que son sauveteur l'avait ressuscité.

- 29 La deuxième nouvelle du recueil, *Poussière*, évoque le tremblement de terre de février 1976. Le jeune protagoniste ne voit dans le terrible nuage de poussière qui s'abat sur la ville que la possibilité de dessiner sur les meubles avec son doigt, et ne retient de la situation d'urgence que la fermeture de l'école, les tentes montées dans le jardin et le séjour prolongé des cousins. Puis, son oncle, pompier volontaire, plus conscient et quelque peu agacé par ce gamin futile menant une vie protégée, l'emmène en tournée à travers la ville ravagée. Et, là où tout n'est que ruines et cadavres mutilés, larmes et misère, Eduardo ne verra que le casque rutilant de son oncle, comparé à Superman. Cet oncle qui avait décrété « qu'il était temps que je fasse connaissance avec "une autre ville" et je me rappelle m'être imaginé, avec bonheur, que nous ferions un long voyage dans une ville différente, magique, peut-être pleine de toboggans et de piscines³² ». Sa réaction, face aux horreurs, est de pratiquer la politique de l'autruche : « Le mieux, décidai-je, était de ne pas les regarder³³ ».
- 30 *Le Dernier Café turc* explore les souvenirs de la maison des grands-parents, les odeurs de plats guatémaltèques, arabes et juifs, les jeux avec la cousine Bérénice qui vient de Buenos Aires et lui promet de lui montrer ses fesses, et l'évocation du grand-oncle Salomon, ayant fui le nazisme et lisant dans le marc de café, jusqu'à l'irruption des militaires cherchant des subversifs parmi les employés indiens de la famille, et la dernière lecture dont l'oncle ne donnera jamais le résultat. Ce qu'il adviendra des indiens soupçonnés de connivence avec la résistance dans le Guatemala de ces années-là est tu.
- 31 Dans *Ne dérange pas, mon cœur*, l'enfant joue à imprimer des dates sur une feuille blanche avec le tampon dateur dans le bureau de son père, patron d'une usine de textile (Ah ! cette obsession pour les nombres imprimés, tatoués), lorsqu'il reçoit la visite, en compagnie de sa jeune fille infirme, de la femme d'un de ses employés « disparu » et qu'il lui remet un chèque. L'enfant perçoit des bribes de la conversation mais est surtout terrorisé par les moignons par quoi se terminent les bras de la petite fille, qu'il aurait préféré ne pas voir.
- 32 À travers ces dix nouvelles, surgit donc une vision désacralisante de situations mythiques, une vision marquée par la légèreté, l'insouciance et l'ignorance revendiquée, quand ce n'est pas le contre-pied des points de vue généralement exprimés. Nous connaissions la galerie du commerce de *Ciudad Guatemala* par les mendiants d'Asturias qui y dorment la nuit, Halfon nous fait visiter l'envers – à moins que ce ne soit l'endroit – de ce lieu où son grand-père s'était fait construire ce qui pour ses yeux d'enfant ressemblait à un palais.
- 33 La politique de l'autruche, pratiquée par Eduardo enfant le lendemain du tremblement de terre est intéressante, car cette attitude auto-protectrice revient souvent chez Halfon, comme si refuser de voir et de savoir était un parti-pris. Se demandant si Tamara est mariée ou non, Halfon préfère ne pas savoir. Lorsqu'elle lui prête un maillot de bain : « Je ne voulais pas lui demander à qui était ce maillot de bain. Je ne voulais pas savoir. Mieux valait ne pas savoir³⁴ ». Et lorsque, visitant la Serbie, Halfon donne l'aumône à une tsigane qui allaite dans la rue : « je lui donnai une monnaie, en me disant que je ne l'aurais jamais donnée à une indigène guatémaltèque allaitant dans la rue, mais je décidai qu'il valait mieux oublier cette pensée le plus vite possible³⁵ ». Mais

derrière cette attitude d'Eduardo, symbolisée peut-être par cet ami qui, comme *Le Baron perché* de Calvino, s'est construit une cabane dans un arbre, on peut également voir un regard porté sur tout un pan de la société, et en particulier d'une communauté aisée, super protégée, vivant dans un ghetto doré et dans l'indifférence la plus totale vis-à-vis de la réalité humaine et sociale qui l'entoure.

- 34 Les textes d'Halfon nous permettent d'avoir un aperçu sur cette communauté marginale, une centaine de familles tout au plus, et qui vit dans un double ghetto : celui de sa richesse – collègue américain, magnétoscope, domestiques, gardes du corps – et celui de sa spécificité ethnique, dans un pays marqué par la misère et l'apartheid. Le joueur de baseball dont la mort attriste tant Eduardo enfant dans une des nouvelles de *Demain nous n'en avons jamais parlé* est un receveur, le seul membre, dans une équipe de baseball, à jouer hors-jeu.

NOTES

1. Le logo de l'entreprise représentait le mot « bananas » sortant comme un panache de fumée du canon d'un fusil.
2. Jean-Marie-Gustave Le Clézio, *Les Prophéties du Chilam Balam*, Paris, Gallimard, 1976, p. 9.
3. Manuel Scorza, *Historia de Garabombo, el invisible*, Barcelona, Planeta, 1972.
4. Eduardo Halfon, *El boxeador polaco*, Valencia, Pre-textos, 2008. Les traductions sont les nôtres.
5. Les épiphytes sont des plantes qui en utilisent d'autres comme support mais, à la différence des parasites, ne leur sont pas nuisibles.
6. Eduardo Halfon, *Elocuencias de un tartamudo*, Valencia, Pre-textos, 2012, p. 5.
7. *Ibid.*, p. 61.
8. Eduardo Halfon, *La pirueta*, Valencia, Pre-textos, 2010, p. 84.
9. *Ibid.*, p. 91.
10. *Ibid.*, p. 29.
11. *El boxeador polaco*, *op. cit.*, p. 37.
12. Eduardo Halfon, *Signor Hoffman*, Barcelona, Libros del Asteroide, 2015.
13. Il est légitime de s'interroger, compte tenu du contexte, sur l'innocence de cette formule.
14. *Ibid.*, p. 62.
15. *Ibid.*, p. 100.
16. *El boxeador polaco*, p. 16.
17. Eduardo Halfon, *Monasterio*, Barcelona, Libros del Asteroide, 2014, p. 34.
18. *El boxeador polaco*, *op. cit.*, p. 84.
19. *Ibid.*, p. 33-34.
20. *Ibid.*, p. 31.
21. *Ibid.*, p. 95.
22. « La Otra Mirada de Cálamo », blog de la librairie Cálamo (Zaragoza, Espagne), 17 décembre 2014.
23. *La pirueta*, *op. cit.*, p. 44.
24. *Monasterio*, *op. cit.*, p. 38.

25. On remarquera dans ce passage le soin qu'apporte Halfon, polyglotte devant l'Éternel, à ne pas employer le mot *kippa*.
26. *Ibid.*, p. 82 et 87.
27. *El boxeador polaco*, *op. cit.*, p. 87.
28. *Ibid.*, p. 49.
29. *La pirueta*, *op. cit.*, p. 103.
30. Simone Signoret, *Le lendemain, elle était souriante...*, Paris, Le Seuil, 1979.
31. Eduardo Halfon, *Mañana nunca lo hablamos*, Valencia, Pre-textos, 2011.
32. *Ibid.*, p. 25.
33. *Ibid.*, p. 29-30.
34. *Ibid.*, p. 102.
35. *La pirueta*, *op. cit.*, p. 103.
-

AUTEUR

THIERRY DAVO

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

La résonance lectorale : de Rubén Darío à Yuri Herrera

Coralie Pressacco

- 1 La littérature mexicaine est sans doute l'une des plus innovatrices du continent latino-américain. Au début du XXI^e siècle, une nouvelle tendance littéraire fait son apparition au Mexique : la « narco-littérature ». Elle naît à la suite de la guerre menée par les autorités contre le trafic de drogue qui ravage le pays depuis plusieurs années. Bien que ce genre soit essentiellement mexicain, les écrivains de cette nouvelle génération jouissent d'une reconnaissance internationale.
- 2 Yuri Herrera occupe une place privilégiée parmi ces auteurs inventifs et extravagants. Dans ses deux premières œuvres *Trabajos del reino* (2004) et *Señales que precederán al fin del mundo* (2009), publiées par la maison d'édition Periférica, le jeune écrivain porte un regard sur la société mexicaine actuelle et les difficultés auxquelles elle se trouve confrontée (frontière, immigration, drogue, violence). Dans *Trabajos del reino*, le lecteur partage la vie de château d'un cartel de drogue à travers le regard d'un artiste, compositeur de *corridos*¹ au service du roi. Si cette confrontation entre l'art et le pouvoir en Amérique Latine est présente dans certaines œuvres contemporaines, d'autres échos plus lointains retentissent dans le premier roman de Yuri Herrera. Nous proposons d'étudier la question de la résonance du conte *El Rey Burgués* (*Le Roi Bourgeois*) du poète nicaraguayen Rubén Darío dans l'œuvre du jeune écrivain mexicain même si plus d'un siècle sépare l'écriture des deux récits (1887, 2004).

Yuri Herrera : sa vie, son œuvre à la frontière entre le Mexique et les États-Unis

- 3 L'écrivain Yuri Herrera est né à Actopan au Mexique dans l'État d'Hidalgo au nord de la ville de Mexico. Il a étudié les sciences politiques à l'UNAM² mais aussi à l'université du Texas, El Paso. Il a également vécu à Ciudad Juárez³, ville malheureusement connue pour être la capitale du crime organisé. Il est docteur en langue et littérature hispaniques à l'université de Californie (Berkeley).

- 4 Il est évident que l'expérience nord-américaine a été une source d'inspiration pour l'écriture de ses premières œuvres qui traitent le thème de la frontière. Son premier roman, *Trabajos del reino* – qui contribuera à alimenter notre réflexion – a été traduit en français sous le titre *Les Travaux du royaume* et a obtenu plusieurs prix littéraires. Sa deuxième œuvre, *Señales que precederán al fin del mundo*⁴, a fait de lui l'un des piliers de cette nouvelle génération d'écrivains de la « narco-littérature » mexicaine. L'auteur rejette pourtant cette « étiquette » de « narco-écrivain » car selon lui il s'agit d'un genre littéraire regroupant des auteurs et des produits artistiques très différents. Yuri Herrera a également publié un livre pour enfant (*¿Éste es mi nahual!*, 2007), des contes, des articles et des essais. En 2011, son œuvre a été traduite dans plus de cinq langues en Europe. Son dernier roman, *La transmigración de los cuerpos*, est publié chez Periférica en 2013.
- 5 Critiques, auteurs et journalistes ne tarissent pas d'éloges sur la prose du jeune écrivain. Elena Poniatowska, journaliste, écrivaine et activiste politique, assure que l'œuvre de Yuri Herrera a fait son entrée dans la littérature mexicaine par la grande porte⁵. D'autres affirment qu'il est le « Juan Rulfo⁶ du XXI^e siècle ».
- 6 La relation entre art et pouvoir et le personnage de l'artiste de cour ont toujours fasciné Yuri Herrera. Dans son premier roman, l'écrivain prend pour modèle un roi comme les rois des monarchies européennes qui avaient des artistes à leur service et décide de faire évoluer cette cour au sein d'un palais situé à la frontière entre le Mexique et les États-Unis⁷. Ce récit allégorique prend alors la forme d'un conte de fées. L'auteur joue avec le langage, en essayant d'une part de reproduire l'argot du nord du pays et d'autre part, en jouant avec les silences, les omissions de certains mots comme narco, frontière, États-Unis, Mexique, chef de gang, drogue etc. pour éviter, selon lui, de tomber dans les clichés et de transformer la fiction en un reflet de la réalité.
- 7 *Trabajos del reino* est un roman d'apprentissage qui confronte l'art avec le pouvoir et la violence. Les vingt-six chapitres, non numérotés, exposent d'abord l'étape de l'emprise et la cécité de l'artiste puis, à mi-parcours, le début de la clairvoyance et la fin de la servitude.

Il était une fois, un chef de gang dans son royaume...

- 8 Il était une fois, un roi et ses sujets à la frontière entre le Mexique et les États-Unis. Le roi vivait dans un immense palais entouré de ses fidèles courtisans qui occupaient tous une fonction précise au sein de la cour : son héritier, le joaillier, le docteur, l'artiste, la sorcière... Dans ce palais grandiose, on préparait une fête et à cette occasion le roi offrait un banquet à ses courtisans : il régnait une ambiance festive, on écoutait de la musique, il y avait des femmes, on faisait des parties de chasse... Le roi donnait des audiences une fois par mois et écoutait avec bienveillance les requêtes de ses fidèles. Tout le monde semblait vivre en harmonie :
- Lorsqu'on approchait, le Palais éclatait, dans ce recoin du désert, en une magnificence de murailles, de grilles et de jardins immenses. Une cité éclatante en marge d'une ville qui semblait, d'une rue à l'autre, ressasser son malheur. Ici, les gens qui entraient et sortaient rejetaient les épaules en arrière, fiers d'appartenir à un domaine prospère.⁸
- 9 Ce roi Midas avait même le pouvoir de transformer en or tout ce qu'il touchait :

C'est ce genre de choses qui révélaient la grandeur d'un roi : l'homme était venu s'installer parmi les gens de peu et il avait transformé la saleté en splendeur.⁹

- 10 Pourtant, tout ce qui brille n'est pas or. Le seigneur des lieux est en réalité un chef de gang et son « narco-rancho » devient très vite un lieu d'intrigues. Si le palais est doté de murailles, c'est bel et bien pour faire face aux attaques de l'ennemi extérieur et les ennemis sont nombreux ! En effet, le roi se trouve menacé par ceux qui convoitent sa place : les bandes rivales « *los del sur* »¹⁰ (le cartel du Sud), la police ou encore l'armée. De plus, il est victime des maléfices de la sorcière qui a pour seule ambition de voir sa fille devenir la reine de ce royaume des temps modernes. De plus, la description du roi dans la première séquence du roman correspond tout à fait au stéréotype des chefs de gang mexicains dont les nombreux bijoux sont portés de manière ostentatoire : « Il observa les bijoux dont il était paré et c'est alors qu'il comprit : il s'agissait d'un Roi¹¹ ».
- 11 Si Yuri Herrera a fait le choix de l'anonymat – le nom des personnages renvoie à leur fonction au sein de la cour –, *el Rey* (le roi) peut faire allusion au surnom porté par les grands narcotrafiquants¹². Peu à peu au fil de l'histoire, le regard de l'artiste sur cette cour va changer et le personnage va vite déchanter. Le poète du conte de Darío va perdre lui aussi toutes ses illusions et même plus...

Le roi bourgeois et son poète

- 12 Rubén Darío est sans doute le plus grand représentant du modernisme en Amérique Latine. Les œuvres les plus emblématiques du poète nicaraguayen sont *Azul* (1888), *Prosas Profanas* (1896) et *Cantos de vida y esperanza* (1905).
- 13 Dans son recueil de contes et de poèmes intitulé *Azul*, Rubén Darío intègre parfois des éléments appartenant au conte de fées. Il aborde également des thèmes comme l'injustice sociale et apporte une réflexion sur la condition de l'artiste dans la société bourgeoise. Le meilleur exemple de cette réflexion apparaît dans *El Rey Burgués* (*Le Roi Bourgeois*) : publié la première fois en 1887 uniquement sous le titre *Un cuento alegre* (*Un conte joyeux*), clin d'œil ironique de la part de l'auteur... Ce conte met en scène un roi matérialiste qui collectionne des objets de luxe (objets d'art, statues grecques, animaux exotiques...). Un jour, un poète affamé se présente à sa cour et on lui propose de tourner la manivelle d'une boîte à musique dans les jardins du palais pour gagner son pain.

Du palais bourgeois au narco-rancho

- 14 De nombreux échos du conte de Rubén Darío résonnent dans *Trabajos del reino*, tant dans la description des deux rois (puissants et omniprésents), des lieux (palais magnifique, présence d'objets de luxe, animaux exotiques) que des activités qui rythment la vie des deux cours (parties de chasse, banquets, musique). En voici un exemple :
- Il y avait, dans une ville immense et brillante, un roi très puissant qui aimait les vêtements riches et extravagants et qui possédait des esclaves blanches et noires, nues... [...] Dans sa Babylone bruyante de musiques, d'éclats de rire et de festins, il était un véritable roi soleil.¹³

Il vit le Roi, sa majesté ciselée, aux pommettes de Pierre. Il riait aux éclats avec deux Sires qui se trouvaient à ses côtés, des hommes qui avaient l'air d'avoir du pouvoir, et pourtant non, ils n'avaient ni la force ni l'allure de maître du Roi.¹⁴

- 15 Nous remarquons que les deux récits mettent en scène un souverain exerçant un grand pouvoir et évoluant dans un palais grandiose.

Réflexion sur l'art et la création

- 16 Dans son récit *El Rey Burgués*, Rubén Darío propose une réflexion sur la place de l'art, de la création dans la société du XIX^e siècle qui voit disparaître progressivement le mécénat, mettant en péril la situation économique des artistes. Ayant perdu sa place en tant que poète dans cette nouvelle ère moderne, le personnage de Darío vient à la rencontre du roi et espère trouver en lui son futur mécène. Il dénonce l'insensibilité à l'art et l'avènement du matérialisme. Les valeurs de cette nouvelle société sont pourtant celles adoptées par le monarque :

J'ai abandonné la ville et son inspiration malsaine [...].
Sire, l'art n'est pas dans les blocs de marbre froid, ni dans les tableaux sophistiqués, ni dans l'excellent Monsieur Ohnet ! [...]
Sire, le cordonnier critique mes endécasyllabes et monsieur le professeur de pharmacie met à mon inspiration des points et des virgules. Et vous autorisez tout cela... !¹⁵

- 17 Le poète est écouté par le roi sans vraiment l'être car pour satisfaire sa requête – c'est-à-dire pour lui permettre de regagner sa place en tant qu'artiste –, on lui propose de tourner la manivelle d'une boîte à musique – activité aux antipodes de la création artistique – et d'être un élément de plus dans le décor du palais.
- 18 Dans *Trabajos del reino*, Yuri Herrera propose également une réflexion sur la place de l'art dans la société, mais il s'agit d'une société régie par les narcotrafiquants et au sein de laquelle le pouvoir de l'État est absent. La rencontre entre l'artiste et le roi se fait de manière tout à fait hasardeuse contrairement au conte de Darío : elle a lieu dans un bar où le chef de gang intervient pour défendre les intérêts de celui qui deviendra plus tard le poète de sa cour ; le roi exécute en un clin d'œil un ivrogne qui s'oppose à sa volonté et refuse de payer l'artiste pour sa prestation musicale. Dès son arrivée au palais, le personnage (Lobo) devient l'artiste du roi : il acquiert sa propre fonction au sein de la cour comme les autres fidèles. Il a pour mission celle de chanter et de composer des *narcocorridos*. Semblable à la chanson de geste de l'époque médiévale, le *narcocorrido* exalte la figure du *capo*, c'est-à-dire du chef de cartel mexicain, en racontant ses exploits. L'artiste perd donc sa liberté créative et artistique puisqu'il est au service de son mécène. Ses compositions seront rejetées par la censure et par le Roi lui-même lorsque ce dernier découvre la dernière composition de son poète : un *narcocorrido* qui laisse présager le déclin du roi :

Certains veulent s'en aller
D'autres te voir détalier
Parce qu'à tous tu as donné
Plus que de l'argent, l'ambition de gagner.¹⁶

- 19 Nous pouvons voir dans cette composition de l'artiste une référence au célèbre *corrido* « *Sigo siendo el Rey* »¹⁷ auquel Juan Pablo Villalobos, autre représentant de la « narco-littérature » mexicaine, fait allusion dans son premier roman *Fiesta en la madriguera* (2010) pour annoncer la chute de son « narco-héros » :

Avec ou sans argent
 Je fais toujours ce que je veux
 Et ma parole c'est la loi...
 Je n'ai ni trône ni reine,
 Ni personne qui me comprenne,
 Mais je suis toujours le Roi...¹⁸

Le poète et l'artiste : à la recherche de la liberté

- 20 Une nuit d'hiver, tandis que le roi bourgeois et ses courtisans profitent d'un festin, le poète meurt de faim et de froid, seul, oublié de tous et rêvant d'une nouvelle société fondée sur l'art véritable :
- Près de l'étang, le malheureux, couvert de neige, tournait la manivelle pour se réchauffer [...]. Il se laissa mourir, en pensant que naîtrait bientôt le soleil du jour futur, et avec lui l'idéal... [...] Le lendemain, le roi et ses courtisans trouvèrent le pauvre diable de poète, tel un moineau, mort de froid, un sourire amer aux lèvres et la main sur la manivelle.¹⁹
- 21 Dans l'œuvre de Yuri Herrera, tandis que la révolution de palais et la chute du roi se dessinent peu à peu à la frontière mexicaine, l'artiste retrouve une certaine clairvoyance. À la suite du meurtre de son ami journaliste, il cesse d'être un simple observateur et devient enfin acteur de sa vie : « Il décida que désormais il ne pouvait plus se contenter d'être un spectateur²⁰ ». Le protagoniste de Yuri Herrera ouvre les yeux sur la réalité et fait le choix de la liberté en prenant la fuite.
- 22 Ce n'est qu'à la fin du roman que l'artiste retrouve son nom, sa véritable identité après sa descente aux enfers. Il redevient Lobo ☞ celui qu'il était au début du roman ☞ et retrouve la force, le pouvoir de dire « Non ». Le roi, quant à lui, est détrôné et arrêté, ses comparses exécutés, le traître tué aussi. Un nouveau chef de gang occupe sa place, installant un pouvoir qui s'annonce encore plus cruel que le précédent.
- 23 Dans son article intitulé « *El artista en la corte: del rey burgués al señor narco* », Edmundo Paz Soldán affirme : « entre Darío et Herrera s'écoula tout le xx^e siècle, l'histoire de l'intellectuel latino-américain qui, fasciné par le pouvoir, se laissa séduire par lui et perdit sa capacité de discours critique²¹ ». Cette citation mériterait d'être discutée dans la mesure où *Trabajos del reino* s'achève sur une note d'espoir contrairement au conte de Darío. L'artiste sort libre de l'enfer ; après avoir risqué de sombrer, il préfère retrouver sa liberté.
- 24 La résonance du conte de Darío dans le roman de Yuri Herrera relève principalement de l'intertextualité au sens de la réécriture, une réécriture liée à l'évolution historique du Mexique – arrière-texte des narco-romans – qui a vu ses chefs révolutionnaires céder leur place aux grands narcotrafiquants, héros du *corrido* des temps modernes.
- 25 Yuri Herrera a fait le choix de l'écriture poétique plutôt que de la transcription réaliste. Dans ce courant littéraire de la « narco-littérature », il existe une tendance à « esthétiser la violence » comme l'affirme Adriana Jiménez, l'épouse de l'écrivain mexicain Daniel Sada, auteur du « narco-roman » *El lenguaje del juego* (2012). Cette esthétisation de la violence se traduit par un jeu du langage (allégories, métaphores, omissions), la présence de l'humour, du sarcasme... la recherche de nouvelles façons de « dire des choses brutales²² ».

- 26 De nombreux échos du roman de Yuri Herrera résonnent dans l'œuvre *Fiesta en la madriguera* dans laquelle Juan Pablo Villalobos nous offre le monologue de Tochtli, un enfant qui vit enfermé dans la forteresse de son père, un grand narcotrafiquant, et de sa cour. Il serait intéressant de confronter les différents points de vue, celui de l'artiste-adulte et celui de l'enfant, et de montrer qu'il existe une certaine continuité dans l'écriture de ces auteurs latino-américains.
-

NOTES

1. Le *corrido* est un genre musical populaire mexicain qui est né au XVIII^e siècle. Les chansons peuvent traiter des thèmes politiques ou encore des événements historiques comme la Révolution mexicaine. Il existe plusieurs catégories de *corridos*, comme le *narcocorrido* que nous évoquerons plus loin.
2. *Universidad Nacional Autónoma de México*.
3. Ciudad Juárez est une ville située sur la rive droite du Río Bravo (fleuve formant la frontière avec les États-Unis) en face de la ville texane d'El Paso.
4. Traduit en français sous le titre *Signes qui précéderont la fin du monde*, ce récit, dans lequel l'héroïne Makina part à la recherche de son frère de l'autre côté de la frontière, prend la forme d'un voyage initiatique.
5. Poniatowska, Elena, « *Trabajos del reino*, libro del escritor Yuri Herrera », *La Jornada*, 5 de diciembre de 2004. « *Con Trabajos del reino, el joven escritor de 34 años Yuri Herrera entra por la puerta de oro en la literatura mexicana* ».
6. Juan Rulfo, grand écrivain mexicain du XX^e siècle, célèbre pour son recueil de nouvelles *El llano en llamas* et son roman *Pedro Páramo*.
7. Le lecteur ne dispose d'aucune précision géographique.
8. Yuri Herrera, *Trabajos del reino*, Cáceres, Periférica, 2010, p. 20. « *Al acercarse, el Palacio reventaba un confín del desierto en una soberbia de murallas, rejas y jardines vastísimos. Una ciudad con lustre en la margen de la ciudad, que sólo parecía repetir calle a calle su desdicha. Aquí la gente que entraba y salía echaba los hombros para atrás con el empaque de pertenecer a un dominio próspero* ».
9. *Trabajos del reino*, p. 20. « *Estas eran las cosas que fijaban la altura de un rey: el hombre vino a posarse entre los simples y convirtió lo sucio en esplendor* ».
10. La guerre entre les cartels de Sinaloa et de Juárez pour le monopole de la frontière est l'arrière-plan de cet affrontement.
11. Yuri Herrera, *op. cit.*, p. 9 : « *Observó las joyas que le ceñían y entonces supo: era un Rey* ».
12. « Le Roi » est également le surnom du frère du célèbre chef du cartel de Sinaloa, El Mayo Zambada. D'autres surnoms appartenant aux membres de la Cour sont portés par les grands narcotrafiquants mexicains : « le Prince », « le Vice-roi »...
13. Rubén Darío, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006, p. 155-156 : « *Había en una ciudad inmensa y brillante un rey muy poderoso, que tenía trajes caprichosos y ricos, esclavas desnudas, blancas y negras... [...] Era un rey sol, en su Babilonia llena de músicas, de carcajadas y de ruido de festín* ».
14. Yuri Herrera, *op. cit.*, p. 23 : « *Descubrió al Rey, su majestad labrada en pómulos de piedra. Se carcajeaba con dos Señores a sus flancos, que igual tenían plante de poder, pero no, no la fuerza ni la traza de líder del Rey* ».

15. Rubén Darío, *op. cit.*, p. 159-160 : « He abandonado la inspiración de la ciudad malsana [...]. Señor, el arte no está en los fríos envoltorios de mármol, ni en los cuadros lamidos, ni en el excelente señor Ohnet! [...] Además, señor, el zapatero critica mis endecasílabos, y el señor profesor de farmacia pone puntos y comas a mis inspiraciones. Señor, ¡y vos lo autorizáis todo esto!... ».
16. Yuri Herrera, *op. cit.*, p. 99 : « Unos te quieren huir/Otros te echan montón/ Será porque a todos les diste/Más que dinero ambición ».
17. Célèbre chanson appartenant au grand répertoire de la musique mexicaine, « *Sigo siendo el rey* » est une composition de José Alfredo Jiménez Sandoval.
18. www.musica.com/letras. « *Con dinero y sin dinero/ Hago siempre lo que quiero/ Y mi palabra es la ley.../ No tengo trono ni reina/ Ni nadie que me comprenda/ Pero sigo siendo el Rey...* ».
19. Rubén Darío, *op. cit.*, p. 161 : « Y el infeliz cubierto de nieve, cerca del estanque, daba vueltas al manubrio para calentarse [...] y se quedó muerto..., pensando en que nacería el sol del día venidero, y con él el ideal... [...]. Hasta que al día siguiente, lo hallaron el rey y sus cortesanos, al pobre diablo de poeta, como gorrion que mata el hielo, con una sonrisa amarga en los labios, y todavía con la mano en el manubrio ».
20. Yuri Herrera, *op. cit.*, p. 103 : « Decidió que no podía seguir como observador ».
21. Edmundo Paz Soldán, « El artista en la corte: del rey burgués al señor narco », *El País*, 15 de mayo de 2010, « *Entre Darío y Herrera media todo el siglo XX, la historia del intelectual latinoamericano que, fascinado por el poder, se dejó seducir por él y perdió su capacidad de discurso crítico* ».
22. Jesse Mills, « Decir cosas brutales », *Revista Arcadia*, 15 de marzo de 2010.
-

AUTEUR

CORALIE PRESSACCO

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Le fantastique en Extrême-Occident (Pérou) : quelles résonances ?

Audrey Louyer-Davo

- 1 Fort de ses auteurs réalistes, le Pérou est un pays qui, à première vue, n'a pas de tradition d'écriture fantastique, à la différence de l'Argentine, de l'Uruguay ou, dans une certaine mesure, du Mexique. L'Amérique latine reste en tout cas, aux yeux des Européens, un territoire fascinant :

À cause de D.H. Lawrence, qui avait écrit et publié *Le Serpent à plumes*, le Mexique était le territoire exotique par excellence, un refuge pour les Européens sans espoir, mais avec une imagination débordante et dont la sensibilité était sans cesse plus écrasée par les machines, qui voyaient en ces terres sauvages la région féconde où il était possible de renaître. C'est pourquoi John P. se lança dans un voyage en Amérique du Sud, autrement dit la fin du monde, où un occidental se perd pour toujours.¹

- 2 Telle semble donc être la vocation première du fantastique : une réaction face au positivisme, à l'idée de progrès des machines et de la technologie. Dans la tendance traditionnelle de l'écriture fantastique qui consiste à mettre le monde à l'envers, comme le décrit Sartre dans son article « Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage² », l'expression « Extrême-Occident », bien moins fréquente que son binôme « Extrême-Orient », est plutôt bienvenue. Dans la perspective de l'écriture fantastique, elle pose la question de la migration d'une écriture qui tire son nom d'un contexte littéraire européen vers un continent aux réalités quotidiennes bien différentes. Employée par Alain Rouquié dans son essai devenu célèbre sur l'Amérique latine de 1987³, l'expression a été réutilisée récemment par Fernando Iwasaki lors d'un séminaire sur les littératures des Amériques latines, et le Péruvien Rodolfo Hinostroza l'emploie comme titre de l'un de ses recueils, *Cuentos de Extremo Occidente*. Or Extrême-Orient, comme Extrême-Occident, impliquent une vision qui place l'Europe au centre, ce que nous allons interroger au long de ce travail. La formule « expression fantastique », pour sa part, renvoie à la théorie du Péruvien Harry Belevan⁴, pour lequel le fantastique n'est pas un genre, mais une écriture susceptible de naviguer entre les genres, et qui trouve son essence dans un langage particulier.

- 3 Dans quel « cadre » de définition, si cela est possible avec le fantastique, nous plaçons-nous ? Dans son ouvrage théorique⁵, Tzvetan Todorov travaille sur un corpus eurocentré, et sa réflexion repose sur une tripartition entre merveilleux, fantastique et étrange. Le fantastique correspond ainsi à l'effet produit au moment où le lecteur hésite entre une explication rationnelle et surnaturelle. L'approche plus récente de l'Espagnol David Roas⁶ repose sur deux traits fondamentaux : d'une part, le conflit entre le réel et l'impossible, et d'autre part le sentiment de peur ou d'angoisse, auquel s'ajoute un traitement particulier du langage. Le Péruvien Harry Belevan, pour sa part, préfère une approche exclusivement par le langage, déclinée selon trois niveaux, trois échelles du texte : la dérastique (la création d'un univers impossible), la désécriture (une description qui tend vers l'impossible) et le glissement textuel lié à des mots spéculatifs. Notre approche, à travers le vaste corpus étudié et dans lequel s'insère ce travail, tend à montrer que le fantastique n'est pas monolithique et se présente au moins sous deux aspects, l'un pléiomorphe ou ancestral, qui se caractériserait par la division et la coïncidence de deux plans, et l'autre apomorphe ou dérivé, avec des caractéristiques plus précises, comme la présence d'un conflit entre le réel et l'impossible, matérialisé par des passages d'un plan à l'autre, ou la suggestion d'une énigme insoluble et irrésolue à l'issue du récit. Ces termes sont empruntés, dans un esprit interdisciplinaire, à la phylogenèse. C'est la confusion de ces deux caractères, l'ancestral et le dérivé, qui empêche de créer des distinctions qui sont pourtant fondamentales. Dans un souci de cohérence, nous préférons concentrer cette présentation sur une comparaison entre deux auteurs seulement : d'abord Harry Belevan, puisqu'en marge de son travail théorique, il est aussi l'auteur d'une anthologie de nouvelles fantastiques qui ébauche les contours d'une tradition d'écriture fantastique au Pérou, de plusieurs recueils de nouvelles et surtout d'un roman au nom évocateur dans le cadre de ce séminaire, *La piedra en el agua*. Le second auteur, né un an plus tôt, est Carlos Calderón Fajardo, qui a écrit une tétralogie gothique mettant en scène Sarah Ellen, une femme-vampire aujourd'hui enterrée à Pisco. Ces deux auteurs ont vécu en Europe, en France, Belevan ayant été amené à voyager du fait de la fonction de diplomate de son père, et Carlos Calderón Fajardo ayant fait des études en Autriche dès l'âge de dix-sept ans puis vécu à Paris dans les années 1970.
- 4 La tension qui va mener notre réflexion sera la suivante : dans quelle mesure et avec quelles résonances ces deux auteurs, francophiles imprégnés de culture européenne et inspirés par cet arrière-texte, cultivent-ils chacun à sa manière l'expression fantastique dans leurs œuvres ? Si nous pouvons déceler des résonances voulues et immédiatement repérables, d'autres sont perceptibles en arrière-texte des auteurs, tandis que d'autres encore sont à construire par le lecteur.

Des résonances voulues et immédiatement repérables

Harry Belevan et Carlos Calderón Fajardo convoquent des auteurs ou des références littéraires qui évoquent le fantastique

- 5 L'univers vampirique convoqué par Carlos Calderón Fajardo constitue un motif traditionnel. Le personnage qui constitue le fil conducteur de la tétralogie de cet auteur est Sarah Ellen, et renvoie à une légende urbaine du Pérou selon laquelle cette

habitante d'Halifax, dans l'actuelle Écosse, a été chassée de sa terre natale, suspectée de sorcellerie et de vampirisme. Elle est aujourd'hui enterrée à Pisco. Le motif traditionnel du vampire est présent dans l'œuvre : ainsi, Bram Stoker devient un personnage du roman à part entière, qui voyage sur le même bateau que Sarah et son mari lorsqu'ils quittent l'Europe ; de plus, le deuxième volume s'intitule *La novia de Corinto*, en hommage au poème de Goethe. Mais Carlos Calderón Fajardo semble aller plus loin que le simple clin d'œil en proposant une réflexion sur la portée de l'écriture gothique. On pourrait ainsi considérer ces textes comme relevant d'une écriture méta-gothique. La raison est double. D'une part, l'auteur réfléchit, au sein de son roman, sur le sens de l'écriture gothique :

La modernité ne peut accepter l'existence de ces êtres qui défient la raison, qui frôlent la superstition, qui apparaissent curieusement dans presque toutes les cultures : les vampires. Pour les cartésiens, il était, et il est, inacceptable d'imaginer des hommes qui continuent de vivre – et ce, de manière scandaleuse – après leur mort. La modernité a exilé des Lumières ces êtres fantastiques. Alors, les vampires se sont réfugiés dans les croyances populaires et dans la littérature.⁷

- 6 D'autre part, il intègre des références littéraires à l'univers des vampires, y compris leurs auteurs, à sa propre fiction :

Bien sûr qu'il obtint ce qu'il voulait. La rumeur selon laquelle Sarah Ellen était un vampire se répandit comme une traînée de poudre dans tout Halifax. Les gens étaient prédisposés à croire ce genre de choses. Bram Stoker avait enfiévré leur imagination. Le monde de Dracula mis en route, toute femme et toute personne en provenance de Transylvanie pouvait être un suceur de sang. Tous, en Transylvanie, étaient des vampires et avaient émigré en Angleterre pour y mordre tous ceux qu'ils pourraient.⁸

- 7 Néanmoins, la convocation d'un personnage, d'un auteur ou d'un contexte ne suffit pas pour créer l'effet fantastique. Regardons de plus près un exemple de mécanisme fantastique : « [Le cadavre] portait un camée sur la poitrine. Sarah, la rhabdomancienne, avait été attirée par le métal à la base du camée. John P. regarda rapidement en direction du cou de Sarah où était attaché le camée qu'elle avait trouvé étant enfant. Il n'y était plus⁹ ». Dans cet extrait, l'effet fantastique repose sur brèche temporelle. Celle-ci crée la confrontation entre deux plans, celui du réel et celui de l'impossible, un conflit problématisé par la description, et qui n'est pas résolu.
- 8 La mention d'auteurs ou de références littéraires est une pratique courante de Harry Belevan, presque un jeu de pistes. Voyons-en trois exemples. *La piedra en el agua* est un roman publié en 1977. Des noms propres sont insérés dans la fiction : l'appartement dans lequel emménagent les protagonistes a appartenu à un certain Roderick Usher, personnage d'Edgar Allan Poe. Apparaît aussi un certain Auguste Dupin, détective issu des œuvres du même auteur. Et ce ne sont là que deux occurrences d'un vaste *name-dropping* qui permet à l'auteur de s'insérer dans une tradition d'écriture fantastique qui dépasse les frontières géographiques.
- 9 Dans « *La otra cara de la moneda* », il invente une suite au récit de la vie d'un certain Gregorio Samsa, dont la famille se débarrasse en l'enfermant dans une cave d'où il observe les mœurs étranges, entre viols et règlements de comptes au couteau, de ses anciens congénères humains.

Grégoire Samsa commençait à penser que son sort, après tout, n'avait pas été si malheureux et que sa répugnante métamorphose l'avait, peut-être, mis à l'abri de tant de périls qu'il aurait encourus à chaque instant dans des conditions de vie normales quand, en peu de jours, une enceinte de bois fut dressée autour du

bâtiment où se trouvait son refuge, et le priva pour toujours du spectacle des rues qui, jusqu'alors, – c'est à ce moment qu'il le comprit vraiment – lui avait insufflé la vie.¹⁰

- 10 Enfin, si l'on considère que *La Métamorphose* propose un récit où l'exception devient la norme et que, en ce sens, Kafka n'est pas un auteur fantastique, on peut alors regarder la nouvelle « *Que en paz descansa Antonio B.* », la suite d'un micro-récit de l'Italien Dino Buzzati publié en 1966 et intitulé « Étrange rencontre », dans une mise en abyme du fantastique. L'ami Antonio, retrouvé de manière fortuite par le narrateur dans un stade de football est mort depuis cinq ans chez Buzzati, et le prolongement de Belevan conduit le lecteur, dans un renversement, une désécriture progressive, à découvrir qu'Antonio n'est pas l'ami, mais le protagoniste lui-même, et donc, un fantôme.

Convoquer des personnages historiques

- 11 Sous des noms faussement fictifs peut apparaître un personnage réel. Observons par exemple les premières pages du deuxième volume de Carlos Calderón Fajardo, *La novia de Corinto* :

Je suis la pensée d'Ismaël qui flotte dans l'espace et non qu'Ismaël m'ait abandonné, cela ne s'arrête pas là. Je suis la pensée Gonzales [...].

Dégage. Un révolutionnaire comme moi ne croit pas aux fantômes, aux apparitions surnaturelles. Pour une pensée comme la mienne n'existe que ce qui est objectif.¹¹

- 12 Dès les premières pages, le lecteur qui connaît l'histoire récente du Pérou reconnaît dans le prénom Ismaël une référence à Abimael Guzmán, *leader* de Sentier Lumineux et retrouve dans « *el pensamiento Gonzales* » « *el pensamiento Gonzalo* », influencé par les idées de Mariátegui, fondateur du parti communiste péruvien, et dont l'objectif était d'appliquer au Pérou les idées marxistes léninistes maoïstes. La mention du psoriasis, qui affecte également le personnage d'Ismaël, vient confirmer jusque dans le détail l'identification. La référence à peine dissimulée à l'histoire du pays pose la question de la possibilité d'une écriture fantastique engagée. Calderón Fajardo interroge à tout le moins le reproche fréquent à la littérature fantastique considérée comme « *escapista* », distante et volontairement distanciée du réel.
- 13 Belevan, pour sa part, semble préférer convoquer dans son roman des auteurs tels qu'Averroès et Maïmonide, penseurs de Al-Andalus, dans une optique qui semble plus universelle, se rapprochant davantage de l'écriture et des références borgésiennes. Dans aucun des textes étudiés nous n'avons pu trouver de référence explicite à l'histoire nationale.

Des résonances perceptibles en arrière-texte

- 14 Notre réflexion sur les résonances pose la question de l'arrière-texte des auteurs que nous étudions. Des différentes caractéristiques de l'arrière-texte, nous retiendrons l'arrière-plan culturel des auteurs et les circonstances historiques qu'ils connaissent, car tous deux présentent des manières divergentes d'exploiter, de développer ces axes dans leurs œuvres.

L'arrière-plan culturel et littéraire

- 15 Dans *La piedra en el agua*, Belevan recrée la ville de Paris à travers une métamorphose qui a lieu dans les passages couverts ; même si elles ne sont pas mentionnées, on identifie assez facilement l'inspiration du quartier de la rue Montmartre jusqu'à la place du Caire. La déambulation du protagoniste dans cet espace témoigne d'une réinvention du lieu.

Une rue, puis une autre, pavées ou flanquées d'arcades, la conduisirent finalement, à travers des passages discontinus où filtraient à peine quelques rayons de soleil, jusqu'à une vaste place asymétrique, elle aussi pavée, sur laquelle apparaissaient, honteuses, les façades lépreuses de petites maisons serrées les unes contre les autres.¹²

- 16 L'effet fantastique réside dans la recreation littéraire d'un espace où a vécu l'auteur. On pourrait dire qu'il s'agit d'un faux effet de réel barthésien, ou du moins d'un effet de réel qui révèle l'insolite de cet espace, le passage, un espace de l'entre-deux, celui analysé par Walter Benjamin et exploré au moyen de l'écriture fantastique par Villiers de l'Isle Adam.
- 17 Quelques-unes des nouvelles de Calderón Fajardo ont lieu en France, comme « *Los ángeles del quinto piso* » et il évoque souvent Julio Ramón Ribeyro, auteur de nouvelles avec lequel il partage de nombreux points communs, notamment d'une part, l'inscription réaliste exempte de tout fantastique dans une partie de leur œuvre, et d'autre part, une expérience de la vie parisienne. Néanmoins, l'arrière-plan culturel de Calderón Fajardo transmis dans ses textes nous conduit à décentrer la perspective et à y voir un témoignage d'une autre influence, celle de la tradition orale, beaucoup plus ancrée dans la société péruvienne, et à laquelle il fait allusion quand il évoque l'élaboration du « mythe de Sarah Ellen ». C'est ensuite le travail de rédaction qui permet de passer de la légende urbaine de Sarah Ellen aux anneaux d'un beau style d'un texte littéraire, dans la lignée de Ricardo Palma.

Tout cela, celui qui me l'a raconté, c'est le vénérable Santo Dioses, mon grand-père, employé de la douane de Paita, le meilleur ami que le déchu John P. Roberts, le mari de Sarah, eut en Amérique. Et Santos a pu mentir, amplifier, déformer cette histoire.¹³

- 18 De plus, n'oublions pas que l'expression fantastique a été cultivée en Amérique Latine : dans son parcours d'écrivain, Carlos Calderón Fajardo est très marqué par Cortázar, mais aussi par un autre auteur moins européen, le Mexicain Juan Rulfo, notamment dans une écriture qui se trouve aux confins du fantastique et du réalisme magique, grâce à laquelle les fantômes cohabitent avec les vivants.

Les circonstances historiques : un fantastique politisé est-il possible ?

- 19 Puisque le thème qui a guidé les travaux de ce séminaire est la résonance, signalons que nous pouvons entendre la voix de Calderón Fajardo à travers un enregistrement, l'une des dernières interviews qu'il a données, en mars 2015, à Lima Gris¹⁴, qui pose la question du rapport entre fantastique et politique. Mais en quoi l'expression fantastique, dans le texte, contribue-t-elle à créer un regard critique ? La réalisation au sens propre d'une expression figurée, caractéristique du fantastique, se retrouve dans les rencontres entre le fantôme de Sarah Ellen et les pensées d'Ismaël :

- Je suis l'œuvre d'Ismaël. Je suis sa pensée lumineuse. Dans les conditions où je me trouve, on peut me considérer comme un raisonnement enfermé dans une cage.

Sarah : Ce que tu es, c'est un cerveau qui a perdu la tête. Qu'est-ce qui t'occupe l'esprit, maintenant que tu es enfermé ? Tu penses à tes amis emprisonnés ?¹⁵

- 20 Carlos Calderón Fajardo semble ici, non sans cynisme, illustrer de manière concrète le dédoublement entre corps et esprit, en soulignant la dichotomie entre le personnage et le courant de pensée, le penseur et le mouvement. Cela ne signifie pas pour autant qu'il se revendique comme un écrivain « social », car selon lui, « [l]a littérature a de la valeur en tant que littérature, et non en tant que document social. La littérature permet d'accéder à certains secteurs de la réalité que, d'une autre manière, on ne pourrait pas connaître¹⁶ ».
- 21 Chez Belevan, nous ne relevons pas de manifestation d'un engagement politique, et nous pensons que de toute façon, ce n'est pas son intention, comme en témoigne la préface de Mario Vargas Llosa :
- [C]e qu'il écrit, ce n'est pas une pure incitation à d'autres lectures ; ces dernières sont la condition irrécusable, le pré-requis fatidique. Ses nouvelles ne s'accomplissent vraiment que si le lecteur est capable de reconnaître ce que chacune d'entre elles retire et ajoute à ses modèles [...] Si on l'accuse d'être un écrivain pour écrivains, on se trompera à peine. En fait, c'est un écrivain d'écrivains pour lecteurs de littérature [...].¹⁷
- 22 Il s'agit d'une forme de résonance interne, comme si le lecteur avait besoin d'un répertoire intertextuel, de solides lectures préalables pour appréhender le texte. Il s'agit, en quelque sorte, d'une résonance en vase clos comme le souligne Juana Martínez : « À la différence du besoin d'appui référentiel dans une géographie concrète comme dans les nouvelles de Gregorio Martínez, celles de Harry Belevan peuvent s'inscrire dans des lieux à résonance géographique, réels ou inventés, mais leur véritable référence est la littérature elle-même¹⁸ [...] » C'est sans aucun doute sa formation de diplomate qui fait cette particularité et le caractère cosmopolite de son écriture. Mais Harry Belevan est directeur de l'institut Raúl Porras Barrenechea, il participe aux manifestations scientifiques ayant trait à l'écriture fantastique. Son engagement est peut-être celui d'une préservation, d'une garantie de la diffusion d'une littérature peu connue.

Des résonances à construire par le lecteur

Par le lecteur-lecteur

- 23 Il nous semble intéressant de développer la capacité du texte fantastique à créer une double résonance, à la manière, finalement des deux états possibles dans l'expérience du chat de Schrödinger. C'est du moins ainsi que nous interprétons ce que Belevan appelle les mots spéculatifs, des mots polysémiques qui proposent deux chemins d'interprétation. Voyons-en un exemple dans la nouvelle « *La estatua del 201* » de Calderón Fajardo. Le contexte est celui d'un auteur célèbre et fier de l'être, qui se trouve dans une chambre d'hôtel ; il est surpris par une ombre étrange qui n'est qu'une statue ; son orgueil lui interdit de croire à autre chose, et la « punition » est radicale :
- Le lendemain, l'effigie, ou plutôt la sculpture, sortit de l'hôtel, et une fois sur le trottoir, elle respira, heureuse de se voir marcher, triomphante, dans la rue, transformée en être humain. Le célèbre écrivain resta enfermé pour l'éternité dans l'abominable chambre 201 de l'hôtel ignoble.¹⁹

- 24 Le mot « effigie », dans le contexte évoqué, peut à la fois renvoyer à la statue et à l'auteur dont il est question dans ce texte ; c'est le moment d'action du fantastique, le moment du passage. La rectification « *mejor dicho* » tranche, mais ne résout pas pour autant l'effet d'impossible, ce qui fait glisser le texte vers l'insolite.

Par le lecteur-auteur qui produit des textes : la construction d'une génération

- 25 Passons enfin à la perspective du lecteur-créateur, celui qui produit des textes littéraires, l'acteur de la constitution d'une génération. Depuis quelques années, des colloques ayant pour thème la littérature fantastique sont organisés tous les ans à Lima. Des revues universitaires consacrent des articles aux auteurs de fantastique, et tout récemment, le supplément dominical *El Comercio*, journal national, consacrait un article aux récits fantastiques. Des anthologies de nouvelles, qui ont sans doute un écho plus prononcé que des publications individuelles isolées, ont été publiées depuis une petite dizaine d'années, ce qui porte à croire qu'une génération est en train de se constituer.
- 26 Cette génération de jeunes auteurs nés dans les années 1960 semble en effet se cristalliser autour d'une écriture conduisant à un mode propre de résonance. Et les deux auteurs dont nous avons choisi de parler ne sont sans doute pas étrangers à cette naissance. Nous en voulons pour preuve le contexte d'écriture de *El viaje que nunca termina* : le point de départ est une rencontre entre quatre auteurs, José Donayre, Ivan Thays, Ricardo Sumalavia et Carlos Calderón Fajardo, qui avaient envisagé de rédiger un texte sur le thème de Sarah Ellen. Calderón Fajardo a été le seul à mener le projet à terme à l'époque. Or, le récit de ce contexte, est présent, en écho, dans le roman de Ricardo Sumalavia intitulé *Que la tierra te sea leve*. Ce roman n'est pas d'expression fantastique, même dans son caractère ancestral, mais Sumalavia cultive cette écriture dans bon nombre de ses recueils de nouvelles. Quant à Harry Belevan, c'est sans aucun doute son anthologie de nouvelles fantastiques péruviennes qui constitue un héritage pour la recherche d'une continuité, d'une tradition nationale depuis Clemente Palma jusqu'aux auteurs les plus contemporains. Les éditions Animal de Invierno prévoient d'ailleurs une nouvelle publication progressive des œuvres de Belevan : *La piedra en el agua* devrait paraître en 2016.
- 27 Finalement, malgré la tradition réaliste de la littérature péruvienne, il existe, en filigrane, une littérature fantastique dont les échos résonnent depuis les textes de Clemente Palma. Les deux exemples que nous avons évoqués sont la marque des multiples expressions fantastiques possibles. Malgré une culture commune, malgré un mode d'expression commun, malgré des références littéraires partagées, ces deux auteurs reflètent deux écritures du fantastique bien différentes. Ce sont deux univers distincts, et pourtant, ces auteurs sont deux passeurs. Ce que reflète cette analyse, c'est le travail d'élaboration d'un mode propre, nourri de résonances multiples et dont les échos sont susceptibles d'être entendus, reconnus, appréciés et, pourquoi pas, traduits, constituant ainsi un nouveau foyer de propagation, de diffusion de cette écriture, à la manière de la propagation des ondes lumineuses du schéma de Huygens représenté en couverture du livre de Belevan ; ces dernières ne sont pas rectilignes, mais se dispersent dans toutes les directions. L'expression fantastique, loin d'être une récréation littéraire ludique et *escapista*, devient alors récréation et une expression en

construction, singulière et universelle, mais surtout, qui interroge *ad libitum* nos habitudes de perception du quotidien.

NOTES

1. « Por culpa de D. H. Lawrence, que había escrito y publicado *La serpiente emplumada*, México era el territorio exótico por excelencia, refugio para europeos sin esperanzas, pero con excesiva imaginación y cuya sensibilidad era aplastada cada vez más por las máquinas, que veían en esos páramos salvajes la comarca feraz donde renacer. Por ese motivo John P. se animó por un viaje a la América del Sur, es decir al fin del mundo, donde un occidental se pierde para siempre. » Carlos Calderón Fajardo, *El viaje que nunca termina (La verdadera historia de Sarah Ellen)*, Lima, Altazor, 2010, p. 20.
2. Jean-Paul Sartre, « Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1992 [1947], p. 113-132.
3. Alain Rouquié, *Amérique latine. Introduction à l'Extrême-Occident*, Paris, Le Seuil, 1998.
4. Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976.
5. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970.
6. David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de espuma, 2011.
7. « La modernidad no puede aceptar la existencia de esos seres que desafían la razón, que lindan con la superstición, que curiosamente aparecen en casi todas las culturas: los vampiros. Para los cartesianos era, y es, inaceptable imaginar a hombres que continúan viviendo – y de una manera escandalosa – después de la muerte. La modernidad desterró de la ilustración a esos seres fantásticos. Entonces los vampiros se refugiaron en las creencias populares y en la literatura ». Carlos Calderón Fajardo, *El viaje que nunca termina (La verdadera historia de Sarah Ellen)*, Lima, Altazor, 2010, p. 104.
8. « Por supuesto que consiguió lo que quería. El rumor de que Sarah Ellen era un vampiro, corrió como un reguero por toda Halifax. La gente estaba predispuesta a creer este tipo de cosas. Bram Stoker [sic] les había afiebrado la imaginación. Puesto a andar el mundo de Drácula, toda mujer y toda persona proveniente de Transilvania podía ser un chupa sangre. Todos en Transilvania eran vampiros y habían migrado a Inglaterra para morder a todos los que pudieran. » *Ibidem*, p. 40.
9. « Llevaba un camafeo en el pecho. Sarah, la rabadomante había sido atraída por el metal en la base del camafeo. John P. miró rápidamente hacia el pecho de Sarah donde colgaba el camafeo que ella había hallado de niña. No estaba ahí. » *Ibid.*, p. 58.
10. « Comenzaba a pensar Gregorio Samsa que su suerte, después de todo, no había sido tan desgraciada y que su asquerosa metamorfosis lo había, acaso, guarecido de tantos peligros que hubiera corrido a cada instante en condiciones normales de vida cuando, en pocos días, se levantó un cerco de madera alrededor del edificio donde estaba su refugio, que lo privó para siempre del espectáculo callejero que hasta entonces – fue cuando lo comprendió realmente – le había infundido vida. », « La otra cara de la moneda » in Harry Belevan, *Escuchando tras la puerta*, Barcelona, Tusquets Editores, 1975, p. 110.
11. « Soy el pensamiento de Ismael que flota en el espacio y no porque Ismael me haya abandonado, eso no acaba ahí. Soy el pensamiento Gonzales [...]. Lárgate. Un revolucionario como yo no cree en fantasmas, en apariciones sobrenaturales. Para un pensamiento como el mío solo existe aquello que es objetivo. », Carlos Calderón Fajardo, *La novia de Corinto (El regreso de Sarah Ellen)*, Lima, Altazor, 2010, p. 16 et p. 20.
12. « Una y otra calle, empedradas o arqueadas con portales, la llevaron finalmente, por entre pasajes discontinuos en donde apenas se filtraban algunos rayos solares, a una ancha plazuela disconforme,

también empedrada, sobre las que se asomaban, avergonzadas, las fachadas leprosas de apretadas casitas. », Harry Belevan, *La piedra en el agua*, Barcelona, Tusquets Editores, 1977, p. 33.

13. « Todo esto me lo contó el venerable Santo Dioses, mi abuelo, empleado de la aduana de Paita, el mejor amigo que el desbarrancado John P. Roberts, esposo de Sarah, tuvo en América. Y Santos pudo haber mentido, aumentado, tergiversado esta historia. », Carlos Calderón Fajardo, *El viaje que nunca termina*, Lima, Pedernal, 1993, p. 13.

14. « La metáfora del vampiro, o la metáfora del zombi, o del monstruo, son tremendas metáforas cargadas de política. Vivimos en una sociedad de muertos vivientes, donde todo el mundo se come uno al otro: ¿qué otra cosa no es el zombi? Una figura de eso, ¿no? Aquí en el Perú, todo el mundo vampiriza a todo el mundo: o sea, el verbo « vampirizar » es un verbo totalmente peruano, o sea el marido vampiriza a la mujer, la mujer vampiriza al marido, los padres vampirizan a los hijos, el estado vampiriza a los ciudadanos, todo el mundo vampiriza. Entonces, la figura del vampiro como metáfora « literario-política » entre comillas me parece mucho más poderosa o tan poderosa como cualquier metáfora moral de literatura realista. » (« La métaphore du vampire, ou la métaphore du zombi, ou du monstre, sont d'extraordinaires métaphores chargées de politique. Nous vivons dans une société de morts-vivants, où tous les gens se dévorent les uns les autres : le zombi est-il autre chose ? Une image de ça, non ? Ici, au Pérou, tout le monde vampirise tout le monde : c'est-à-dire que le verbe « vampiriser » est un verbe totalement péruvien, puisque le mari vampirise sa femme, la femme vampirise son mari, les parents vampirisent leurs enfants, l'État vampirise les citoyens, tout le monde vampirise. Alors, l'image du vampire comme métaphore « politico-littéraire » entre guillemets me semble beaucoup plus puissante ou aussi puissante que n'importe quelle métaphore morale de littérature réaliste. ») <http://www.limagris.com/radio-lima-gris-fahrenheit-051-entrevista-a-carlos-calderon-fajardo/> [Consulté le 14/08/2015].

15. «— Soy la obra de Ismael. Soy su pensamiento luminoso. En las condiciones en que me encuentro se puede considerar que soy un raciocinio enjaulado. / Sarah: Lo que eres es un cerebro que ha perdido la cabeza. ¿Qué ocupa tu mente, ahora que estás encerrado? ¿Piensas en tus compañeros presos? » Carlos Calderón Fajardo, *La novia de Corinto (El regreso de Sarah Ellen)*, op. cit., p. 28.

16. « La literatura tiene valor como literatura, no como documento social. La literatura permite acceder a ciertos sectores de la realidad que, de otra manera, no se podrían conocer. », Carlos Calderón Fajardo, *Antología íntima. 40 años de historias*, Lima, Casatomada, 2009, Serie Clásicos Peruanos Contemporáneos, 2, p. 15.

17. « [L]o que escribe no es sólo incitación para otras lecturas; éstas son el requisito irrecusable, condición previa fatídica. Sus cuentos sólo se realizan cabalmente si el lector es capaz de advertir lo que cada uno de ellos quita y añade a sus modelos [...] Si lo acusan de ser un escritor para escritores, se equivocarán apenas. En realidad, es un escritor de escritores para lectores de literatura. », Mario Vargas Llosa, « Harry Belevan o el robo perfecto », in Harry Belevan, *Escuchando tras la puerta*, op. cit., p. 14.

18. « A diferencia de la necesidad de apoyo referencial en una geografía concreta como en los cuentos de Gregorio Martínez, los cuentos de Harry Belevan pueden inscribirse en lugares de resonancia geográfica, reales o inventados, pero su verdadera referencia es la literatura misma [...]. », Juana Martínez, « Informe sobre el cuento peruano de finales del siglo (1970-2000) », *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve*, 2001, n° 4.

19. « Al día siguiente, la efigie, mejor dicho la escultura, salió del hotel, y en la acera respiró feliz al verse caminando muy oronda por la calle transformada en un ser humano. El afamado escritor quedó atrapado para toda la eternidad en la ominosa habitación 201 del inicuo hotel. » Carlos Calderón Fajardo, « La estatua del 201 », in José Donayre et David Roas (dir.), 201, Lima, Altazor, 2013, Colección Átomo, 1, p. 34.

AUTEUR

AUDREY LOUYER-DAVO

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

O que resta dos mortos : les échos de l'écriture de Políbio Alves

Roselis Batista R.

- 1 Políbio Alves est un auteur pour qui le silence peut tuer. Quand il dit « J'écris pour ne pas mourir de silence », il déclare d'emblée qu'il ne conçoit pas l'écriture sans la résonance sonore qui caractérise la parole, par conséquent, l'être humain : celui qui a besoin d'exprimer ses angoisses, celui qui préférerait parler à quelqu'un, être entendu. Cela serait son premier espoir, la seule issue à une probable satisfaction, et même au bonheur, si celui qui parle atteignait quelqu'un par sa parole. Néanmoins, être compris est plus complexe qu'il ne paraît et l'écrivain vit ce défi d'une manière obsessionnelle. Il sait que pour lui c'est impossible de rester muet, car celui qui se tait ne dit rien à aucun interlocuteur ni à lui-même. Le miroir est narcissique et malsain. En plus il ne fait que renvoyer celui qui le regarde à l'apparente impossibilité d'être entendu.
- 2 Si on doit présenter cet écrivain contemporain en peu de mots, on pourrait peut-être commencer par dire qu'il est un Mozart de la littérature brésilienne, ou plutôt un Villa Lobos, car très tôt il avait décidé que ce qu'il voulait faire dans la vie c'était écrire, des vers pour commencer. Il avait déjà l'intuition de la « *poemúsica*¹ » de nos ancêtres, les indiens *tupinambá*, concept sur lequel on discutera plus loin. Et il les a écrits dans son école de quartier pauvre dans une région qui, dans les années 1940, était une des plus misérables et plus problématiques du Brésil : le Nord-Est². Il a rempli ses cahiers des récits racontés à ceux qui réfléchissaient comme lui – ou qui ignoraient tout simplement les raisons de l'angoisse de l'existence, du malheur et de la violence qui les entouraient et les empêchaient de cohabiter en paix. Il déchire beaucoup de ce qu'il écrit, car il est assez critique vis-à-vis de lui-même, il réécrit un roman deux, trois fois ou plus, si nécessaire. Ainsi, sans argent pour publier, *O que resta dos mortos* est probablement resté deux décennies dans le fond du tiroir. C'est un auteur qui ressuscite ses œuvres et qui a le courage de les présenter à des autorités pour qu'on les publie, même quand ces récits dénoncent ces mêmes autorités. Et s'il reçoit comme réponse « des faux espoirs » et jamais un « non » ferme, il va participer à des concours littéraires qu'il gagnera dans 80 % des cas, il va être aidé par des professeurs d'université qui reconnaissent la valeur de ses écrits, qui le mettront en contact avec le

monde hors de Paraíba, hors de Rio, hors du Brésil. Et c'est de cette façon là qu'il va être connu en Italie, en Argentine, à Cuba, où il sera traduit³. Aujourd'hui l'écrivain et poète est finalement reconnu dans son « *aldeia* » (village indien, ou village très petit), comme il appelle sa ville natale. Il a une liste de livres édités, d'autres en attente – une dizaine minimum – et il est invité à nouveau au Portugal par le célèbre Instituto Camões, à Puerto Rico, au sud du Brésil, surtout à Rio de Janeiro et São Paulo où circule l'élite littéraire du pays, etc. Petit à petit il creuse son sillon et arrive à s'imposer dans le monde de la littérature. Néanmoins c'est le monde inconnu et imprévisible des lecteurs qui l'intéresse, et non pas la gloire de l'écrivain qui, peut-être, n'a pas accompli sa mission. Essayant de deviner les sentiments et doutes de ses lecteurs, c'est lui qui parle :

... écrire c'est disséquer le quotidien, c'est faire de telle façon que le lecteur réfléchisse sur la vie, les amis, les démons, les secrets de famille, les anges, la mort, la solitude et la douleur. ... mon étrange plaisir c'est d'inquiéter les gens.⁴

- 3 Dans un entretien qu'il a donné au poète Sérgio de Castro Pinto, publié au *Correio das Artes*⁵, il fait référence aux lecteurs « visibles » d'un de ses livres ; c'est arrivé quand Sérgio de Castro lui demande s'il est sûr d'avoir été lu :

Oui, par exemple, récemment quelques lecteurs m'ont appelé après avoir acquis mon livre [O que resta dos mortos]. Et également, en contact avec des étudiants universitaires qui m'ont interpellé dans la rue. En fait c'étaient des lecteurs qui voulaient des informations sur mon travail. Et c'était à ce moment là que j'ai commencé à entendre les opinions les plus vives à propos de mon texte. Cela est très gratifiant.⁶

- 4 On doit rajouter que Políbio Alves est un écrivain qui continue de déranger le pouvoir car il n'a pas peur de dire artistiquement ce qui n'est pas apprécié. En principe la littérature devait servir à distraire, à offrir un art qui dévoile un regard particulier sur le monde et à donner un exercice de réflexion aux gens « cultivés », c'est-à-dire, à ceux des classes privilégiées qui peuvent s'acheter des livres, de préférence « à la mode ». Paradoxalement il y a, non seulement des grands écrivains dans son état et dans tout le Nord-Est brésilien, mais aussi des grands théoriciens de la littérature, tels qu'Elizabeth Marinheiro. Les librairies, même si elles ne sont pas nombreuses, offrent un fourmillement d'œuvres de tout le pays et de toute la planète. Donc, il lit de tout ce qui se vend et se trouve chez le plus grand bouquiniste de tous les États du Nord-Est brésilien, parfois en plusieurs langues. Políbio est un « *rato de livraria* » – un rat de bibliothèque. Sa bibliothèque est énorme et particulière. Il cite tous les membres de sa famille, tous des écrivains⁷, et il dit que ses livres sont ses enfants. Les années de dictature l'ont marqué, c'est vrai, mais personne ne choisit son année de naissance ; il est bien qu'il soit là pour signaler que l'humanité doit avancer, oubliant ses médiocrités et ses violences. C'est peut être pour cela que Molina Ribeiro l'appelle l'écrivain « prototype de conscience littéraire ». C'est peut être parce qu'il a connu le mauvais traitement infligé aux prisonniers politiques ou « supposés » politiques, qu'il a vu de ses yeux enfantins la cruauté envers les misérables, celle appliquée aux femmes prostituées ou devenues prostituées par la force de l'instinct de survie ; c'est peut être parce qu'il s'est rendu assez petit encore face à la cruauté de n'importe quel pouvoir, ou parce qu'il sanglote quand il écrit sur cette souffrance humaine.
- 5 Voilà un des exemples qui décrit cette écriture tâtonnante, hybride, un échantillon de ce style « hors norme », dont la particularité a déjà été esquissée au début de ce texte ; on trouve derrière elle un auteur qui sait très bien de quoi il parle, mais qui sait aussi

que la tâche est plus complexe que prévu tellement elle est inhumaine, irrationnelle, et que, malgré les années qui le séparent de sa tendre enfance, elle se conserve immuable.

Midi. Ou treize heures. Peut-être quinze heures trente. Peu importe. Un temps humide et lourd. Les rues et les coins de rues se croisent, normalement. Entre elles avec une fréquence démesurée peu commune, le bruit de la ville et de ses habitants. Surtout de ses passants, pressés, là où ils avaient laissé leurs empreintes dans le croisement d'une rue avec une autre. Ou avec d'autres, peut-être. N'importe quelle direction, dans un jour de semaine comme les autres. Evidemment, cela fait que des gens dégagent, d'eux-mêmes, une odeur : de sueur et de parfum. C'est l'emportement à exhaler les arômes les plus soupçonnables. [...] Exactement là, dans la voie argentée de la rue presque recouverte d'une viscosité noircie, où circulaient des paires de chaussures adverses, des pieds nus, des animaux vagabonds, et tout ce qui compose la mappemonde de la vieille artère. Celle-ci aspergée par les pentes, des impasses du Varadouro. ...Un vieux grand et maigre, ayant un béret sur la tête, rouspète contre quelque chose. Il n'a rien compris. ... Mais, l'agglomération de voix devient un bruissement (bourdonnement). D'ailleurs la sensation du vent qui se heurtait aux touffes des arbres. Ou aux rames des acacias de ces mêmes rues. Et de leurs feuilles sèches, d'autres encore vertes, gonflées de fourmis. Pour ces mêmes raisons, cela ressemblait à la forêt Mata Atlântica, rampante, tout au long des avenues. Zefinha Jurema s'éloigne...⁸

- 6 Pour présenter déjà quelques indices du langage oral introduit de manière assez incisive dans ce fragment (une description), on peut signaler la grande quantité « d'inspiration respiratoire » qui ressemble à des recherches verbales du bon mot à dire ; le narrateur voit, mais comme la majorité des gens, il se rend compte, en général très vite, qu'il n'a pas tout dit ; pour cela il fait des coupures de phrases : il paraît avoir terminé son énoncé en mettant un point final ; mais non, il revient dans une autre phrase pour compléter le détail qui manquait ; ce qu'on fait souvent quand on parle, et c'est l'intonation marquée par un point final qui donne à notre interlocuteur l'impression qu'on a fini notre élocution. Ce qui rehausse cette façon d'écrire de Políbio Alves est aussi l'échange des qualificatifs d'habitude appliqués aux seules personnes et de ceux qu'on emploie presque exclusivement pour les choses, parfois pour les animaux. Pour lui tout est sujet de son écriture, et dans son écriture. Il paraît que pour Políbio Alves, la notion d'objet se confond avec celle de sujet humain, comme si les êtres humains étaient des objets, des animaux, ou même des choses ; ainsi le béret du vieil homme qui ne fait que figurer, qu'occuper un petit espace dans la rue de ce centre ville ; s'il n'avait pas de béret il ne serait pas vu ; de toutes façons il ne comprend rien. Tout ce qui est dans la nature, tout ce qui entoure la vie des gens peut être comme eux, subir la même « viscosité », le même « emportement ». Ainsi de l'odeur, par exemple, qui marque leur existence. Aussi les empreintes des chaussures sont « adverses » parce que les pieds qui les chaussent n'ont probablement connu que l'adversité. Quand P. Alves commence cette description, il le fait par le moment de l'après midi qui est la période de la journée la plus chaude ; donc, l'exactitude à propos de l'heure est indifférente comme dans tout ce conte ; l'indifférence règne envers les gens de cette classe de misérables, de pauvres gens bons pour les petits pouvoirs, comme ceux des militaires, ou ceux de la police, qui prennent leur revanche en les humiliant, en les maltraitant, en appliquant sur eux les plus basses cruautés ; ainsi l'agglomération des voix ressemble à un bourdonnement d'insectes, car on peut tranquillement ne pas respecter ces bestioles. Mais c'est avec ces coupures, à l'aide d'énoncés assez courts et des allées et retours fréquents que Políbio Alves va débiter une comparaison implicite entre la passivité du paysage (ou de ce qui restait de la nature atlantique à l'époque où

sont venus les européens) et cette « enveloppe » pauvre et passive, quoique encore naturelle, qui sert de rempart aux habitants qui y survivent. Remarquons également l'introduction du personnage clé de ce conte, Zefinha Jurema, qui va apparaître « en action » vers le milieu du récit. C'est elle qui portera l'amertume encore plus typique des femmes misérables qui, certains jours, n'ont rien à manger. C'est elle qui mariera scénario et quotidien, passivité et action. Cette « *mãe de santo* » – femme savante dans les religions africaines qui se sont introduites au Brésil à travers les esclaves noirs surtout au XVII^e et au XVIII^e siècles – ne devait pas avoir subi le traitement qu'on lui a infligé. Comment doit survivre cette femme dans ce milieu hostile ? On peut lire ce fragment :

En effet, elle amenait des hommes dans sa chambre parce qu'elle avait besoin d'eux, de l'illusion souterraine contenue dans les paroles qu'ils lui disaient, de l'aigreur de leurs peaux huileuses, de leur présence passagère qui remplissait le hamac de caresses dans un moment de tendresse. Mais il était nécessaire de continuer à survivre, de croire à quelque chose... pendant un moment elle a seulement éprouvé l'hypothèse de faire bouger ses forces, celles qui lui restent après cette chaleur étouffante, celle d'une quête interminable. C'est ainsi qu'elle s'est aperçue de l'inutilité de tout. Quand elle s'est trouvée à nouveau dans la rue, presque à courir sans but précis. ... cette étrange manie de parler, cela se poursuivait. Ça, parler, ça ne plaisait pas aux hommes. Ceux-là, aux yeux métalliques. Cela n'a pas d'importance. Aucune. Elle a vu en sourdine dans le silence des eaux de la rivière, la rédemption d'une fillette qui rêvait des chevaux en or, aux yeux en feu, qui lançaient des étincelles. Mais dans l'ombre du plafond des corps lourds ont blessé ses jambes maigres. Quelque chose lui dévorait les entrailles avec des dagues forgées en bronze. Un rire qui laissait présager quelque chose, un rire qui se moquait d'elle. Une ombre énorme la tirait vers les dépressions, vers des impasses, vers des lieux qu'elle ne connaissait pas. Alors, rien ne lui appartenait, rien. Pour quoi revivre tout ça ? ... En réalité, quand elle s'est rendu compte de ce qui se passait, il était déjà trop tard. Les yeux mongoliques se posaient plus densément sur elle. Ils brillaient de satisfaction quand un coup de coude atteignit son dos. Encore un autre, beaucoup d'autres. Maintenant on lui tirait les cheveux toujours plus, avec une fureur malsaine. Sa tête aussi, avait le poids d'une plume flottante. Elle commence à sentir une paix qu'elle ne connaît pas. Ou encore mieux, une paix qu'elle ne savait pas expliquer. Elle fait un effort pour attraper la mémoire ; des morceaux de visage partent vite comme un coup de feu au-delà de la place. Oui, peut-être demain les femmes de la partie basse du centre ville auront une table toute pleine d'aliments. Des fruits de mer, non. Et tous les hommes au travail. Tout d'un coup Zefinha Jurema devient un fantôme dans les mains des hommes en uniforme. Alors, jusqu'à quand se poursuivra cette agonie...⁹

- 7 Il est vrai que dans les moments où les sentiments et l'espoir sont présents dans le récit, les phrases peuvent avoir une certaine longueur ; mais elles peuvent aussi être suivies d'autres assez courtes pour donner l'impression qu'on a finalisé l'idée en rajoutant quelque chose. La pensée en tant que langage oral, prend une place importante, car le lecteur se rend compte que le protagoniste est en train de se souvenir, et puisqu'elle est seule à ce moment du récit, elle ne peut que parler à soi-même, et elle le fait en pensant, ou, autrement dit, en dialoguant avec son alter ego. Voyons un exemple de cette « infraction » dans le style polibien, en général court et incisif, très proche des énoncés oraux. Ainsi quand le narrateur se met à la place de Zefinha Jurema et décrit ses sensations : « ... Une ombre énorme la tirait vers les dépressions, vers des impasses, des lieux qu'elle ne connaissait pas. Alors, rien ne lui appartenait, rien¹⁰ ». Et ensuite elle rajoute quelque chose qui ressemble à une réponse

qu'elle se donnerait à elle-même : « *Para que reviver tudo isso ?* », « Pour quoi revivre tout ça ? »

- 8 Zefinha Jurema ne pouvait terminer sa vie autrement, ou en devenant une vieille dame. Peu à peu le lecteur est amené à s'apercevoir de la mort lente et violente de Zefinha Jurema, quand elle n'avait fait autre chose qu'exister tout en étant misérable plutôt que pauvre, et en plus une femme, victime plus fragile. C'est encore un autre personnage anonyme pour le pouvoir local, pour les élites, un être négatif pour la religion locale, la religion du blanc colonisateur. La « *morte matada* », la mort tuée, et non pas la mort naturelle. Celle, douloureuse et inattendue, de Zefinha Jurema atteint le lecteur local parce qu'elle se passe dans la partie pauvre et ancienne de la ville de João Pessoa, mais elle peut atteindre n'importe quel lecteur, elle peut se passer n'importe où, car l'invisibilité du petit est devenue universelle dans ce pays où avant cela, paraît-il, elle n'existait pas. Mélange des traditions africaines, elle était « *mãe de santo* », donc issue des esclaves noirs, et probablement des portugais et/ou d'indiens, Zefinha serait respectée dans un autre monde, mais pas dans celui-là. On considère que ces gens sans définition, sans sous, sans peau blanche, privés de la culture de la classe dominante, ces gens peuvent disparaître sans laisser de traces, car ils n'ont vraiment jamais existé. Et personne n'aura le courage de réclamer justice contre ses assassins.
- 9 Políbio Alves va beaucoup réfléchir à propos de ses possibles lecteurs, comme on vient de le voir. Il est bon de souligner l'attention portée par cet auteur au processus de construction d'un texte, à son écriture, même quand il ne le dit pas explicitement. Sa voix doit être « entendue ». Il poursuit donc une façon d'écrire qui est la plus proche de l'énonciation orale. Néanmoins quand il écrit dans l'introduction à *O que resta dos mortos*, il utilise un style direct, sans les méandres auxquels il est habitué ; il ne s'agit plus d'un style entrecoupé comme dans la majorité du recueil, mais, de temps en temps, le langage se fait peu à peu net, dépourvu de doutes, d'hésitations. Ainsi, il déclare :
- Je suis conscient du fait que faire de la littérature dans ces coins c'est survivre à cette réalité qui nous entoure et qui nous agresse. De toute façon, je suis là avec ce manque de peur jubilatoire. Celui de produire des textes. Qui n'ont pas encore été lus. Mais, c'est convenable d'observer. Dans ses matrices – sous tous les points de vue –, l'intimité et la coexistence avec la parole se mélangent. Cela fait d'elle, je crois, une parole intransigeante. Chaotique. Oui, dans les interstices des relectures. Cette vision a du sens. Toutefois, les possibilités concrètes de réaliser un travail, même intellectuel, là, dans mon village, sont devenues inviabilisées. De manière générale, ceux qui font de la littérature au diable vauvert par exemple, ont au moins une certaine dose de courage et d'héroïsme. Face au mépris et à l'indifférence, quand on veut codifier la production culturelle jugée superflue ou inutile. La profession d'écrivain ou de poète n'existe pas...¹¹
- 10 Poète et écrivain, Políbio Alves est un auteur combatif et pas toujours bien vu par les autorités de son état natal, Paraíba, au Nord-Est du Brésil d'où il est sorti pour habiter à Rio de Janeiro dans une « favela ». Le jeune étudiant est arrivé sans un sou, et il a réussi, quelques années plus tard, à devenir « citoyen honorable de la ville de Rio de Janeiro », grâce à son travail de bénévole alphabétisant plusieurs habitants de tout âge de la favela, qui étaient illettrés.
- 11 *O que resta dos mortos*, recueil de contes, qui parfois a des allures d'essai, de chronique ou même de récit d'un fait divers journalistique, est divisé en trois parties : la première a pour titre *En secret*, la deuxième, *Veines & Artères*, et la troisième, *Les bêtes ont soif*. On ne doit pas oublier que même si ces contes (ou parties) peuvent être lus séparément, il

existe une certaine évolution dans les histoires du protagoniste, enfant sans nom, ensuite adolescent et finalement adulte. Dans ce recueil, Políbio dévoile pour la première fois une volonté tenace et ferme d'accomplir par son écriture une mission humaine, dénonciatrice d'un régime injuste et calamiteux comme celui de la dictature militaire qui a fait succomber le pays pendant vingt-et-un ans (1964-1985). Ces années coïncidaient avec celles de sa propre jeunesse, une période qui devait être celle des illusions, en principe optimiste, et qui est devenue celle des cauchemars. Ces cauchemars rajoutés à une mémoire photographique et mélodique de son enfance misérable, dans son « village » plein de quartiers aquatiques, au bord de la rivière Sanhauá avec ses quelques maisons closes, il se peut que tout cela ait contribué à le rendre plus amer, mais plus combatif encore, choisissant sa plume comme fusil¹². Les cauchemars ont continué de le poursuivre plus tard, à l'époque de son emprisonnement incompréhensible. Mais, pour les premiers, il écrit déjà :

Il y a eu une époque de ma vie où je confondais terriblement les mots être et vivre. Et venait bientôt à moi toute la littérature de Borges. Oui, comme ça. Le langage qui m'étourdit, c'est le traitement qu'on a avec la parole. Je le crois ainsi, que c'est ainsi l'écriture. Glissante. Dense. Qu'elle avance, presque toujours. En cercles. De l'intérieur sur la besogne qui crépite. Tout au long des années. En particulier dans le labyrinthe d'images interminables... Partout c'est de l'astuce de l'écriture. Je le crois, oui, que l'acte d'écrire, de plus en plus, propose l'inventaire de notre contemporanéité. Sans doute, perçu d'un point de vue plus élargi, la problématique sociale, et réciproquement, celle de la politique. Dans ces circonstances, on tend à nommer, dans le processus de l'écriture, la désagrégation et l'aliénation en cours. Celles d'une société. Selon l'histoire, cela va se poursuivre. En confrontation, peut-être. Parce que l'histoire de l'humanité, si accablante dans l'évolution de ses tendances de gouvernance, pourrait imposer des lacunes. Des carences qui se présentent comme irréparables. Oui. De ce qui fustige et qui donne des espoirs à cette multitude d'opprimés. Autrement dit, ce brouhaha d'informations malencontreuses – dont le but est clair – des problèmes qui affligent l'homme. Ce serait à partir de là, de la déchirure, des vicissitudes humaines qu'auraient débuté cette position figée de l'angoisse et du manque de confiance.¹³

- 12 Políbio Alves ne veut pas uniquement donner la parole à ceux qui n'ont rien laissé après leur départ vers l'au-delà. Il veut se donner la parole à lui-même, dès qu'il présente l'introduction à son volume comme une profession de foi où le fait littéraire est de l'oxygène pour lui ; mais les autres qui n'ont rien dit, sont déjà morts. La seule trace est celle de l'enfant qui enregistrait tout, qui essayait de tout comprendre, qui observait tout : depuis l'air autoritaire de sa tante à servir avec fierté ce qu'elle avait préparé dans la cuisine jusqu'à la danse des cafards envahissant la vieille salle d'une maison pauvre et délabrée. Cependant ce n'est pas l'histoire de l'enfant ressuscitant les morts qui ont entouré sa vie, qui constitue l'originalité de son volume ; c'est un sujet qui a permis à beaucoup d'autres auteurs la création d'œuvres assez vivaces du point de vue narratif. Néanmoins, le choix de l'auteur de donner la parole à un enfant est exceptionnel quand cet enfant est tout le temps en train de poser des questions à travers un style qui évoque une résonance typique de celle de la langue orale, de la paralittérature locale, de la littérature orale présente aussi dans d'autres régions du Brésil. Est-ce une influence de la littérature des amérindiens du Brésil, si riche et si préhistorique ? Alves s'en rapproche, dans sa façon d'écrire, de tâtonner avec les mots, d'améliorer ouvertement sa recherche en utilisant ce processus comme motif rythmique et parfois même comme rime et il souligne avec excellence ce substrat qu'il possède inconsciemment. Cette forme littéraire d'expression mériterait encore des

études, car la tradition venue d'Europe, et celle qui existait déjà parmi nos indiens des différentes langues et ethnies, confirment l'existence d'une littérature orale assez répandue, mais qui, unies, ont jusqu'à présent, fait l'objet de très peu de recherches. Il y a beaucoup de questions pas encore éclaircies à propos de cette littérature qui mélange vers et récit, ou plutôt, vers et réalité. D'autres pays du continent s'accordent sans doute avec Octavio Paz quand il affirme que « l'ombre de l'autre » est là, l'ombre de l'envahisseur européen et de ce qu'il a apporté. Donc, cet enfant qui n'a pas grand-chose d'autre à faire que de parler, de raconter tout ce qu'il voit, de s'entraîner par la parole, de répéter les dictons, de poser tout le temps des questions, d'apprendre dans les rues du quartier central de la capitale Joao Pessoa, où il habite des nouveaux mots ou expressions, de répéter par cœur les chansons populaires, d'entendre dans les bars et salons les performances des poètes « *repentistas* », ces poètes populaires toujours en service, qui fabriquent des vers « à la tête du client », ce garçon ne pouvait qu'être très influencé par ce monde d'oralité. Ce monde est très éloigné d'une écriture en vers (celle du « *cordel* ») que nous mentionnons plus loin, comme si sans s'exprimer par l'oralité ce qu'il apercevait consistait à avoir conscience de son invisibilité, et donc de sa non-existence.

- 13 Je ne vais pas organiser ce propos selon une analyse traditionnelle de l'œuvre, avec voix du narrateur, voix du protagoniste, types de personnages, narrateur tout puissant, etc. pour expliquer en quoi résonne, comment et pourquoi résonne l'écriture de Políbio Alves. Je vais essayer de me mettre dans la « *berlinda* », c'est-à-dire, d'être sur la sellette en tant que lectrice, et essayer d'expliquer pourquoi je lis Políbio Alves, comment je suis attirée par la lecture de ses livres, pourquoi je reviens à ses récits, ce qui me rappelle son écriture, pourquoi il n'est pas un auteur à l'européenne, en quoi il a subi (consciemment ou pas) l'influence de notre substrat brésilien des modèles de création indien et africain, et comment cela se sent dans sa façon de s'exprimer. Évidemment je dirai ce qui me plaît et ce qui ne me plaît pas dans l'écriture de Políbio Alves (cela peut avoir son importance, malgré le subjectivisme du propos, néanmoins il me semble que dans cette réponse on passera par l'extra littéraire, car ce qui ne me plaît pas). Je le dis d'emblée, c'est l'immuabilité du malheur social, ce qui sort en partie du domaine proprement littéraire pour retomber dans le politique. Et cette thématique est abondamment présente dans son œuvre, pas seulement dans *O que resta dos mortos*. Néanmoins, les questions qui en découlent, liées à l'angoisse, à l'égoïsme, à la cruauté et à la violence de l'homme, même dans l'amour, remettent notre auteur dans le camp de la psychologie, discipline apparemment intrinsèque à l'écrivain en général. Ainsi, la littérature, et surtout la littérature métisse, comportera des frontières avec d'autres domaines qui font, de celui qui crée de la fiction, un observateur minutieux.
- 14 Políbio Alves ne se prend pas pour un théoricien de la littérature ; il se dit « *um produtor de textos* » (un producteur de textes) ; il a une connaissance du fait littéraire, et il sent le besoin de transposer vers le papier tout ce qui est le résultat des événements vécus, où la réalité collective le tourmente. Il pense qu'un écrivain angoissé par cette réalité, celle des années de plomb (*anos de chumbo*¹⁴) et celle d'aujourd'hui, doit exprimer sa vision de l'horreur et du bonheur pour la partager et pour « sentir » que les lecteurs ont, soit une approche semblable, soit un besoin d'exprimer leur vision par la connaissance de la vision d'un écrivain. Néanmoins pour P. Alves, c'est difficile de contrôler le texte ; c'est probablement pour cela qu'il essaie de faire passer aux lecteurs « *a integridade de minha luta interna e externa com as palavras* » (l'intégrité de ma lutte interne et externe avec les

mots). Donc, la guérilla linguistique à laquelle il se réfère dans l'introduction à *O que resta dos mortos* se trouve plutôt *intra-muros*, dans et avec la forme du texte, avec la grammaire en partie, et la guerre externe, plutôt contre le texte même, qui reproduit, malgré celui qui écrit, angoissé et conscient, « *a desordem moral e social em que estamos cada vez mais mergulhados* » (« le désordre moral et social dans lequel nous sommes chaque fois plus plongés »).

- 15 Dans la préface de son roman *A leste dos homens*, déjà traduit en espagnol, mais pas encore publié, l'écrivain et critique cubain Enrique Cirules parle d'un auteur-protagoniste. Molina Ribeiro, chercheur en littérature, qui a produit un grand livre d'essai sur l'œuvre et l'écriture de Políbio Alves, rappelle un constant dialogue entre lui et l'acte d'écrire, mais elle souligne aussi : « J'admire dans le texte polibien le rite de l'inquiétude et des aspirations insondables, l'émotion désespérée et une musicalité constante¹⁵ ». Je me sens plutôt attirée par les caractéristiques de cette écriture, et par une certaine « source originale » dans la contemporanéité, si on peut le dire, qui est sa marque. Je m'explique : la façon dont il écrit me rappelle, sans que je puisse clarifier le pourquoi ni les raisons d'une certaine méthode, deux choses.
- 16 Premièrement, la façon dont ma mère me racontait des histoires populaires en vers avant que je dorme, et elle le faisait par cœur¹⁶, tel qu'on les lui avait racontées, peut être, ou qu'elle avait lu et facilement retenu dans la mémoire¹⁷. Raymond Cantel, chercheur français de Poitiers, éclaircit beaucoup de questions sur la littérature « *de cordel* » brésilienne.
- 17 Deuxièmement, la façon par laquelle mon professeur de folklore russe chantait les anciennes chansons russes, surtout de l'époque féodale, pour essayer de faire comprendre qu'à ces années là, on chantait la littérature et qu'il n'y avait pas d'autres façons de le faire, surtout à la campagne ; il disait que le folklore était la véritable encyclopédie des connaissances poétiques. Et parmi les types d'art poétique et populaire, il expliquait que n'importe quel peuple pouvait posséder trois variantes : l'épique (*épos*), le lyrique et la création dramatique. Si je veux établir un trait d'union entre ces deux vestiges de mes études, où la référence au folklore m'aide dans cette argumentation, je cite les vers ci-dessous offerts à R. Cantel¹⁸ :

Pour défendre le folklore,
Une longue bataille il mena...
De la culture populaire
Il fut le grand propulseur
À tout le monde il montra
De cette poésie la valeur.

Severino José, Homenagem a Cantel, strophe 15

- 18 Avant de revenir sur cet élément caractéristique de l'écriture de Políbio Alves, qui, comme tout « *nordestino* », est imprégné de la littérature orale très présente dans cette région du Brésil, dans la chronologie irrégulière de son livre *O que resta dos Mortos*, l'enfant est devenu adulte, mais il regrette probablement le temps où son langage dubitatif et inquisiteur procédait plutôt des doutes, des étonnements de faits étranges et nouveaux pour un enfant souvent pris pour un adulte, détail important qu'il ne comprenait pas à l'époque où tout le monde lui paraissait égal. Plus tard il avait emmagasiné tellement de stress et de malheurs au cours de sa vie dans sa terre natale et aussi à Rio, que son écriture porte cette marque de quelqu'un qui parle à soi-même, il coupe sa pensée, il a toujours plein de doutes, de craintes, de précautions à prendre... Ces coupures de phrases, ces énoncés qui parfois ressemblent à des bégaiements, le

rapprochent de l'oralité, mais ce n'est pas que de l'oralité qu'il s'agit ; son approche est différente, elle a d'autres raisons d'être. Une fois adulte l'enfant ne joue plus, il a peur toujours, mais il n'est plus capable d'oublier cette peur ; elle est devenue une maladie chronique. Si l'enfant avait gratouillé un poème à l'âge de dix ans (poème qu'il a caché sous son pupitre, et qui a été découvert par sa maîtresse), l'adulte aimerait avoir au minimum un interlocuteur de ce qu'il pense et écrit, mais le monde qui l'entoure ne lui offre aucune garantie de survie, encore moins d'écriture. Ainsi, plus tard, il pense qu'il n'a plus l'âge de cacher, tout le temps, ce qu'il voit, ou ce qu'il appréhende, abomine, dénonce, défend. Tel José Saramago, il a probablement pensé comme lui :

Qu'est ce que je veux ? D'abord ne pas être battu. Puis, si possible, vaincre... Je ne sais pas quels pas je ferai, je ne sais pas quel type de vérité je cherche : je sais seulement qu'il est devenu insupportable ne pas le savoir...¹⁹

- 19 Comme cela a déjà été dit, le volume *O que resta dos mortos* utilise ce « style » oral dans l'introduction, mais aussi à l'intérieur des contes. Si je me remets maintenant à l'introduction, c'est parce que P. Alves lui-même, essaie de dire pourquoi et comment il écrit, et peut être il ébauche quelques idées pour la production d'une littérature authentiquement américaine, brésilienne, contemporaine dans la recherche de sa raison d'être. Nous ne sommes pas dans un monde sans écriture comme celui des Indiens, même si aux XX^e et XXI^e siècles ils continuent de reproduire leur littérature orale à travers des chansons, mais aussi à travers des récits. La question qu'on se pose après des lectures et certaines expériences personnelles *in loco* est la suivante : pourquoi lui, Alves, écrit-il de cette façon ? S'il est vrai qu'il y a un écart entre la littérature orale indienne et/ou la littérature de colportage brésilienne, majoritairement orale, il est vrai aussi qu'il y a des motifs pour s'approcher d'une influence assez forte de l'oralité dans l'écriture de P. Alves. Cinq siècles se sont écoulés depuis la mal nommée « conquête » – puisque c'était une invasion – et ce qu'on écrit, en vers ou en prose, fiction mélangée, dont la teneur sera forcément différente, néanmoins... Y a-t-il dans ces réflexions des pistes pour répondre à la question ? On a vu comment Políbio Alves est un rebelle en ce qui concerne la syntaxe et les règles grammaticales d'écriture du portugais. C'est bien Chomsky qui a dit et répété maintes fois que, toute morphosyntaxe dans la structure linguistique de la langue maternelle devient une « possession » pour l'enfant, qui la répète sans se restreindre aux combinaisons des syntagmes et phrases déjà entendues, mais créant d'autres, car l'enfant n'est pas un perroquet. Donc, le vocabulaire qu'il place dans un énoncé quelconque, dans son sens littéral pour bien remplir cette structure de la langue maternelle incorporée par l'enfant et qui va l'accompagner toute sa vie, devient plus exubérant et créatif sous la plume d'un écrivain. Autrement dit, les règles sont des règles seulement dans la mesure où elles sont oubliées, et Políbio Alves n'a pas besoin de se rebeller contre elles parce que pour lui elles existent uniquement grâce à la liberté qu'elles offrent de construire des énoncés à l'infini.
- 20 C'est bien Chomsky qui a libéré la linguistique du behaviorisme limité des grammaires et des idées en plusieurs disciplines. C'est bien Políbio Alves qui a probablement appliqué ces « non-règles » à la confection littéraire, soit comme l'enfant (modèle de Chomsky) soit comme l'adulte illettré qui apprend à écrire d'après un « modèle » oral. Lui, notre auteur, adulte, lit l'excellence des grands maîtres, sans pour autant rester uniquement dans la forme ; le monde extérieur, social et politique, lui offrait la rébellion de l'attaque littéraire. Mais les règles sociales et politiques (qui sont les lois) existent, donc il fallait aussi trouver une issue pour être lu. C'est Políbio qui écrit :

Je ne conçois la poésie et la fiction que comme un processus magique. Le créateur est un être qui épure le mot et fait jaillir l'énigmatique d'entre les ruines allégoriques de la condition humaine. Je ne changerais pas cette joie d'écrire pour rien. D'ailleurs pour personne.

Je ne joue pas au poète. Ni à l'écrivain. Je suis dans ce chemin il y a longtemps. Ce qui me reste c'est la fiction, la poésie. En somme un plaisir lucide. Et ludique. Qui me défie. Un exercice continu. Fascinant. D'amour de la poésie. De la passion pour le fait littéraire. ... aucun encouragement. Et sans la moindre possibilité d'une large distribution. Aucun appareil publicitaire au niveau national. Mais c'est très bien. N'ai pas de doute. Aucune indifférence ne réprimera mon plaisir inquiet d'écrire. Néanmoins, cela ne m'intimide pas. Et ne m'empêche pas de dormir. Je retrouve mes manches. J'ai publié mes deux derniers livres. En les distribuant de main en main, de ville en ville. Tâche difficile, apporter mon travail au plus grand nombre de lecteurs.²⁰

- 21 Revenant au récit sur le travail qu'un écrivain issu d'un monde « oral » doit accomplir pour être lu, la tâche presque insurmontable d'arriver aux lecteurs, nous sommes encore face au croisement de ces deux mondes différents, où dans le monde original brésilien on n'avait pas besoin de publier pour être « entendu ». C'est là, dans ce carrefour de deux cultures – plutôt de trois si on considère l'influence africaine –, qu'on peut donner raison à Antônio Ricério quand il dit :

Le concept de « littérature » recoupe seulement une certaine région de la praxis verbale créative. Certains objets du langage sont groupés par la typologie européenne dans une classe « x » ou « y ». Dans cette chirurgie la détermination historico-sociale est claire. La littérature a son espace réservé : sa fonction sociale est marquée d'une netteté relative. Pour un linguiste il se peut qu'il n'existe pas une grande différence dans la généralité de la technique verbale employée entre un texte de Lorca et un texte liturgique yorouba. La « fonction poétique du langage » (Jakobson) est détectable aussi bien dans les mantras sanscrits que dans les chants du nord-est brésilien sur la marihuana. Lévi-Strauss avait raison. Il est théoriquement possible que la métaphore poétique atteigne l'« efficacité symbolique » – Malinowski dirait « efficacité magique » – d'un texte chamanistique des indiens Cuna du Panama. Mais cette possibilité est écartée dans la pratique par les moyens de production et de consommation qui règlent l'ensemble textuel nommé littérature.²¹

- 22 Autrement dit, l'imposition d'une littérature européenne et de ses règles, apportées au Brésil, selon les Indiens de la côte atlantique cette terre s'appelait *Pindorama*, par les Lusitaniens au XVI^e siècle, a dû faire face à un monde culturel avec ses manifestations par les chants, par les danses, par une religiosité qui leur était inconnue, et qui continua d'être inconnue, comme tout le reste. L'homme portugais du XVI^e, mais aussi les Français et les Hollandais plus tard, n'ont jamais compris la culture autochtone et ne s'y sont pas intéressés. Plus tard, dans les études qu'on trouve sur les populations dites « exotiques », on se rend compte qu'elles ont été rédigées surtout par des ethnologues, par des historiens, par quelques aventuriers. La langue même, le *tupinamba* au Brésil, que les portugais ont voulu considérer comme « *língua franca* » pour faciliter leur mission de dominer l'homme amérindien et d'en faire un chrétien soumis, même la langue, donc, est vite devenue un instrument de domination. Antônio Ricério nous avertit contre la mauvaise compréhension de certains termes, en général plongés dans des préjugés jusqu'à nos jours : mythe, folklore, rites, légendes, etc. Pour lui la littérature est un « produit culturel européen, avec sa marque idéologique de naissance, son répertoire formel vaste et dynamique, ses techniques, ...²² ». C'est dans ce renversement des points de vue que je place la résonance du texte brésilien de

Polibio Alves, avec ses différences d'époque, bien sûr, mais surtout avec cette rébellion face aux normes imposées à une littérature qui existait déjà bien avant le XVI^e siècle, et qui a été ignorée par l'envahisseur, préoccupé par l'exploitation du Nouveau Monde, exploitation non seulement de ses richesses, mais de sa culture. Ainsi, il n'écrit pas le poème néo épique « Varadouro » suivant les normes de l'épopée grecque ou latine. Il va raconter l'histoire de la fondation de Filipéia, le nom de l'ancienne ville de João Pessoa depuis le XVI^e siècle, ayant comme « héros » la rivière Sanhauá, toujours dans cette imbrication profonde entre nature (faune et flore), objets et êtres humains.

- 23 C'est encore Antônio Risério qui souligne dans son œuvre, d'ailleurs considérée comme une des plus importantes de la fin du XX^e dans tout le Brésil et peut être ailleurs :
- [la] littérature brésilienne est la somme des modifications historiques qu'une forme culturelle européenne a expérimentées dans son insertion à la réalité tropicale sous la domination lusitanienne.²³
- 24 Je ne dis pas que Polibio Alves soit conscient de ses filiations artistiques, mais son écriture semble crier qu'il veut s'en aller ou revenir à un endroit qui n'est pas celui-là, une région défaite, bouleversée, comme si la façon dont le pays a été construit (ou détruit) avait aussi modifié la liberté que les premiers créateurs autochtones avaient de s'exprimer : par la voix, par le verbe, par l'oralité, bref par cette qualité qui attribuait à tous une mémoire sans égal : dans les deux dernières décennies du XX^e siècle, mon expérience avec les indiens kraho a pu reconfrmer cela ; les chants des rituels ont été transmis de génération en génération sans perte, parfois sans aucune perte, même celle des mots d'une faune qui n'existe plus. Curieusement, le poème néo-épique *Varadouro* a eu d'innombrables représentations théâtrales où les chants ont toute leur place.
- 25 D'une certaine manière les règles formelles ressemblent au carcan des normes très strictes qui lui ont été imposées, premièrement par la dictature et ensuite par la société civile comme un tout. Ce n'est pas parce qu'on a des règles et qu'on les suit, qu'on va « bien » écrire et de façon créative. Les lecteurs, eux aussi, doivent se poser des questions, sinon ils ne s'adresseraient pas au texte.
- 26 Polibio Alves sait créer un texte à la fois rythmé, mélodique, mélancolique et engagé. Il ne peut pas concevoir une autre manière d'exprimer ses regards et ses sentiments, toujours dénonciateurs, utilisant ce mélange des voix amérindiennes et africaines qui frappe à la lecture. En plus, cela coule comme les eaux d'une rivière – Sanhauá, peut-être ? – dans le processus de sa production, car il n'est pas du tout conscient de ces voix-là, celles qui le hantent et le rendent heureux ; elles jaillissent tout simplement « à volonté » dans ses textes. Pour lui c'est évident que la création littéraire est de la jouissance dans le sens le plus large du terme. Autrement dit, les seuls moments de bonheur qui puissent exister – mais, plus important encore, et c'est lui-même qui me l'a dit – les seuls moments qui n'abandonnent pas son créateur-amoureux. Même si très tôt dans sa vie, à 16 ans, il voulait être le Sartre de sa ville, c'est le poète des lecteurs qui parlent sans arriver à dire ce qu'ils pensent vraiment, mais celui qui les incite à revenir à ses textes. Souffrance ou bonheur ? Oui, la vie se compose de deux – P. Alves semble dire l'évidence –, mais il faut savoir où on a mal pour s'apercevoir du beau, qui ne peut être que l'art littéraire pour un écrivain, un créateur des contes qui prend le lecteur par la main, qui lui parle avant de lui écrire. Et il pense que certains – même s'ils sont peu nombreux – sauront sentir le bonheur partagé, malgré leurs peines, et comprendre l'échiquier de leurs destins. *O que resta dos mortos*, une des premières œuvres de P. Alves

adulte, est un échantillon de cette littérature tropicale, humaine et solidaire avec ses « lecteurs-auditeurs ».

NOTES

1. Même si on cite les textes d'indiens *tupinambá* – déjà disparus il y a longtemps dans le territoire brésilien, ils y étaient très présents et assez nombreux au XVI^e siècle, et ils étaient ceux que le colonisateur portugais a premièrement rencontrés tout au long de la cote brésilienne – la citation de Gabriel Soares dans son traité de 1587 sur les « grandes cantares » ou les grands chants de ces indiens, ne pouvait pas rendre compte des autres groupes ou tribus car ils ne les ont pas connus ; ce qui est dit des *tupinambá* – qu'ils chantaient et dansaient dans beaucoup de situations de leur vie sociale – pourrait très bien être dit de plusieurs autres groupes, comme les kraho, tribu et ethnies Jê, avec laquelle j'ai eu l'occasion de travailler au XX^e siècle, et qui appartiennent à un tronc linguistique et culturel différent du tronc Tupi-guarani auquel appartenaient les *Tupinambá*.

2. Políbio Alves est né à Joao Pessoa, la capitale de l'état de Paraíba, dans le quartier de *Cruz das Armas* connu par sa pauvreté, en 1941, dans une famille nombreuse. Il parle peu de son père et beaucoup de sa mère, une brave femme qui, malgré sa classe sociale, a une fille médecin et lui, un fils avec un titre universitaire, connu au Brésil et à l'étranger.

3. Alves ira visiter l'île de Cuba quelquefois et, malgré la petite quantité de livres publiés à l'époque de ses premiers voyages – à peine quatre – il dira à son retour au Brésil : – « *Eu nunca fui tão respeitado como em Cuba, e isso talvez porque os cubanos dizem que nenhuma universidade forma um escritor; nunca imaginei que seria reconhecido no ônibus havendo passado tão pouco tempo da primeira vez que estive lá; isso porque fui entrevistado na televisão* ». (« On ne m'a jamais autant respecté qu'à Cuba, et cela peut être parce que les Cubains disent qu'aucun écrivain n'est formé dans aucune université ; je n'avais jamais imaginé que je serais reconnu dans le bus car je suis resté très peu là-bas pendant le temps de mon premier voyage ; cela probablement parce qu'on m'a interviewé à la télé »).

4. « ... *escrever é dissecar o cotidiano, e fazer o leitor refletir sobre a vida, os amigos, os demônios, os segredos de família, os anjos, a morte, o amor, a solidão e a dor. [...] o meu estranho prazer: inquietar as pessoas* ». (Molina Ribeiro, *Ofício de escrever e outras vertentes*, João Pessoa, Ed. Secretaria de Estado de Educação e Cultura/Conselho Estadual de Cultura, 2010, p. 30 et 41, traduction en français, Roselis Batista R.)

5. Le « *Correio das Artes* » est un supplément qui apparaît dans journal quotidien « *A União* », un des seuls journaux publics dans tout le Brésil, et ce supplément est consacré surtout à la littérature mais aussi aux arts.

6. « *Sim, por exemplo, recentemente alguns leitores me telefonaram após adquirirem o meu livro. E também, em contato com estudantes universitários que me abordaram na rua. Na realidade eram leitores que queriam informações sobre o meu trabalho. E foi nesse mesmo momento que comecei a ouvir deles as mais contundentes opiniões a respeito de meu texto. Isso é muito gratificante* ». (Molina Ribeiro, *op. cit.*, p. 79)

7. « Ma famille est celle-là : Baudelaire, Rimbaud, Camões, Gide, Lorca, Neruda, Rilke, Borges, Nejar, Flaubert, Gullar, Maïakovski, Camus, Sartre, Stendhal, Joyce, Cortázar, Joseph Conrad, Hemingway, Llosa, Faulkner, Adolfo Bioy Casares, Samuel Rawet, Nélica Piñon, Antônio Torres,

Autran Dourado, Ignácio de Loyola Brandão, Caio Fernando Abreu e Moacyr Scliar ». (Molina Ribeiro, *op. cit.*, p. 37).

8. « Meio dia. Ou treze horas. Talvez quinze e trinta. Tanto faz. Tempo mormacento. As ruas e as esquinas se cruzam, normalmente. Entre elas com descomunal frequência, o rumor da cidade e de seus habitantes. Sobretudo dos transeuntes, às pressas, onde deixaram suas pegadas no cruzamento de uma rua com outra. Outras, talvez. Qualquer direção, num dia de semana igual aos demais. Desde logo, faz com que deságuem de si próprios, um odor: mistura de suor e perfume. É um arrebatamento a recender os presumíveis aromas.... Ali mesmo, na faixa prateada, quase coberta de uma viscosidade enegrecida, em que transitavam adversos pares de sapato, pés descalços, animais vadios e tudo o mais que compõe o mapa-múndi da velha artéria. Esta, espargida pelas ladeiras, becos do Varadouro.... Um velho alto e magro, de boné à cabeça, reclama qualquer coisa. Nada entendeu... Mas a aglomeração de vozes vai se tornando um zumbido. Por certo, a sensação do vento esbarrando na copa das árvores. Ou nos galhos das acácias dessas ruas. E das folhas secas, outras ainda verdes intumescidas de formiga. Por isso mesmo, parecida com a Mata Atlântica, rasteira, ao longo das avenidas. Zefinha da Jurema se afasta... » (p. 124-125).

9. « ... Na verdade, trazia homens para seu quarto porque precisava deles; da ilusão subterrânea contida nas palavras que eles lhe diziam, do azedume de suas peles oleosas, da presença passageira enchendo a rede de afagos num período de ternura. Mas era preciso continuar sobrevivendo, acreditar em alguma coisa. ... por um momento, experimentou apenas a hipótese de agilizar forças, as que lhe restavam depois desse calor sufocante, dessa busca interminável. Foi assim que percebeu a inutilidade de tudo. Ao se encontrar, de novo, na rua, quase a correr, sem termo. ... aquela mania estranha de falar, continua. Isso, falar, não agradava aos homens. Aqueles, de olhos metálicos. Não tem importância. Não mesmo. Viu na surdina das águas do rio a redenção de uma menina que sonhava com cavalos de ouro, olhos de fogo jogando faíscas. Que no escuro do teto, corpos pesados machucaram suas pernas magras. Algo devorando-lhes as entranhas com adagas tauxiadas de bronze. Um riso pressagioso, rindo dela. Uma sombra enorme arrastando-lhe para depressões, becos, lugares que não conhecia. Então nada lhe pertencia, nada. Para que reviver tudo isso? ... De fato, quando percebeu o que estava acontecendo já era muito tarde. Os olhos mongólicos adensavam-se sobre ela. Brilham de satisfação quando uma cotovelada lhe atinge as costas. Mais outra, outras. Agora, puxaram-lhe os cabelos, cada vez mais, com uma fúria insana. Inclusive, sua cabeça tem o peso de uma pluma solta. Começa a sentir uma paz que não conhece. Melhor, não sabia explicar. Faz um esforço para fisgar a memória; pedaços de rostos em disparada além da praça. É, talvez amanhã, as mulheres da cidade baixa tenham uma mesa composta de alimentos. Moluscos, não. E, todos os homens trabalhando. De súbito, Zefinha de Jurema torna-se um fantoche nas mãos dos homens fardados. Portanto, até quando permanecerá essa agonia, ... » (Políbio Alves, *O que resta dos mortos*, João Pessoa, Edit. UFPB, Casa de José Américo, 2003, p. 126-127. Traductions des fragments de cette œuvre par Roselis Batista R. et Audrey Louyer-Davo).

10. « ... Uma sombra enorme arrastando-lhe para depressões, becos, lugares que não conhecia. Então, nada lhe pertencia, nada » (*O que resta dos mortos*, *op. cit.*, p. 126).

11. « Tenho consciência de que fazer literatura por essas bandas é sobreviver a essa realidade que nos cerca e nos agride. De todo modo, aqui estou com esse destemor prazeroso. De produzir textos. Que ainda não foram lidos. Mas, convém observar. Em suas matrizes - sob todos os pontos de vista -, mesclam-se a intimidade e a convivência com a palavra. E fazem dela, creio, intransigente. Caótica. Sim, nos interstícios das releituras. Essa visão faz sentido. Todavia, as concretas possibilidades de realizar um trabalho, conquanto intelectual, aqui, na minha aldeia, tornou-se inviável. De modo geral, aqueles que fazem literatura por esses quintos dos infernos, por exemplo, têm pelo menos uma certa dose de coragem e heroísmo. Diante do desprezo e da indiferença, quando se quer codificar a produção cultural como supérflua ou inútil. A profissão de escritor ou poeta não existe... » (*O que resta dos mortos*, *op. cit.*, p. 18-19).

12. Quand Molina Ribeiro, sa biographe, lui demande si son œuvre dénote des éléments d’empreinte autobiographique, Políbio répond : « Non. Mon histoire personnelle n’a aucune importance face à la réalité qui nous entoure et qui nous agresse » (Molina Ribeiro, *op. cit.*, premier chapitre).

13. « Houve uma época de minha vida em que eu fazia uma confusão dos diabos com as palavras ser e viver. E vinha logo toda a literatura de Borges. Pois é. A linguagem que me entontece é o tratamento com a palavra. Eu creio assim, assim a escrita. Escorregadia. Densa. Que se avança, amiúde. Em círculos. Do interior sobre a faina crepitante. Ao longo dos anos. Em particular, no labirinto de imagens intermináveis... . Em tudo astúcia da escrita. Acredito, sim, que o ato de escrever, cada vez mais, propõe o inventário de nossa contemporaneidade. Sem dúvida, visto num aspecto mais amplo, a problemática social, e, mutuamente, a política. Nessas circunstâncias, tende-se a nomear no decorrer da escritura a desagregação e a alienação vigentes. De uma sociedade. Segundo a história isso vai continuar. Em confronto talvez. Porque a história da humanidade, tão contundente na evolução de suas tendências de governabilidade, poderá impor lacunas. De carências que se apresentam como irreparáveis. Sim. Daquilo que fustiga e ilude essa multidão de oprimidos. Ou seja, aquele zunzum de informações desencontradas – de um propósito claro –, dos problemas que afligem o homem. Teria sido daí, do desgarramento, das vicissitudes humanas, o posicionamento da angústia e do descrédito » (p. 20).

14. « Anos de chumbo », années de plomb, celles de la dictature militaire brésilienne qui a duré vingt-et-un ans.

15. « Admiro no texto polibiano, o rito de inquietação e anseios insondáveis, a emoção desesperadora e a constante musicalidade » (Molina Ribeiro, *op. cit.*, p. 25).

16. Toute la littérature des indiens kraho était exprimée à haute voix, toujours par cœur, et transmise de génération en génération.

17. La littérature populaire, souvent orale même au xx^e siècle « était celle des chanteurs et conteurs populaires qui allaient de *fazenda* en *fazenda* au moment des fêtes pour s’opposer dans des joutes improvisées dont l’inspiration était soutenue à la fois par la guitare et par la *cachaça* (rhum blanc) » (Raymond Cantel, *La littérature populaire brésilienne*, Centre de Recherches Latino-Américaines, Poitiers, 1993, p. 33).

18. R. Cantel a travaillé vingt-sept ans sur cette variante de la littérature orale, qui était déjà en forme écrite quand il l’étudiait.

19. M. Gonzalez Duran/Ramon Cordoba (dir.), *José Saramago en sus lectores*, México, Ed. Alfaguara, 2010, p. 68.

20. « Só concebo a poesia e a ficção como um processo mágico. O criador é um ser que esmerilha a palavra e faz brotar o enigmático entre as ruínas alegóricas da condição humana. Não trocaria essa minha alegria de escrever por nada. Aliás, por ninguém. Não estou brincando de poeta. Tampouco de escritor. Estou na estrada há muito tempo. O que me resta ainda é a ficção, a poesia. Em suma, um prazer lúcido. E lúdico. Desafiador. Um exercício contínuo. Fascinante. De amor à poesia. Da paixão pelo fazer literário. ... nenhum estímulo. E sem a mínima possibilidade de uma grande distribuição. Nenhum aparato publicitário em nível nacional. Mas, tudo bem. Não tenha dúvida. Nenhuma indiferença reprimirá o meu inquieto prazer de escrever. Porém, isso não me intimida. Nem me tira o sono. Fui à forra. Editei, meus últimos dois livros. Distribuindo-os de mão em mão, de cidade em cidade. Difícil tarefa, levar meu trabalho ao maior número de leitores » (p. 25).

21. « O conceito de ‘literatura’ recorta apenas uma certa região da praxis verbal criativa. Certos objetos de linguagem são agrupados numa classe “x” ou “y” pela tipologia européia. Nesta cirurgia, a determinação histórico-social é clara. A literatura tem o seu espaço reservado; sua função social balizada com relativa nitidez. Para um linguista, pode não haver maior diferença, na generalidade da técnica verbal empregada, entre um texto de Lorca e um texto litúrgico iorubá. A “função poética” da linguagem (Jakobson) é detectável tanto nos mantras sânscritos quanto nos cantos nordestinos sobre maconha. Lévi-Strauss está certo. É teoricamente possível, a metáfora poética, alcançar a “eficácia simbólica” (Malinowski falava em “eficácia mágica”) de um texto xamanístico dos cuna do Panamá. Mas esta possibilidade é descartada, na prática, pelos modos de produção e consumo que regem o conjunto textual chamado literatura ». (Antônio Risério, *Textos e Tribos. Poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*, Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda, 1999, p. 38)

22. Antônio Risério, *op. cit.*, p. 38.

23. « ... [a] literatura brasileira é a soma das modificações históricas que uma forma cultural européia experimentou em sua inserção na realidade tropical sob domínio lusitano » (*Ibid.*, p. 39).

AUTEUR

ROSELIS BATISTA R.

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Bibliographie

- Abrams, M.H., *The Fourth Dimension of a Poem*, New York, London, W.W. Norton, 2012.
- Bakhtine, Mikhaïl, « Le problème du texte » [1959-1961], in *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1979.
- Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil « Points », 1953.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970.
- Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973.
- Barthes, Roland, *Leçon*, Paris, Le Seuil, 1978.
- Barthes, Roland, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France, Janvier-mai 1977*, Paris, Le Seuil, 2002.
- Bellemin-Noël, Jean, *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF, 2001.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, 1966.
- Bianu, Zéno, « Une autre entrée dans le cœur du monde », in *Art Press*, « Richard Texier », n° 413, juillet-août 2014.
- Butor, Michel, « Esquisse d'un seuil pour *Finnegans* », *Répertoire I*, Paris, Minuit, 1989.
- Cassini, Daniel, « The James Joyce expérience », *Oxymoron*, 2010, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03644569>
- Chandler, James, *An Archaeology of Sympathy: The Sentimental Mode in Literature and Cinema*, Chicago, The University of Chicago Press, 2013.
- Cohn, Dorrit, *Le propre de la fiction*, [1999], trad. Paris, Le Seuil, 2001.
- Deleuze, Gilles et Parnet, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.
- De Man, Paul, *Allégories de la lecture*, [1979], Paris, Galilée, 1989, trad. Thomas Trezise.
- Derrida, Jacques, « Des tours de Babel » in *Psyché*, Paris, Galilée, 1987.
- Derrida, Jacques, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987.
- Detrie, Catherine, *Du Sens dans le processus métaphorique*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- Du Bouchet, André, *Lire Finnegans Wake ?*, Cognac, Fata Morgana, 2003.
- Dufourmantelle, Anne, *De l'Hospitalité (invite Jacques Derrida à répondre de)*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.
- Durand-Bogaert, Fabienne (dir.), *Genesis 38, « Traduire »*, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2014.

- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, [1979], Paris, Grasset, 1985, trad. Myriem Bouhazer.
- Eco, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, [1990], Paris, Grasset, 1992, trad. Myriem Bouhazer.
- Fontanille, Jacques, « Formes tensives et passionnelles du dialogue des sémiotiques », in *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000.
- Frank, Joseph, *Dostoevsky: A Writer in His Time*, Princeton University Press, 2010.
- Fried, Michael, *La Place de spectateur, esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris Le Seuil, 1991.
- Gladieu, Marie-Madeleine, Pottier, Jean-Michel et Trouvé, Alain, *L'Arrière-texte Pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013.
- Grandmont, Dominique, *Le Voyage de traduire*, Reims, Bernard Dumerchez, 1997.
- Grossman, Évelyne, « Lire, délier, délier Artaud », *Le Magazine littéraire* n° 434, septembre 2004.
- Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, NJ, Princeton UP, 2002.
- Ingarden, Roman, *L'Œuvre d'art littéraire*, [1960], trad. Philibert Secretan et al., Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
- Iser, Wolfgang, *L'Acte de lecture*, [1976], Liège, Mardaga, trad. E. Snycer, 1985.
- Keen, Susanne, *Empathy and the Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire, livre XXIII, « Le sinthome »* [1975-1976], Paris, Le Seuil, 2005.
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-Luc, *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, 1978.
- La Lecture littéraire*, n° 12, « Le contre-texte », Reims, CRIMEL, URCA, mai 2014.
- Larbaud, Valéry, « Images. Post-scriptum », in *Poésies, Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1958 (éd. G. Jean-Aubry et Robert Mallet).
- Maldiney, Henri, *Regard, parole, espace*, Paris, Cerf, 2012.
- Manguel, Alberto, *Une histoire de la lecture*, Arles, Actes Sud, 1998.
- Meschonnic, Henri, *Langage, histoire, une même théorie*, Lagrasse, Verdier, 2012
- Montandon, Alain, *Désirs d'hospitalité. De Homère à Kafka*, Paris, PUF, 2002.
- Rancière, Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Amsterdam, 2009.
- Rastier, François, « Communication ou transmission ? », *Césure*, n° 8, 1995.
- Rastier, François et Bouquet, Simon (dir.), *Une introduction aux sciences de la culture*, Paris, PUF, 2002.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit*, III, Paris, Le Seuil, 1991.
- Ricœur, Paul, « Le Paradigme de la traduction », *Esprit*, n° 253, juin 1999.
- Ruskin, John, *Sésame et les lys*, traduction, notes et préface par Marcel Proust [« Sur la lecture »], Paris, Mercure de France, 1906, rééd. Complexe, 1987.
- Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Le Seuil, 1966.
- Schlink, Bernhard, *Le Liseur*, Paris, Gallimard, 1996.
- Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Paris, Librairie Générale Française, 1986.
- Sollers, Philippe, *L'Infini*, n° 30, « Introduction », 1967.
- Sollers, Philippe, « La trinité de Joyce », [1980], *Discours parfait*, Paris, Gallimard, « Folio », 2009.

- Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981.
- Trinh Xuan Thran, *Le Cosmos et le lotus*, Paris, Albin Michel, 2011.
- Uexküll, Jakob von, *Milieu animal et milieu humain*, 1956, Paris, Payot & Rivages, 2010.
- Vandermeersch, Léon, *Les Deux Raisons de la pensée chinoise*, Paris, Gallimard, 2013.
- Volochinov, Valentin Nikolaevič, *Marxisme et philosophie du langage*, [1930], Limoges, Lambert-Lucas, 2010, trad. Patrick Sériot et Inna Tylkowski-Ageeva.
- Wismann, Heinz, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012.
- Wolfson, Louis, *Le Schizo et les langues*, préface de Gilles Deleuze, Paris, Gallimard, 1970.
- Yourcenar, Marguerite, *Le Temps, ce grand sculpteur*, 1983, repris dans *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1991.
- Yourcenar, Marguerite, *Le Labyrinthe du monde (Souvenirs pieux, Archives du nord, Quoi ? l'éternité)*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1974, 1977, 1988, repris dans *Essais et Mémoires*.