

PROTÉE

théories
et pratiques
sémiotiques

volume 25 numéro 3
hiver 1997-1998

Collaborateurs

Rachel BOUVET

Nicole CÔTÉ

Robert DION

Bertrand GERVAIS

Pascal GIN

Christine KLEIN-LATAUD

Hors dossier

Marc André BROUILLETTE

Vittorio FRIGERIO

Iconographie

Colin CHABOT

LECTURE
TRADUCTION
CULTURE



PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'UQAC, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'UQAC.

Le comité d'évaluation du Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR) du ministère de l'Éducation du Québec a attribué à **PROTÉE** la note **A+** pour son excellence et sa diffusion internationale.

Directrice : Francine Belle-Isle. Directeur-adjoint : Jacques-B. Bouchard. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.

Secrétaire à l'administration : Maude Dumont-Gauthier. Responsable du présent numéro : Rachel Bouvet.

Page couverture : **À l'inconnue disparue** de Colin Chabot, 1994, acrylique sur toile, 75 x 45cm. Photo : Michel Filion.

Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie BOURASSA, Université de Montréal
Mireille CALLE-GRUBER, Queen's University
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Marty LAFOREST, Université du Québec à Trois-Rivières
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Paul BLETON, Téléuq
Marcel BOUDREAU, Université Laval
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal
Gilbert DAVID, Université de Montréal
Gabrielle FRÉMONT, Université Laval
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 numéros/année)
TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.
Mode de PAIEMENT : Chèque (tiré sur une banque canadienne)
ou mandat-poste libellés en dollars canadiens.

INDIVIDUEL (version imprimée)
Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)
États-Unis : 34\$
Autres pays : 39\$

INSTITUTIONNEL
Canada : 34\$
États-Unis : 44\$
Autres pays : 49\$

CHAQUE NUMÉRO (version imprimée)
Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants*)
États-Unis : 13,25\$
Autres pays : 14,25\$

* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

INDIVIDUEL (version électronique)
Canada : 12\$ (7\$ pour les étudiants)
États-Unis : 15\$
Autres pays : 15\$

INSTITUTIONNEL
Canada : 15\$
États-Unis : 17\$
Autres pays : 19\$

CHAQUE NUMÉRO (version électronique)
Canada : 7\$ (4\$ pour les étudiants)
États-Unis : 8\$
Autres pays : 9\$

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.

Adresse électronique : protee@uqac.quebec.ca. Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. PROTÉE bénéficie également d'un site électronique – l'*Espace Protée* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/protee.htm>) – à l'intérieur du *Site électronique international de sémiotique* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/semiotique.htm>). L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie LT Ltée de Chicoutimi.

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada.

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité de Rachel Bouvet

Lecture, traduction, culture

Présentation / *Rachel Bouvet* 5

UNE LECTURE SANS TRADITION: lire à la limite de ses habitudes / *Bertrand Gervais* 7

L'INTERPRÉTATION SAVANTE D'UNE POÉSIE PRÉTENDUMENT « NAÏVE » :
à la recherche de *Swann*, de Carol Shields / *Robert Dion* 21

TRADUCTION ET « PLAISIR DU TEXTE » / *Christine Klein-Lataud* 31

« THE BULLY » / « LA BRUTE » :
le régional et le mythique ou tous les chemins mènent à Rome / *Nicole Côté* 39

LE SEMBLANT QUI ÉMEUT / *Colin Chabot* 52

LE TOPIQUE ET SES ÎLES: culture, philosophie, traduction / *Pascal Gin* 61

TRANSLITTÉRATION ET LECTURE: *Le Livre des jours* de Taha Hussein / *Rachel Bouvet* 71

Hors dossier

L'EXPÉRIENCE DU BLANC dans *Les Saisons en cause* de Jean Tortel / *Marc André Brouillette* 86

TEMPS DU SIGNE ET USURE DU SENS. Arsène Lupin et « Le signe de l'ombre » / *Vittorio Frigerio* 95

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 100

NOTICES BIOGRAPHIQUES 102



COLIN CHABOT, **Le Labyrinthe sans fin**,
1992, acrylique sur toile, 75 x 45cm.
Photo : Michel Fillion.

Lecture, traduction, culture

Lire, traduire : deux activités sémiotiques différentes, possédant chacune ses propres caractéristiques, auxquelles correspondent des domaines de spécialisation distincts. Les liens que l'on peut tisser entre elles sont pourtant fort nombreux. Que peut-il résulter d'une confrontation entre ces deux objets d'étude ? Ce dossier montre que le fait de les placer sous un même éclairage permet d'enrichir la réflexion, d'explorer les frontières entre des régions différentes du savoir.

Si le rapport à la culture s'impose d'emblée dans le cas de la traduction, il n'en va pas de même pour la lecture. Faire passer un texte d'une langue à une autre, c'est le transposer dans une autre culture, lui faire franchir une distance interculturelle : un passage qui implique nécessairement un choix de la part du traducteur, des stratégies visant à réduire ou à maintenir la distance. La lecture, quant à elle, est d'abord envisagée comme une interaction entre un lecteur et un texte, un processus qui amène à construire une signification, à ressentir des émotions, à parcourir des espaces imaginaires. Il apparaît plus urgent d'étudier ces aspects de l'acte de lecture que de s'interroger sur sa dimension culturelle. Et pourtant, les habitudes de lecture ne sont-elles pas gouvernées par la culture à laquelle on appartient ? La lecture n'est-elle pas enracinée dans un contexte culturel précis ? Possède-t-on toujours les savoirs culturels adéquats pour comprendre ou interpréter les textes ?

Les deux premiers articles de ce dossier examinent ces rapports entre lecture et culture. Bertrand Gervais décrit différents contextes culturels et interroge deux situations bouleversant les habitudes de lecture, l'une liée à la présence d'une langue étrangère, l'autre à un nouveau médium, l'ordinateur et son écran, support des hypertextes fictionnels. Robert Dion s'intéresse, par le biais de l'analyse d'un roman de Carol Shields dans lequel la représentation de l'activité interprétative se trouve au premier plan, aux conflits entre culture savante et culture populaire qui surgissent lors de la saisie d'un texte.

Les rapports entre lecture et culture s'avèrent particulièrement complexes lorsqu'on s'interroge sur la traduction. Comme le souligne Christine Klein-Lataud, le traducteur est d'abord et avant tout un lecteur, un lecteur qui doit chercher à prolonger le plaisir du texte, à préserver, lors de son entreprise de re-création, la visée significative de celui-ci. Autrement dit, un travail d'interprétation précède le travail de traduction proprement dit. C'est ce que montre Nicole Côté, qui fait le tour des difficultés contenues dans une nouvelle de James Reaney, difficultés liées à l'oscillation constante entre le régional et le mythique, au fait que la traduction doit s'attacher à restituer les différentes couches de sens.

L'article de Pascal Gin propose, non pas de retracer l'amorce du processus de traduction, mais de saisir ses présupposés culturels, d'adopter un point de vue provenant d'un autre lieu, celui de la philosophie. La traduction française d'un texte de J. L. Austin y est soumise à une lecture critique, qui cherche à déterminer l'impact des replis fréquents vers l'anglais, la signification culturelle de ce « non-travail » ainsi que son rapport au projet d'Austin, fondé sur l'action.

Enfin, le dernier article, le mien, porte sur la lecture des traductions, l'exemple choisi étant celui de l'autobiographie de Taha Hussein traduite en français. Il s'agit donc d'une réflexion située en aval de l'acte de traduire. La translittération, qui ne véhicule que l'impression sonore des mots, y est envisagée comme un procédé créateur d'effet d'étrangeté, comme un élément déjouant les automatismes perceptuels du lecteur.

Ce dossier met en place un parcours, qui va de la littérature américaine à la littérature égyptienne en passant par la littérature canadienne-anglaise et la philosophie, un parcours traversant différentes cultures, ponctué de nombreuses traductions, et n'attendant plus, dans le fond, que des lectures.

Rachel Bowet

LECTURE UNE LECTURE SANS TRADITION: LIRE À LA LIMITE DE SES HABITUDES SANS TRADITION

BERTRAND GERVAIS

De nouveaux lecteurs créent des textes nouveaux dont les nouvelles significations dépendent directement de leurs nouvelles formes.

D.F. McKenzie¹

Il est un terme absent du titre de ce dossier: la tradition. Lecture, traduction, culture, c'est une façon de ne pas dire lecture, tradition, culture.

Tradition, traduction: qu'est-ce qui vient séparer ces deux termes, dont les signifiants sont si proches? Qu'est-ce qui change dans le passage du *di* au *duc*? S'opposent en fait, par ces deux termes, des conceptions complètes de la lecture et du rapport à la culture. Le premier introduit un rapport à l'identité, fondé sur la mémoire, l'histoire, la convergence de temporalités d'abord disjointes (le passé *versus* le présent), la confirmation d'un territoire culturel, un mouvement centripète inscrit avant tout dans la verticalité; tandis que le second déploie une identité marquée par l'exploration des bords et des frontières, la dispersion, un mouvement centrifuge où les langues se confrontent, où les sémiosphères (Lotman, 1990) se rencontrent et les médiasphères (Debray, 1991) se chevauchent.

La tradition est affaire de mémoire: elle est une transmission, fondée à même son étymologie sur le fait de remettre, de passer quelque chose à un autre. C'est un héritage transmis oralement ou par écrit. Elle s'inscrit du côté de l'histoire et de la longue durée, de la confirmation d'une identité par répétition, par rappel. Elle est l'ouverture d'un passé qu'il s'agit non plus d'oublier mais de préserver intact et fonctionnel. L'idée d'un passage est aussi présente dans la traduction, mais dans ce cas, ce n'est pas un objet, un texte, dont on veut préserver la lettre et qui est passé entre deux agents, entre deux temps, un ancien et un nouveau, c'est un objet qu'on veut transformer, pour le faire passer à un second état et le rendre ainsi accessible. C'est un passage qui affecte la lettre du texte, qui est interprétation, transformation, mouvance.

La tradition implique une certaine immobilité, l'identification d'un centre à investir, à protéger, à constituer comme espace plein et stable. Lire, sous la régie de la tradition, c'est rechercher une culture qui est sienne, qui puisse servir d'attache. C'est chercher la sécurité de l'identité reconfirmée. Elle implique un regard tourné vers soi, vers le centre, et qui réaffirme les principes d'une identité collective. La

tradition dit qui nous sommes, d'où nous venons, où nous devons aller, ce que nous avons en commun.

En comparaison, la traduction – et par là, je veux dire la pratique actuelle de traduction de textes contemporains – fonctionne d'abord et avant tout sur le mode de l'oubli. Oubli de soi et de sa culture, pour aller vers celle de l'autre, pour lui assurer une présence et une actualité à même sa propre situation. Elle n'est pas un regard tourné vers le passé, un repli, mais une ouverture à l'autre. Ce n'est pas la temporalité ou encore la verticalité qui en illustrent le mieux ses relations fondamentales, mais l'horizontalité, la coprésence sur un même territoire de deux cultures, de deux langues, de ce fait, réunies. Si la tradition joue avant tout sur une seule langue, qui a un rôle identitaire, et à laquelle les autres langues et cultures seront subordonnées, la traduction repose sur une dé-hiérarchisation des cultures ou, plutôt, sur une fluctuation dans le jeu des hiérarchies. Les relations ne sont pas fixes ou établies de façon durable, mais en mouvance continue, au gré des rapprochements, des itinéraires personnels. De fait, la traduction – ici, la pratique de lecture qui consiste à lire des traductions, à laquelle on peut associer une pratique de lecture complémentaire, lire dans une langue étrangère – implique une spécialisation et une individualisation des connaissances et des savoirs. Non pas le partagé, mais le singulier. Si notre identité en sort de toute façon assurée, ce n'est pas par répétition du même, mais par confrontation à l'autre, par contraste, complémentarité, comparaison. La traduction implique un investissement non du centre de sa culture mais de sa périphérie. Elle est une exploration de ses frontières, espace qui doit être compris, non seulement comme cette ligne qui sépare deux territoires, mais ce lieu plein, à la croisée des deux et qui peut être habité. Même si nous nous y trouvons à la limite de nos habitudes de lecture.

LES CONTEXTES CULTURELS

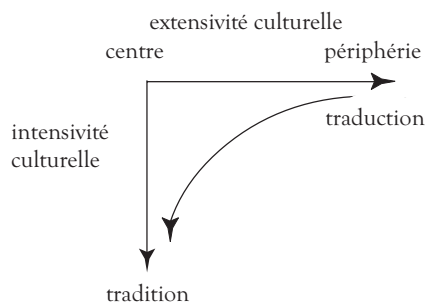
Pour mieux faire comprendre cette différence, je dirai que les liens qui s'établissent par la traduction entre la lecture et la culture sont l'expression d'un

contexte d'extensivité culturelle, tandis que ceux, établis sous le sceau de la tradition, sont l'expression d'un contexte d'intensivité culturelle (Gervais, 1996). C'est dire que ces deux termes ne s'opposent pas qu'en surface – ce n'est pas juste un problème de sémantique –, mais à un niveau fondamental, celui des pratiques sémiotiques, des rapports que nous établissons avec les discours produits et transmis dans notre sémiotique, qu'ils aillent dans le sens de sa préservation ou de son renouvellement.

La distinction entre ces deux contextes repose, entre autres, sur les travaux de Roger Chartier et des historiens des pratiques de lecture, qui ont défini deux types de lecture, l'une intensive, l'autre extensive. Elle reprend ces types en les généralisant, en déplaçant la distinction des pratiques elles-mêmes à leurs cadres de référence, à leurs contextes. Les lectures que nous pratiquons ne sont que l'actualisation de certains présupposés, de nos attitudes face à la littérature et à la culture (Charles, 1995). Ainsi, l'extensivité culturelle est un contexte marqué par l'hétérogénéité des textes lus, non seulement par la diversité des genres ou même des médias utilisés, mais par celle des cultures impliquées. Elle est un contexte de consommation rapide des biens culturels. Rapide, à la fois parce que les textes sont lus sans grand investissement, lors de traversées rapides – des textes qui sont vite oubliés, voire délaissés, dès qu'une première saisie a été effectuée et parce que le choix des textes est fait au gré de l'actualité, sans grande motivation préalable : on lit tout ce qui nous tombe sous la main, tout ce que les libraires ont choisi de rendre accessible, suivant la logique du marché. L'intensivité culturelle, quant à elle, se démarque par une plus grande homogénéité des textes lus, par un investissement dans leur lecture et l'exploitation de leurs dispositifs. Elle est un contexte de maturation des biens culturels, qui ne repose pas sur une dispersion de l'attention de lecture ou l'éclatement du corpus, mais au contraire sur leur resserrement, assurant ce que les Américains ont nommé « cultural literacy » (Hirsch, 1988), un héritage culturel.

L'extensivité culturelle favorise un déplacement vers la périphérie d'une culture, vers les traductions, le mélange des genres et des formes, une lecture tous azimuts avec ses effets à la fois positifs et pervers: l'ouverture et le dilettantisme, un horizon d'attente de plus en plus large, mais d'une faible densité et profondeur. L'intensivité favorise, pour sa part, le centre, les institutions établies, la tradition, une lecture concentrée: qui se concentre sur peu de textes et qui les maîtrise à fond. La première répond à une économie de la progression, la seconde à une économie de la compréhension. Ces deux tendances ne sont pas simplement opposées mais complémentaires.

L'extensivité culturelle prédomine depuis déjà un certain temps, au point de subir elle-même des modifications décisives. Cette prédominance ne nous empêche pas de nous investir dans la lecture de textes précis, de devenir des spécialistes d'une œuvre, d'un auteur ou d'un mouvement littéraire, mais l'intensivité retrouvée n'est plus qu'une spécialisation de nos modes de lecture et non une modalité de base. Le retour à une intensivité littéraire requiert d'ailleurs une certaine énergie, celle d'aller à contre-courant d'un mouvement centrifuge, de délaissier la vitesse des contacts rapides et de peu d'impact, pour la lenteur d'un investissement de lecture important, une lecture devenue essentielle. Ce retour fait de la tradition non plus une norme, mais, du fait de n'être plus imposée, un objectif de lecture, lié à l'intégration de l'hétérogène capté, en quelque sorte, sur le vif. La lecture littéraire trouve en fait, dans ce retour à une certaine intensivité du lire, son principe fondamental.



L'extensivité culturelle prédomine. En fait, il faut pousser cette logique d'un cran encore: ce contexte est maintenant exacerbé, de sorte que nous serions même en contexte de surextensivité culturelle, liée à une prolifération sans précédent des textes et des documents de toutes sortes, qui incite à exploiter l'extrême limite de l'axe d'extensivité culturelle et à le distendre plus encore. Les développements récents de l'informatique et de la bureautique ont grandement facilité la production des textes. Il n'y a jamais eu autant de livres publiés, autant de presses spécialisées, de littérature dite «étrangère» (entre guillemets car l'expression n'a jamais paru aussi désuète). Et encore, cette révolution touche au statut même des textes, qui se lisent et se distribuent sous forme de documents électroniques, l'écran remplaçant le livre comme support. Nos pratiques de lecture sont ainsi confrontées non seulement à une avalanche de textes, d'origines variées, voire de plus en plus exotiques, mais aussi à un éclatement des formes qui dépasse les simples variations sur le thème du livre (livre d'artiste, œuvre ouverte, etc.), pour inclure de nouveaux supports hypertextuels et hypermédiatiques aux possibilités encore inexploitées. Ce contexte de prolifération fait de nous des explorateurs de la périphérie et nous lisons sans cesse à la limite de nos habitudes.

La définition d'une surextensivité culturelle signifie que l'opposition traditionnelle entre lecture intensive et extensive ne suffit plus à rendre compte du contexte actuel de production et de lecture des textes ([intensif *versus* extensif] *versus* surextensivité). Elle peut toujours servir de matrice, mais nous passons à un autre état technologique, à une autre médiasphère, dont la réalité imposera graduellement ses propres principes.

Je voudrais, dans les deux prochaines sections de cet article, décrire deux situations de lecture distinctes qui illustrent cette surextensivité culturelle. La première est la lecture d'un roman américain, *The Crossing*, de Cormac McCarthy, dont je ne prendrai qu'un court extrait, mais qui me permettra de revenir plus en détail sur la notion de sémiosphère, présente dès l'avant-

propos. Il ne sera pas question directement de traduction, tel que j'en ai parlé jusqu'à présent, mais d'une situation de lecture complémentaire: lire dans une langue étrangère, avec ce que cela peut entraîner de déplacements, voire de déportements.

La seconde est la lecture-navigation d'un hypertexte fictionnel, où interviendra le concept de médiosphère. L'enjeu ne sera plus la langue de nos lectures (français, anglais ou espagnol), mais son médium. Les hypertextes² n'existent, en effet, que sous forme de document informatique et d'impulsions électriques. Leur médium n'est pas le livre ou le papier, mais l'ordinateur et son écran. Ils requièrent pour leur utilisation des logiciels capables de relier des fragments de textes ensemble (appelés des nœuds), auxquels s'ajoutent des images, fixes ou animées, et parfois même une bande sonore. Ils viennent sous forme de disquettes, qu'on insère dans le lecteur de son ordinateur, ou de documents, qui peuvent être téléchargés depuis des sites spécialisés sur Internet; mais ils ne peuvent quitter l'ordinateur sans altérer leurs fonctions de base. La partie textuelle peut être imprimée, mais les résultats sont de l'ordre d'une photographie comparée à une production cinématographique. Un pâle reflet. Leur développement et leur graduelle institutionnalisation nous forcent à nous interroger sur l'impact que peut avoir un tel nouveau médium sur nos pratiques de lecture³. Quelle nouvelle contrainte de lecture nous est imposée, par exemple, quand l'enchaînement des nœuds dépend de nos propres manœuvres et de choix faits, initialement, à l'aveuglette?

AUX LIMITES DE LA SÉMIOSPHÈRE

Soit le roman de Cormac McCarthy, *The Crossing*, le deuxième tome de *The Border Trilogy*, lu en *paperback*. Il s'agit d'un western métaphysique, publié en 1994, qui raconte l'histoire du jeune Billy Parham. À la fin des années trente, il capture une louve qui maraudait sur les terres du ranch de sa famille. Plutôt que de la tuer, il choisit de la ramener dans les montagnes du Mexique. Il traverse ainsi à cheval la frontière qui sépare les États-Unis de l'État de Sonora,

tramant au bout d'une corde sa louve, la gueule attachée par une muselière de fortune. Il fait route sur des pistes qui longent les canyons et rencontre après quelques heures un premier ranch:

Adonde va? the man said.

A las montañas.

The man nodded. He wiped his nose with his sleeve and turned and looked toward the mountains so spoken. As if he had not properly considered them before. He looked at the boy and at the horse and at the wolf and at the boy again.

Es cazador usted?

Si.

Bueno, said the man. Bueno. (1994: 75)

Billy reprend la route et, un peu plus loin, il rencontre une vieille femme, accompagnée d'une jeune fille.

Me entiende? she said.

Si, claro.

She studied the wolf. She looked at him again. The eye half closed was probably from some injury but it lent her the air of one demanding candor. Va a parir, she said.

Si.

Como la jovencita.

He looked at the girl. [...]

Es su hija? he said.

She shook her head. She said that the girl was the wife of her son. She said that they were married but that they had no money to pay the priest so they were not married by the priest. Los sacerdotes son ladrones, the girl said. It was the first she had spoken. The woman nodded her head at the girl and rolled her eyes. Una revolucionaria, she said. Soldadera. Los que no pueden recordar la sangre de la guerra son siempre los mas ardientes para la lucha.

He said that he had to go. (1994: 86)

The Crossing est bel et bien un roman de la frontière, celle qu'on traverse ou qu'on habite, et qui n'est pas faite que de montagnes ou de postes de douane, mais de langues et de parlers qui se chevauchent et cohabitent dans le même espace. Espace du texte, espace de sa lecture, de *ma* lecture. Québécois, vivant au nord du 45^e parallèle, je traverse

une première frontière qui est celle de la littérature américaine, lue dans sa langue. Un anglais qui, dans ce cas-ci, est loin de la réalité linguistique de la Nouvelle-Angleterre ou du Canada anglais, beaucoup plus présente au Québec. Une langue marquée par l'encyclopédie du western, avec son lexique spécialisé sur les chevaux et l'équitation, la géographie locale, les habitudes de l'époque, mais surtout par le style de McCarthy, télégraphique par moment, fait d'ellipses et d'ambiguïtés, d'un mélange de genres, d'une sourde tension. Nous sommes loin des proses diluées d'un Louis L'Amour par exemple, et plus proche des explorations stylistiques de William Faulkner.

Je traverse une seconde frontière, quand Billy passe sous le 32^e parallèle et pénètre au Mexique. L'anglais doit alors partager son espace avec l'espagnol qu'on y parle. Et c'est bel et bien un partage. Les frontières sont bilingues, par définition. Les phrases en espagnol ne sont nullement traduites en américain; elles sont intégrées tout naturellement à l'économie narrative et sémiotique du roman. Billy comprend l'espagnol, il répond sans formalité («Me entiendo? she said. Si, claro»). Et les échanges ne sont pas expliqués par la suite. Si on ne comprend pas l'espagnol, on se doit de trouver des approximations des phrases prononcées. Quelquefois le travail est simple; on parvient sans trop de difficulté, grâce au contexte, à retrouver dans «Es su hija?», un «C'est votre fille?». Mais quand les phrases sont plus longues, comme la dernière réplique citée de la vieille dame («Ceux qui ne peuvent se souvenir du sang de la guerre sont toujours les plus ardents au combat») ou bien d'autres qui viendront, un travail plus important est requis. Les compétences langagières exigées par le roman sont grandes, elles sont le fait de frontières d'une grande perméabilité, qui permettent les déplacements territoriaux et langagiers.

Ce qui m'intéresse, dans cet exemple, est moins la coprésence de deux langues voisines dans un même texte, procédé maintenant usuel de notre modernité ou postmodernité littéraire, où on assiste à d'importants «phénomènes de croisement et d'interpénétration culturels» (Simon, 1994: 19), que

la situation de lecture qui en découle et qui vient en ajouter une troisième. C'est depuis le français que je lis ce roman écrit en anglais et qui comporte des passages en espagnol. En fait, il serait plus juste de dire que c'est depuis le québécois que je lis ce texte en américain qui contient du mexicain. Et ce mexicain, je le traduis dans quelle langue, en cours de lecture? Dans la langue du texte ou dans la mienne, puisqu'elles sont différentes? Comment dois-je traduire «Es su hija?». Par «C'est votre fille?», comme je l'ai fait plus haut, ou par «Is she your daughter?». De quelle façon dois-je construire ce texte? En faisant abstraction de ma langue, des déterminations précises de ma situation de lecture? Est-ce que la vieille dame me parle, auquel cas je traduis ses mots en québécois, ou est-ce qu'elle parle à Billy, et alors je les rabats sur sa langue, son américain? Au-delà des nombreux choix qui peuvent être faits, on voit tout de suite à quelle déhiérarchisation des langues et des cultures on assiste, à quels ajustements régionaux et ponctuels. Il n'y a pas une seule façon de lire et de traduire ce texte, le choix opéré dépend de mes propres habitudes et de ma posture de lecture: enclin à la déterritorialisation, par une subordination de mon monde à celui du texte, ou à une reterritorialisation, assimilant au contraire le monde du texte au mien.

Indépendamment du jeu des relations qu'elle permet, la transitivité décrite introduit un éloignement additionnel. Non seulement l'univers narratif de *The Crossing* est-il, de par son existence même, l'occasion d'un déplacement de l'attention, une défamiliarisation – à laquelle j'ai pu consentir comme lecteur, en choisissant de lire un western, d'aller vers la découverte d'un chronotope dont je ne connais pratiquement rien –, mais encore cette défamiliarisation est-elle accentuée par la frontière investie et dont la présence n'avait pas été anticipée. Le roman de McCarthy me fait traverser deux frontières plutôt qu'une, il m'entraîne encore plus loin dans une altérité inattendue. Peut-être est-ce cela l'effet d'exotisme, c'est-à-dire non seulement la reconnaissance d'une distance, mais, malgré mes attentes, la surprise d'un éloignement encore plus

grand. Dans *The Crossing*, l'exotisme n'est ni le western, ni l'Arizona, ni même cette louve capturée et ramenée dans son territoire d'origine (geste dont la symbolique paraît liée à une nature en voie de domestication et à l'expulsion d'un corps indésirable, par son renvoi à son état d'origine), et il n'est pas ces éléments parce que je m'attends à les trouver là; l'exotisme surgit à l'apparition d'une culture autre, mexicaine, que je n'attendais pas. C'est cette présence qui déjoue mes attentes, cette extension plus grande donnée à l'univers narratif et à son domaine culturel. L'exotisme n'est pas dans l'altérité, mais dans l'inattendu, dans le dépassement des limites de sa sémiotique.

Cette situation de lecture n'est pas exceptionnelle, elle aurait même tendance à s'imposer comme norme de nos pratiques littéraires actuelles, caractérisées par les brouillages culturels; des textes brisés et pénétrés d'altérité qui nous obligent à repenser les liens entre la littérature et l'identité culturelle (Simon, 1994). À voir, du moins, ce rapport en termes de complexité, d'hétérogénéité et d'asymétrie. En fait, hors de toute mode, cette situation correspond, pour Yuri Lotman (1990: 125), au fonctionnement même des sémiotiques. L'unité fondamentale de la sémiotique est, pour lui, non pas une langue ou un langage quelconque, mais l'espace sémiotique complet occupé par une culture donnée. Et la sémiotique est cet espace: elle est l'environnement nécessaire au maintien et au développement d'une culture. Sa condition est, par suite, son résultat. Elle est une totalité, continuellement en mouvement, animée par les relations entre ses parties, leurs interpénétrations et résistances. Il s'agit d'un complexe de relations, dont la dynamique repose sur les rapports de force et de dépendance qui s'y établissent.

La sémiotique se déploie en fonction d'une langue qui lui assure son identité, en permettant de la distinguer d'une autre sémiotique, par exemple. Mais il ne faut pas voir dans cette langue un centre qui serait une entité stable, protégée de toute influence externe; au contraire, ce centre ne cesse d'être confronté à d'autres langages de toutes sortes, à

des codes et des sous-codes de tous genres, à des influences, tant extérieures qu'intérieures. Ce n'est pas un noyau, fruit ou atome, mais plutôt un dénominateur commun, un fondement, qui reste identique, malgré ses transformations. De fait, la sémiotique est marquée par son hétérogénéité. L'espace sémiotique qu'elle occupe est fait de langues et de langages variés, d'éléments en constante transformation qui lui donnent son dynamisme. Une culture, qui n'est pas morte, subit les influences des autres cultures qui l'entourent ou dont elle est à l'écoute. La culture québécoise (ou devrais-je parler de ma version personnelle de cette culture) est une sémiotique subissant des influences, à la fois de la France et des pays européens, et des États-Unis et du Canada, et, pour ces derniers, non seulement par la littérature, le cinéma, la télévision et la musique, mais aussi par les discours critiques et universitaires, les sciences et, de plus en plus, les télécommunications et l'informatique. Ces influences ne sont pas qu'externes, impliquant des frontières de plus en plus poreuses à mesure que les échanges se multiplient, mais internes aussi, par la réunion de cultures introduites par les centres urbains et leur logique de la contiguïté.

Tout aussi important est le fait que la sémiotique est marquée par une asymétrie, révélée, pour Lotman, par l'existence même d'un centre qui appelle une périphérie (1990: 127). Au centre, se retrouvent la langue identitaire et toutes les pratiques qui viennent la confirmer; à la périphérie, s'immiscent toutes les autres pratiques qui, elles, en réduisent pour ainsi dire la portée. En lisant, je peux me tenir au centre de ma sémiotique, comme je peux fréquenter ses espaces-frontières. En fait, l'inscription d'une asymétrie, et de ses positions surdéterminées, vient confirmer deux tendances complémentaires nécessaires au développement de toute sémiotique. L'une est la préservation, l'autre est le renouvellement. La sémiotique a besoin à la fois d'un centre qui lui donne une permanence, une continuité ou encore une certaine inertie nécessaire à la survie de tout organisme, et d'une périphérie, qui lui assure un

développement, un dynamisme, une vitalité. Au centre, se trouve la tradition, qui assure la permanence, la préservation de l'identité; à la périphérie, se rencontrent la traduction ou la lecture en une langue étrangère, qui confrontent cette identité à une autre. En tant que lecteur, je peux ainsi lire dans les limites de ma sémiosphère et par le fait même participer au mouvement de préservation de son espace sémiotique; comme je peux traverser les frontières de ma sémiosphère, puis œuvrer à leur déplacement, de manière à pouvoir ensuite la renouveler.

Pour Lotman, les frontières de la sémiosphère sont un lieu de grande activité, car le processus de sémiotisation y subit les pressions les plus vives. Les habitudes d'interprétation ne sont pas encore prises, au contraire elles sont à acquérir, à chaque fois confrontées à de nouveaux signes, de nouvelles configurations discursives, qui demandent une expérimentation, un travail de refiguration qui ne peut pas reposer de façon simple sur la tradition de la sémiosphère d'origine. Comme Lotman le dit, dans la traduction anglaise de son essai,

The notion of boundary is an ambivalent one: it both separates and unites. It is always the boundary of something and so belongs to the frontier cultures, to both contiguous semiospheres. The boundary is bilingual and polylingual. The boundary is a mechanism for translating texts of an alien semiotics into 'our' language, it is the place where what is 'external' is transformed into what is 'internal'. (1990: 36-37)

En lisant *The Crossing*, je me place donc à la périphérie de ma sémiosphère, habitant une frontière, celle inscrite par la réunion des cultures québécoise et américaine. Je fais pénétrer dans mon espace sémiotique un texte qui lui est «étranger», et dont je peux m'accommoder selon divers scénarios. Je peux lire ce texte dans un effort de spécialisation en littérature américaine et faire de cette frontière un lieu à habiter de façon constante, devenant par la force des choses un territoire plein⁴. À l'autre extrême, je peux le lire en dilettante, c'est-à-dire parce qu'on en a parlé en bien, parce que son auteur est à la mode, parce que

j'aime les loups et les chevaux, et cette frontière reste un espace éphémère, une simple limite, qui ne s'habite pas, mais se franchit. Tout autant que l'asymétrie des sémiosphères et les diverses manifestations de l'extensivité culturelle, ce que ces derniers propos illustrent, ce sont aussi les différentes positions qu'un lecteur peut adopter dans son propre espace sémiotique. Reste-t-il principalement au centre, faisant de brefs aller-retour à la périphérie, voire à des périphéries, ouvrant de nouvelles frontières à chaque lecture, passant d'un roman américain, par exemple, à un texte japonais, turc, égyptien? Ou exploite-t-il à fond une seule frontière, l'explorant le plus systématiquement possible? Est-il excentrique ou concentrique? Lit-il en traduisant le texte dans sa propre langue ou se traduit-il dans la langue du texte?

La tendance actuelle à la surextensivité des pratiques de lecture vient perturber ce portrait. Elle surdétermine, en effet, cette périphérie, comme si l'ensemble de la sémiosphère n'était plus qu'une immense frontière, une limite sans cesse réactualisée. La lecture y privilégie l'excentrique, l'allotopique. Le centre n'apparaît plus comme un point de repère stable, mais, du fait même de son éloignement, un pôle parmi les autres, une valeur dans une logique polyvalente. Les uns diront qu'une telle surextensivité vient miner les structures mêmes des sémiosphères, introduisant des déséquilibres qui les feront s'écraser de leur propre poids, dans un rabattement des frontières. Les autres, qu'il s'agit d'une évolution indispensable qui doit leur permettre de résister aux transformations actuelles, liées au passage vers une nouvelle médiasphère. Ou alors, que c'est la preuve que la définition traditionnelle des sémiosphères, avec centre unique et périphérie, est à revoir, qu'elle est du moins à complexifier. Les sémiosphères, en contexte de surextensivité culturelle, seraient en fait des structures rhizomatiques (Deleuze et Guattari, 1976), faites de nœuds et de relations, qui ne dépendent d'aucun centre stable, mais de lieux de plus forte densité, qui se répondent et se complètent. Un réseau, comme un labyrinthe qui n'aurait plus de centre et, par la force des choses, plus d'issue.

AU SEUIL DE LA VIDÉOSPHERE

Notre époque est marquée non seulement par la porosité de ses sémiosphères et de leurs frontières, mais par une transformation majeure des médiasphères et, par conséquent, des rapports que nous entretenons avec les matériaux de conservation et de transmission des textes. Nos lectures font leur entrée dans la vidéosphère, caractérisée non plus par le livre et ses pages de papier, mais par l'écran cathodique et ses fluctuations. Les textes sont voués de plus en plus à une existence électronique; il convient de mesurer quels effets ce nouveau support peut avoir sur nos pratiques de lecture. Cette question, d'autres l'ont déjà posée, dont Roger Chartier, qui a bien compris quelle importance il pouvait y avoir à

[...] situer, dans l'histoire longue du livre, de la lecture et des rapports à l'écrit, la révolution annoncée, en fait déjà commencée, qui fait passer du livre (ou de l'objet écrit) tel que nous le connaissons, avec ses cahiers, ses feuilles, ses pages, au texte électronique et à la lecture sur écran. (1995: 271)

Confrontés à l'ordinateur, ce n'est plus une histoire de la lecture qu'il faut faire, mais une prospective, car les formes permises par cet outil nous entraînent du côté d'une hypertextualité dont nous avons encore à maîtriser les principaux paramètres. Le concept de médiasphère est au centre de la médiologie de Régis Debray, qui est une étude non pas de la signification, mais des messages eux-mêmes, des modes de transmission et de leur impact sur une société. L'idée de médiasphère s'impose du fait qu'on ne peut «séparer une opération de pensée, à quelque époque que ce soit, des conditions techniques d'inscription, de transmission et de stockage qui la rendent possible» (1991: 229). Ces conditions modèlent la pensée et ne font pas que l'accompagner. Debray identifie trois médiasphères dont la succession reflète le développement des modes de transmission. La logosphère est la première sphère et elle coïncide avec l'invention de l'écriture. La graphosphère est la seconde et elle repose sur l'imprimerie, le livre. Ce sont les effets de cette sphère sur les pratiques de

lecture que la distinction entre lectures intensive et extensive a permis en quelque sorte d'identifier.

La vidéosphère est la dernière en date et elle correspond à l'ère de l'électron, de l'audiovisuel et de ses applications. Debray en parle principalement dans ses relations à l'image vidéo, immatérielle, à la lumière émise par l'écran, un signal électrique balayant un moniteur dont nous avons à reconstituer les résultats; mais nous pouvons accroître la portée de cette sphère pour y inclure l'électronique (à moins de vouloir lui attribuer une sphère précise, la cybersphère), et surtout pour y déterminer ce qu'il advient du texte et de ses modes de construction et de saisie, quand il y est incorporé.

Soit l'hypertexte fictionnel de Michael Joyce, *Afternoon, a Story* (1987), l'un des premiers, qui a de ce fait attiré l'attention de nombreux critiques et théoriciens de la postmodernité culturelle. On glisse la disquette dans son ordinateur, on transfère le document sur son disque dur et on ouvre le document. Une fenêtre apparaît, qui sert d'ersatz de page couverture. On y apprend que *Afternoon, a Story* est déjà un classique postmoderne, que Robert Coover aurait dit qu'il s'agit là de «The granddady of hypertext fictions... a landmark!». On nous offre de commencer une nouvelle lecture ou de reprendre une lecture antérieure.

Si l'on choisit d'en commencer une nouvelle, il faut attendre que l'ordinateur reçoive le document, avec ses 539 nœuds et ses 951 liens. Un premier texte apparaît, dont le titre est «Begin»: «I try to recall winter. "As if it were yesterday?" she says, but I do not signify one way or another». Le dialogue engage un homme et une femme. Ils se rendent à une auto. Elle lui dit quelque chose et la dernière phrase demande «Do you want to hear about it?».

Si, par mégarde, on noircit avec sa souris un bout de texte, un nouveau nœud apparaît. Le titre en est «I want to say» et il nous apprend: «I want to say I may have seen my son die this morning». La phrase est courte, l'événement important, tragique même, mais l'assertion est atténuée deux fois. Le narrateur n'affirme rien d'emblée, il informe seulement qu'il

voudrait le faire. L'intention est affirmée sans pour autant que l'acte soit accompli. Mais, en même temps, l'information nous est transmise. De la même façon, ce qui est affirmé n'est pas un événement, mais sa perception, et encore une possibilité de perception, une simple hypothèse: il pourrait avoir vu son fils mourir ce matin. Sur quoi repose l'indétermination? Sur l'identité du mort ou sur l'existence même de cette mort? Il est impossible de le savoir, toutes les possibilités sont ouvertes et rien, dans ce nœud, ne nous permet de résoudre l'énigme. Pour le faire, il faut aller de l'avant et enchaîner les nœuds jusqu'à ce qu'un récit ou une cohérence quelconque apparaissent. Nous sommes en plein cœur d'une fiction, sans rien savoir de ce qu'elle a à nous raconter.

Grâce au logiciel, à chaque fois que du texte est noirci, on est propulsé vers de nouveaux nœuds, dont les titres semblent participer à une grande phrase. Les premiers qui apparaissent donnent à l'hypothèse une certaine plausibilité, par l'utilisation de minuscules et de signes diacritiques, de courtes propositions, d'adverbes, de déictiques, de chiffres, etc. Bien vite, pourtant, cette piste se révèle inutilisable. Il en ressort un ensemble hétéroclite de titres, qui constituent tantôt des séquences de faible portée (suite de chiffres, mots d'une phrase, questions/réponses), tantôt des renvois intertextuels («Lolly», qui rappelle le *Lolita* de Nabokov; «Lost in the Funhouse» qui reprend le titre de la nouvelle et du recueil éponyme de John Barth (1968), l'un des premiers labyrinthes métafictionnels de la littérature américaine). La recherche d'une cohérence ne peut donc passer par une simple identification des titres.

Si on retourne au tout premier nœud, «Begin», on peut choisir de répondre à la question qu'il posait. Voudrait-on en savoir plus? En fait, pour chaque nœud, on peut répondre oui ou non à partir d'une barre d'outils, comme on peut «cliquer» sur un des mots-boutons ou encore ouvrir une fenêtre de dialogue qui donne la liste des fragments accessibles depuis celui-ci. Il y en a 20, pour la première fenêtre. En choisissant le premier, un nœud apparaît où on lit: «“What shall I call you?” I ask. “Nausicaa.” she

says calmly». Si on presse oui, on arrive à «Nausicaa2», puis à «Giulia» et ainsi de suite.

Les trajets de lecture paraissent multiples et on peut ainsi naviguer longtemps sur cet hypertexte fictionnel. Puis, quelque peu désorienté par la nature non séquentielle du texte, la main engourdie par toutes ces manipulations, les limites du texte depuis longtemps oubliées, on peut abandonner la partie, sans même avoir récupéré suffisamment d'intrigue pour savoir ce qu'il en est du récit qui se cache dans le logiciel.

Naviguer à travers un hypertexte demande un travail qui dépasse les attentes des régies habituelles de lecture première. Dès l'ouverture du logiciel, l'initiative est laissée au lecteur, qu'il le veuille ou non, et ce dernier se doit d'opérer des synthèses avant même d'avoir parcouru l'ensemble du texte, avant de savoir où diriger ses inférences de façon à établir une cohérence qui soit fidèle à l'hypertexte ouvert. Le lecteur est comme un voyageur égaré dans un labyrinthe, qui avance à tâtons, à la recherche de repères, sans vue d'ensemble préalable des lieux. Sa lecture n'est d'abord pas une recherche de compréhension, mais d'orientation, qui seule permettra la progression. Celle-ci n'est pas assurée d'emblée, mais devient le premier objectif à atteindre (d'où l'idée d'une lecture-navigation). L'hypertexte s'offre d'abord comme territoire à maîtriser, ce qui déporte l'attention du contenu vers la forme et sa matérialité. Cela est vrai non seulement de *Afternoon, a Story*, mais de tous les hypertextes fictionnels, d'autant plus que cette production de Joyce est déjà ancienne et moins complexe que certaines productions plus récentes⁵. Ce n'est pas un hypermédia, il n'y a aucune illustration; et le nombre total de nœuds est inférieur au millier. Ce n'est pas non plus un hypertexte de fiction collaboratif, fait d'une écriture collective qui se déploie à partir d'un canevas initial; il n'est pas en réseau, mais se trouve sur une disquette. Si ses outils de navigation sont limités – il n'offre pas de carte qui permette de se retrouver dans l'espace fictionnel ouvert par la narration, on ne peut visualiser le parcours réalisé sur une fiche de synthèse ni mettre des signets à certains nœuds –, le labyrinthe qu'il constitue est de taille réduite.

Les hypertextes fictionnels correspondent à l'application artistique ou littéraire d'une technologie conçue d'abord pour aider les lecteurs à naviguer ou circuler dans de vastes ensembles textuels et non pour les perdre dans des dédales narratifs. Ces logiciels permettent de consulter des encyclopédies et des dictionnaires, de même que de naviguer sur la toile du réseau Internet. Leur utilisation en littérature, ou dans le domaine plus général de la fiction, est une spécialisation inattendue, mais leurs effets sur la narrativité incitent à une réévaluation importante non seulement de la façon dont nous définissons les textes, mais de celle aussi dont nous concevons nos pratiques de lecture. Ils actualisent, dirait Debray, le passage d'une médiassphère à l'autre et nous placent, nous lecteurs, à la frontière de deux territoires. L'habituel, celui que nous habitons pleinement et dont nous connaissons les conventions et les usages, et le nouveau, que nous avons encore à maîtriser et qui pose des problèmes de compréhension, voire de construction, difficiles à résoudre.

Qu'il y ait révolution se remarque aux possibilités mêmes que permet le médium, entre autres, quant à l'ouverture des textes et aux problèmes rencontrés pour en rendre compte. Si l'ouverture, de l'œuvre ou de la *fabula* (Eco, 1965), était auparavant la marque de l'avant-garde littéraire, le sommet de la pyramide de la textualité, elle devient le seuil même de l'hypertextualité. Non plus l'exception, mais la règle, la condition minimale. D'une médiassphère à l'autre, d'un niveau de complexité à l'autre, ce sont les conditions de la textualité qui se modifient. En fonction des logiciels permettant de créer des hypertextes (HyperCard, Storyspace, Intermedia), un texte linéaire, comme nous les fréquentons et les produisons toujours, correspond à une sous-utilisation du médium. La linéarité et la séquentialité qui étaient les marques de la textualité deviennent des paramètres désuets, comme s'il s'était agi de défauts et non de qualités (Gervais et Xanthos, 1997). Une des avenues de la théorie littéraire des dernières années avait été de se libérer de ces deux contraintes: il paraissait indispensable de proposer des notions de

texte qui le présentent comme un espace, une surface de jeu et d'investissement, une totalité libérée d'une linéarité réductrice. Mais c'est une chose de vouloir se libérer d'une contrainte, et c'en est une autre d'en être déjà débarrassé.

En fait, ce que l'on gagne d'un côté, on le perd de l'autre. Par exemple, si le réalisme nous avait habitués à des débuts *in medias res*, à des ouvertures marquées du sceau de l'arbitraire, seule façon d'atténuer la distinction entre le monde du texte et le monde du lecteur, cette arbitrarité devient nécessité avec l'hypertexte fictionnel. Le *in medias res* est la norme. La frontière entre les deux mondes est déjà, par définition, atténuée, comme s'il n'y avait plus de différence entre les deux, que l'écart ne voulait plus rien dire. On n'entre pas dans un hypertexte fictionnel, au sens où, en textualité, il fallait bel et bien entrer dans le texte par la porte principale: la première page du livre, l'incipit, les premiers mots. On s'y glisse plutôt, on y navigue, l'écran de l'ordinateur devenant cette mer où nous évoluons, passant d'un domaine à l'autre sans heurts. L'ordinateur permet maintenant d'aller, d'un seul et grand geste, d'un logiciel de traitement de texte à un hypertexte fictionnel, en passant par des logiciels de courrier électronique et de lecture de disque compact, qui peuvent être ouverts en même temps. Tout est à la portée de la main. La fiction cohabite avec le reste; elle n'est qu'une fenêtre parmi les autres ouvertes sur un bureau électronique. C'est à la fois extraordinaire et inquiétant: les différences entre ces lieux de notre attention sont affaiblies, comme si tout n'était plus que fiction ou que la fiction n'était pas différente du reste. On trouve là, d'ailleurs, le prétexte à une critique de la condition postmoderne et du mode de vie en régime vidéosphérique, ou tout n'est plus que simulacre et où les critères permettant de distinguer le vrai du faux, le réel du fictionnel, n'ont plus aucune efficacité.

In medias res: plus qu'une norme, il y a là un mode de vie. Nous sommes continuellement au milieu de quelque chose. À la croisée de diverses activités, à cheval sur plusieurs projets, lisant des extraits de livre, des fragments de documents, partagés entre des

émissions télévisuelles, radiophoniques, etc. ; nous nous retrouvons au milieu d'histoires déjà amorcées, dont nous risquons de ne jamais retrouver la logique ou la totalité, réduits à ne maîtriser que des fragments épars, incapables d'opérer une synthèse qui servirait à leur attribuer une signification. Et les hypertextes fictionnels font de cette réalité un principe actif. Joyce explique dans *Afternoon, a Story*:

Closure is, as in any fiction, a suspect quality, although here it is made manifest. When the story no longer progresses, or when it cycles, or when you tire of the paths, the experience of reading it end.

Formule que reprennent Moulthrop et Cohen dans la présentation de leur hypertexte *The Colour of Television* (1995): «Begin where you begin, go where you can go. You are done when it is over for you». Cette fin ne correspond pas à celle du texte.

Nous restons peut-être au milieu de quelque chose, mais nous ne sommes au centre de rien. Comme les limites du récit ne sont pas immédiatement accessibles – elles sont ce qu'il s'agit de découvrir –, nous sommes continuellement déportés, incapables d'identifier ou nous en sommes, ce qui est le centre, en fonction duquel un espace, un monde pourront être organisés. Non seulement le support informatique rend la matérialité même de l'hypertexte problématique, du fait de son évanescence – il ne s'agit plus d'encre sur du papier mais d'un bombardement d'électrons sur un écran –, mais l'absence de limites narratives claires accentue son inaccessibilité et, de fait, son étrangeté. L'hypertexte est l'exemple parfait de la surextensivité culturelle et de sa gestion particulière de la sémiotique.

On peut décrier cette nouvelle forme de narrativité, montrer de quelle façon l'élimination de la séquentialité peut entraîner une réduction des possibilités de la mise en intrigue («il est impossible de "raconter une histoire" sur un tel support» [Bernard, 1993: 17]), qui requiert une linéarité: le suspense repose sur une organisation précise des actions et de leur dévoilement, qui ne peut être maintenue quand l'ordre d'apparition est laissé à la discrétion d'un lecteur qui ne le connaît pas. Tout comme on peut

applaudir la libération qu'elle introduit, fondée sur l'ouverture, un rapport autre au texte qui n'offre plus la même surface de résistance, une démocratisation du processus d'écriture et de lecture: Joyce dira que ce n'est pas simplement que le lecteur peut déterminer l'ordre de ce qu'il lit, mais que ses choix créent ce qui est lu⁶. Mais, quoi qu'il en soit de ses pouvoirs et limites, cette nouvelle forme, dont on ne peut, compte tenu de sa nouveauté, que supputer le rôle qu'elle jouera en littérature, est l'occasion d'une réévaluation de nos habitudes de lecture et de définition du texte.

En fait, comme le signale Michel Charles, la lecture et l'analyse d'un texte se font toujours sur la base d'une pré-conceptualisation de ses propriétés. Notre «intervention sur le texte, qu'elle soit simple lecture ou travail d'analyse, non seulement le fait varier, mais le fait exister» (1995: 47). Le texte n'existe pas seul, mais uniquement par la lecture et dans son rapport à un commentaire. L'autorité du texte, c'est nous qui la lui attribuons, nous qui la construisons: le texte n'est jamais que ce que nous en faisons. Or, cette part dans la construction des textes est révélée de façon criante quand le texte en présence ne répond pas aux critères traditionnels. Et c'est ce qu'on trouve dans les études portant sur les hypertextes fictionnels. Elles sont consacrées pour la plupart non pas à effectuer des lectures et analyses d'hypertextes, comme on le fait en littérature, mais à déterminer, de l'extérieur en quelque sorte, leurs propriétés, leurs impacts sociaux, culturels et politiques, leurs implications technologiques, leurs contraintes informatiques, leur place dans la situation de lecture⁷.

Signe de la surextensivité culturelle, l'hypertexte s'impose comme un laboratoire idéal où sont revues et corrigées les conceptions du texte et de la littérature. Il est, pour ceux qui y naviguent déjà, l'annonce d'un nouveau régime sémiotique ou médiologique, à peine amorcé et dont les effets pourraient s'avérer importants: «if hypertext has the kind and degree of power that previous chapters have indicated, it does threaten literature and its institution as we know them. One should feel threatened by hypertext» (Landow, 1992: 103). C'est la nouvelle frontière, un

territoire à baliser et à maîtriser, qui aura un impact non seulement sur nos façons de lire, mais sur nos conceptions de la culture, sur la sémiosphère.

* *
*

Nous improvisons régulièrement nos lectures, ne serait-ce que parce que nous ne connaissons pas le texte que nous allons lire. Si nous en étions déjà des experts, il n'y aurait jamais aucune surprise, la lecture ne serait plus une aventure, mais un repli. Improviser ses lectures, c'est accepter que tout ne soit pas déjà maîtrisé, qu'on peut se tromper, errer et se rattraper, faire fausse route dans ses projections, puis graduellement rectifier le tir jusqu'à ce que le texte soit enfin maîtrisé. Il n'y a pas de protocoles, il n'y a que des situations de lecture, qui se modifient selon les dispositifs et les habitudes des textes et de leurs lecteurs.

Si elle s'inscrit comme modalité fondamentale de toute lecture, l'improvisation apparaît cependant, dans le contexte actuel, surdéterminée. Elle touche en fait ces trois facteurs – les textes, leurs objets et notre rôle dans leur compréhension et interprétation –, qui sont au cœur même de toutes nos régies de lecture. Le passage à une vidéosphère a pour effet de modifier substantiellement le support du signe, du texte lu; la prolifération des frontières de la sémiosphère, par la lecture de textes aux horizons culturels de plus en plus larges et diversifiés, vient introduire de nouveaux objets, voire des objets inédits, qui demandent à être découverts et non simplement rappelés. Quant à l'inscription d'une surextensivité culturelle, elle place le lecteur dans une situation où ses habitudes n'ont plus nécessairement cours, où il doit les revoir depuis le moment premier de la saisie du texte. Chaque élément de cette situation est sujet à un renouvellement important. C'est ce qui en fait une lecture sans tradition, une lecture confrontée à des inconnues qu'elle devra par la force des choses assimiler.

Comment se situer maintenant face à ce triple lieu de transition? Difficile de répondre d'une façon générale, car ce qui est en jeu est une prospective de la lecture et qu'il faudrait pour le faire, sur la base de nos

pratiques actuelles, projeter le point d'arrivée d'une transition à peine amorcée. Et, à ce jeu, à moins de vouloir généraliser nos propres expériences, il ne peut y avoir que des résultats personnels, fondés sur nos capacités d'assimilation et nos résistances. Nous pouvons, par exemple, avoir déjà assimilé l'ouverture des frontières de notre sémiosphère, avoir déjà intégré les données du multi- ou pluriculturalisme à même nos habitudes de lecture, mais résister encore à nous investir pleinement dans la littérature vidéosphérique. Sans être nostalgique de cet âge doré du livre, comme un Sven Birkerts (1994), qui se demande où ira la culture dans ce régime médiologique, nous pouvons rester sceptiques face aux miracles annoncés par les tenants de l'hypertextualité généralisée, qui déclarent ouverte la troisième dimension du langage (Bernard, 1993).

Le déploiement complet d'une surextensivité culturelle transformera sûrement nos pratiques de lecture et nous forcera à adopter de nouvelles habitudes. Seront-elles inédites ou calquées sur les anciennes? Jusqu'où se rendra ce jeu de la navigation, cette nouvelle métaphore de la lecture? Entre temps, nous savons que nous sommes au milieu de quelque chose; il nous reste maintenant à savoir au centre de quoi...

NOTES

1. «New readers make new texts, and their new meanings are a function of their new forms» (trad. tirée de D. F. McKenzie, 1991 : 53, cité dans Chartier, 1996 : 137).
2. Le terme d'hypertexte a été proposé en 1960 par Ted Nelson qui l'a défini plus récemment comme une écriture non séquentielle aux nœuds contrôlés par un lecteur (Joyce, 1991 : paragr. 13). Il ne s'agit donc pas de la notion développée par G. Genette dans *Palimpseste* (1982).
3. On peut y voir un écho direct aux travaux de Roger Chartier qui, en regard de l'informatique, cherche aussi à «comprendre les contraintes

qu'imposent à la construction du sens d'un texte les conditions qui régissent son écriture et les formes qui gouvernent sa transmission (Chartier, 1995 : 271).

4. Le caractère particulier du roman de McCarthy soulève un problème de traduction ou d'appropriation intéressant : quel peut être le statut d'un tel texte dans une sémiotique d'arrivée ? Peut-il dépasser la marginalité ? Pour qu'un texte d'une littérature étrangère soit assimilé et joue un rôle quelconque, il faut que la culture d'origine soit valorisée, d'une façon ou d'une autre. Et encore que l'identification du texte à cette culture d'origine soit claire. Or, *The Crossing* ne répond pas de façon simple et non ambiguë à ce second critère. Explorant les limites de sa propre sémiotique, ses limites externes, il ne se place pas au centre, mais à une périphérie problématique. Il demande pour être maîtrisé non seulement une connaissance de la culture américaine, mais de la culture mexicaine. Il n'offre pas le dépaysement du western, avec ses indiens imaginaires et son héroïsme de romans d'aventures, mais une quête d'une plus grande densité, aux limites de soi. Un univers sombre, nécessairement atypique. Or, la typicalité est requise pour tout déplacement important au cœur des sémiotiques d'arrivée.

5. On trouve sur Internet un site consacré aux hypertextes fictionnels américains (Hyperizons : <http://www.duke.edu/~mshumate/hyperfic.html>) qui répertorie et donne accès, par des liens, à de nombreuses productions, dont, parmi les plus intéressantes, *The Colour of Television* de Stuart Moulthrop et de Sean Cohen (1996), *Hegirascope* de Stuart Moulthrop (1995), *Twelve Blue* (1996) et *Twilight, a Symphony* (1996) de Michael Joyce, *The Electronic Chronicles* (1995), d'Adrienne Wortzel, etc.

6. L'argument de Joyce se développe ainsi : « it is not merely that the reader can choose the order of what she reads is but that her choices in fact become what it is. Let us say instead that hypertext is reading and writing electronically in an order you choose ; whether among choices represented for you by the writer, or by your discovery of the topographic (sensual) organization of the text. Your choices, not the author's representations or the initial topography, constitute the current state of the text. You become the reader-as-writer » (Joyce, 1991 : paragr. 13-14).

7. Comment construit-on un hypertexte ? Cela semble la question de l'heure : George Landow consacre des chapitres de son essai sur l'hypertexte à trouver des façons de reconfigurer les rôles et positions des différents intervenants de la situation de lecture. Ses titres de chapitres le disent explicitement : « Reconfiguring the Text » (chap. 2), « Reconfiguring the Author » (chap. 3) ; « Reconfiguring Narrative » (chap. 4) ; « Reconfiguring Literary Education » (chap. 5). Ilana Snyder use d'une semblable rhétorique dans son introduction à l'hypertexte, dans un palimpseste étonnant : « Reconceiving Textuality » (chap. 3) « Reconceiving Reading and Writing » (chap. 4) ; « Reconceiving Narrative » (chap. 5). Ils ne sont pas les seuls ; les mêmes questions reviennent sans cesse qui tentent de cerner comment s'écrivent, se lisent, se définissent, se construisent, s'interprètent, se dessinent, s'ouvrent et se ferment, se comparent, s'identifient et se comprennent lesdits hypertextes. Peu d'exemples sont réellement analysés, il faut les définir avant de les lire, identifier la place qu'ils occuperont dans la vidéosphère.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTH, J. [1968] : *Lost in the Funhouse*, New York, Doubleday.
- BERNARD, M. [1993] : « Hypertexte : la troisième dimension du langage », *Texte*, n° 13-14, Toronto, 5-19.
- BIRKERTS, S. [1994] : *The Gutenberg Elegies. The Fate of Reading in an Electronic Age*, New York, Fawcett Columbine.
- CHARLES, M. [1995] : *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil.
- CHARTIER, R. [1996] : *Culture écrite et société. L'Ordre des livres (XIV^e-XVIII^e s.)*, Paris, Albin Michel ;
- [1995] : « Lecteurs dans la longue durée : du codex à l'écran », dans R. Chartier (sous la dir. de), *Histoires de la lecture ; un bilan des recherches*, Paris, IMEC éd., Éd. de la maison des sciences de l'homme, 271-283.
- COOVER, R. [1992] : « The End of Books », *The New York Times Book Review* (21 juin).
- DEBRAY, R. [1991] : *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard.
- DELEUZE, G. et F. GUATTARI [1976] : *Rhizome. Introduction*, Paris, Minuit.
- ECO, U. [1965] : *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° 107.
- GENETTE, G. [1982] : *Palimpseste*, Paris, Seuil, .
- GERVAIS, B. [1996] : « Contextes et pratiques actuels de la lecture littéraire », dans J.-L. Dufays, L. Gemenne et D. Ledur (sous la dir. de), *Pour une lecture littéraire. 2. Bilan et confrontations*, Bruxelles, DeBoeck / Duculot, 23-32.
- GERVAIS, B. et N. XANTHOS : « L'hypertexte : une lecture sans fin », dans M. Lenoble (sous la dir. de), *Lecture et informatique*, Limoges, Pulim (à paraître).
- HIRSCH Jr, E.D. [1988] : *Cultural Literacy*, New York, Vintage Books.
- JOYCE, M. [1991] : « Notes Toward an Unwritten Non-Linear Electronic Text. "The Ends of Print Culture" », *Postmodern Culture*, vol. 2, n° 1 (sept.), revue sur support informatique ;
- [1987] : *Afternoon, a Story*, Cambridge (MA), Eastgate Press, 1992.
- LANDOW, G. P. [1992] : *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, The Johns-Hopkins University Press.
- LANHAM, R. A. [1989] : « The Electronic Word : Literary Study and the Digital Revolution », *New Literary History*, vol. 20, n° 2, 265-290.
- LOTMAN, Y. M. [1990] : *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington, Indiana University Press.
- MCCARTHY, C. [1994] : *The Crossing*, New York, Vintage Books.
- MCKENZIE, D. F. [1991] : *Bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Éd. du Cercle de la Librairie.
- MOULTHROP, S. [1995] : *The Colour of Television*, Media Ecology, University of Baltimore ;
- [1993] : « You Say You Want A Revolution : Hypertext and the laws of media », *Essays in Postmodern Culture*, Oxford, Oxford University Press, 70-97.
- PEIRCE, C. S. [1978] : *Écrits sur le signe* (rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle), Paris, Seuil.
- RICEUR, P. [1983] : *Temps et Récit*, tome 1, Paris, Seuil, 320 p.
- SIMON, S. [1994] : *Le Trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- SNYDER, I. [1996] : *Hypertext, the Electronic Labyrinth*, Melbourne, Melbourne University Press.

À LA RECHERCHE DE SWANN, DE CAROL SHIELDS¹

L'INTERPRÉTATION SAVANTE D'UNE POÉSIE PRÉTENDUMENT « NAÏVE » :

ROBERT DION

A case of obscurity seeking obscurity.
Swann, 17

Dans la foulée d'une recherche entamée il y a quelque temps sur la dimension critique que certaines fictions manifestent à l'égard d'autres textes littéraires² – réels ou imaginaires –, j'envisage ici de poursuivre, par le truchement d'une analyse de *Swann*, roman de Carol Shields (1989)³, une réflexion sur *la littérature de fiction comme point de vue sur la littérature*; autrement dit, sur *la littérature en tant que foyer d'interprétation du corpus littéraire*, ce qui revient, en somme, à la considérer *comme genre (de la) critique*. On trouve, en effet, nombre d'œuvres contemporaines qui placent au centre de leur diégèse l'activité interprétative du « texte culturel » littéraire: qu'on pense seulement à plusieurs nouvelles de Borgès, à *Pale Fire* de Nabokov ou encore, pour prendre un cas québécois, à *Agonie* de Jacques Brault, qui met en récit le commentaire d'un poème d'Ungaretti, commentaire gouverné par les méthodes de la scolastique. Ce type d'œuvres s'est à ce point multiplié depuis quelques décennies que les critiques anglo-saxons les ont regroupées sous l'appellation générique de *campus novels*⁴ – catégorie cependant insuffisante, car il est fréquent que la fictionnalisation de l'activité d'interprétation littéraire sorte du cadre de l'institution universitaire et s'accomplisse dans d'autres contextes, comme par exemple dans *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco.

Dans le présent article consacré au roman de Carol Shields, je me propose d'analyser la mise en fiction de l'activité herméneutique de lecteurs savants, universitaires pour la plupart, attachés à l'interprétation de poèmes éminemment « réussis » (c'est le jugement de tous les protagonistes lecteurs), quoique inexplicablement rédigés par une fermière ontarienne inculte, Mary Swann. Celle-ci ayant été assassinée et découpée (« démembrée », comme les poèmes dans l'interprétation) par son mari aussitôt après l'acceptation par un éditeur de ses miraculeux poèmes, son mystère – celui de sa vie, de son œuvre, de sa mort – reste donc complet. Peut dès lors s'amorcer une intrigue herméneutique et policière, qui pose notamment les questions du statut du texte littéraire, de l'*auctoritas*, du

rôle de la biographie dans l'interprétation, des conflits entre culture savante et culture populaire.

Faisant appel au discours savant de la théorie littéraire aussi bien qu'à celui de la pure fiction, le roman de Shields illustre les croisements culturels entre métadiscours et discours, genres légitimes et genres délégitimés; il indique le rôle du référent culturel dans la lecture et montre à quel point les stratégies de lecture élues par tel ou tel interprète, savant ou « naïf », témoignent de conflits de culture au même titre que le choix des objets de lecture. Ce sont ces problèmes qui me retiendront ici, dans l'optique d'une réflexion sur les rapports entre culture et lecture.

UN PORTRAIT DÉMULTIPLIÉ, QUOIQUE IMPOSSIBLE

Pour sa reconstitution de la vie d'une auteure et de la forme d'une œuvre, *Swann* ne recourt pas à une vision unitaire, à une narration d'un seul tenant, mais la fractionne plutôt en cinq parties, imposant ainsi une reconstruction de la totalité de l'histoire à partir de ces diverses sources (on verra que l'activité de reconstruction se déploie sur plusieurs plans dans le roman). Chaque partie, à l'exception de la dernière, est focalisée sur un protagoniste clef du récit: la première sur Sarah Maloney, professeure de littérature féministe à l'Université de Chicago et spécialiste de Mary Swann, narratrice autodiégétique (c'est le seul cas dans tout l'ouvrage); la deuxième sur Morton Jimroy, biographe (fictif) d'Ezra Pound et de John Starman, occupé à écrire l'impossible biographie de la poète canadienne; la suivante sur Rose Hindmarch, préposée à la petite bibliothèque de Nadeau (Ontario), fanatique de récits policiers et d'espionnage, seul personnage du récit à avoir un peu connu Mary Swann à l'occasion de ses visites régulières à la bibliothèque; la quatrième sur Frederic Cruzzi, éditeur des *Swann's Songs*, le recueil posthume de la disparue. La cinquième et dernière partie, tout à fait différente, met en scène – au sens propre du terme – un « Symposium Swann » sous la forme d'un scénario de film, avec indications de prises de vue et de sonorisation, dialogues, etc. Au générique figurent

notamment les quatre personnages des sections précédentes du roman. Curieusement, le film est présenté non pas tel un documentaire sur un événement universitaire « réel » dans la fiction, mais comme une fiction intégrale (« The main characters [...] are fictional creations, as is the tragic Mary Swann, *poète naïve*, of rural Ontario. The film may be described (for distribution purposes) as a thriller » – 1989: 231⁵), au reste souvent légèrement parodique ou ironique (« Director's note: This scene, in which the four main characters assemble their separate clues, may be played with a very slight parodic edge » – 297). Le symposium des « swanniens » est ainsi traité sur le même registre amusé que les rencontres du genre dans les romans de David Lodge, par exemple; si bien qu'on peut se demander, dans la mesure où les protagonistes du récit de Shields sont rassemblés pour lever le mystère des poèmes et celui de la vie de Mary Swann, si le discrédit n'est pas en fin de compte jeté sur l'entreprise interprétative elle-même, voire sur les *campus novels* comme genre aussi codé, stéréotypé que le film policier et le *thriller* (ce sont en particulier les scènes finales de la résolution de l'intrigue qui sont traitées sur le mode parodique – j'y reviendrai).

La narration à cinq voix du roman permet donc d'éclairer sous divers angles le « mystère Swann » et aussi d'en préserver l'opacité, étant donné qu'aucun des personnages sondés par les divers narrateurs (autodiégétique dans la première partie, olympiens limités à la « focalisation avec » dans les trois parties suivantes, olympien avec « focalisation zéro » dans la dernière) ne détient la clef de l'énigme et que les points de vue se croisent sans complètement se recouvrir, se contredisant même parfois. Mais qu'en est-il au juste de ce « mystère Swann », de ce « puzzle » (278) que représente l'infortunée poète? Femme sans qualités (il n'existe aucune trace de son existence officielle – ni papiers d'identité, ni dossier médical, ni rien⁶), sans véritable formation (elle lit Pearl Buck), pauvre, perdue dans la campagne ontarienne, Mary Swann a réinventé pour elle-même, à nouveaux frais, la poésie moderne – on compare son œuvre à celles de T.S. Eliot et de Rilke. Un jour, sur les conseils de

Rose Hindmarch, la bibliothécaire, elle contacte l'éditeur Frederic Cruzzi à Kingston pour lui proposer ses poèmes; de retour à Nadeau, elle est assassinée par son mari, qui découpe son corps, le jette dans le silo, puis se suicide, emportant avec lui son secret.

Aucun motif connu ne peut expliquer ce meurtre, personne ne peut témoigner de ce qui s'est passé; ne restent de Mary Swann qu'une plaquette de 125 poèmes (au statut, on le verra, problématique), un stylo Parker 51, deux photographies dont l'une floue, un dictionnaire de rimes, un carnet, quatre poèmes d'amour inédits, de rares objets domestiques. Jalousement conservés par leurs détenteurs, ces artefacts ont néanmoins une fâcheuse tendance à disparaître, manifestant ainsi leur fragilité: la meilleure photographie de Mary Swann est dérobée lors du Symposium Swann en même temps que le Parker 51; le carnet est subtilisé à Sarah Maloney, qui l'avait reçu de Rose, de même que la copie déposée aux archives de l'Université de Chicago; le dictionnaire de rimes, autre don de Rose à Sarah, est jeté par cette dernière, de peur que cette pièce ne nuise à la réputation naissante de la poète; Jimroy «égare» volontairement quelques-unes des lettres de Swann jugées trop banales ou trop obtuses⁷; les poèmes d'amour inédits, détenus par Willard Lang, autre professeur d'université, lui sont également volés durant le symposium; le manuscrit des *Swann's Songs*, dès l'origine, avait été irrémédiablement gâché lorsque la femme de Frederic Cruzzi, par inadvertance, s'en était servi pour emballer des entrailles de poissons⁸; à Cruzzi est par ailleurs dérobé le dossier de publication du recueil de Swann, ainsi que les exemplaires restants de celui-ci.

Bref, non seulement Mary Swann ne peut pas, en tant qu'auteure, valider ou invalider les interprétations de son œuvre, témoigner de sa propre culture, de ses influences, en somme, s'imposer comme *auctoritas*, mais les traces mêmes de son existence, les rares indices qu'elle a semés et jusqu'à ses fragiles poèmes – avec leurs rythmes malaisés, leurs rimes sourdes (17-18), leur côté prosaïque, «colloquial»⁹ (26) – tendent à disparaître à mesure que croît le désir d'en percer le

secret. Ainsi, paradoxalement, le *campus novel* de Carol Shields, fourmillant d'universitaires et de lecteurs de tous types, met en fiction une sorte de contre-érudition, ou d'anti-érudition: avec le temps, les documents («clues» en anglais, c'est-à-dire «indices» – ce qui n'est pas sans rapport avec l'intrigue policière) ne s'amoncellent pas autour de l'œuvre, mais au contraire disparaissent, la laissant sans étau. Le phénomène frappe également le métadiscours, puisque les notes de Jimroy et celles d'un autre professeur, Syd Buswell, leur sont subtilisées. Aux deux destins contradictoires auxquels sont promises les œuvres d'importance, soit 1) disparaître sous les artefacts, les périclives et les gloses ou 2) absorber les commentaires à la manière d'un puits sans fond, d'un trou noir (voir Steiner, 1989), *Swann* ajoute une autre possibilité: matérialiser l'effondrement et des œuvres et des gloses.

DE L'INTERPRÉTATION À LA RECRÉATION DE L'ŒUVRE

Selon la variante de l'herméneutique qui établit un lien nécessaire entre la personne de l'auteur et son œuvre, qui cherche le sens dans une *intention de sens* – une *intentio auctoris*, pour dire comme Eco (1990) – et vise à «comprendre aussi bien et comprendre mieux que l'écrivain» (Schleiermacher, 1987: 34) –, selon cette herméneutique héritée du Romantisme qui justifie l'entreprise biographique comme premier pari sur le sens, l'œuvre littéraire se laisse appréhender à la fois *objectivement*, sur le versant grammatical et plus généralement philologique, et *subjectivement*, comme émanation de son auteur. Je voudrais ici m'attarder au versant subjectif – ou «psychologique», ou «technique», pour reprendre les termes de Schleiermacher – de l'entreprise de compréhension, puisque celui-ci se révèle tout particulièrement manifesté chez Carol Shields.

Ramener un texte à son vouloir-dire et, partant, à l'instance de ce vouloir-dire, c'est en quelque sorte le *reconstruire*, comme l'indique Jean Grondin à propos de l'herméneutique schleiermacherienne:

C'est pourquoi l'opération fondamentale de l'herméneutique ou de la compréhension [...] prendra la forme d'une reconstruction. Afin de bien comprendre un discours et de

contenir la dérive constante de la mésentente, je dois pouvoir le reconstruire de fond en comble dans toutes ses parties, comme si j'étais son auteur. Ce que cherche l'effort de compréhension, ce n'est pas le sens que l'interprète injecterait dans la chose, mais le sens tel qu'il se présente du point de vue de l'auteur et qu'il faut reconstituer tel quel. (Grondin, 1993: 92)

Cette herméneutique orientée vers l'auteur, vers le discours «comme un acte dans celui qui pense» ainsi que l'exprime fort bien Peter Szondi (1989: 121), justifie la démarche biographique d'un personnage tel que Morton Jimroy et, plus largement, une certaine critique fondée sur les rapports entre «l'homme et l'œuvre», traditionnellement pratiquée dans les cercles littéraires et en particulier dans le présent récit.

Quant à l'opération de reconstruction proprement dite, elle se trouve à deux reprises illustrée de façon exemplaire dans *Swann*. La première de ces reconstructions est à l'origine du manuscrit de Mary Swann; elle permet de surmonter la destruction des quelques bouts de papier (rappelons qu'ils ont servi à emballer des viscères) sur lesquels ont été écrits les poèmes. Littéralement «sauvés des eaux» mais fort abîmés, ceux-ci font l'objet d'interpolations et d'extrapolations:

They [Frederic et Hildë Cruzzi] puzzled and conferred over every blot, then guessed, then invented. The late hour, the river of black coffee, and the intense dry heat in the room bestowed a kind of reckless permission. At one point, Hildë, supplying missing lines and even the greater part of a missing stanza, said she could feel what the inside of Mary Swann's head must look like. She seemed to be inhabiting, she said, another woman's body. (222-223)

On n'est pas très éloigné, ici, du caractère de «divination» que Schleiermacher reconnaissait à l'interprétation psychologique/subjective («La [méthode] divinatoire¹⁰ est celle dans laquelle, en se transformant, pour ainsi dire, soi-même en l'autre, on cherche à saisir immédiatement l'individuel», 1987: 150), ni de l'«empathie» si subtilement désignée par l'allemand *Einfühlung*. Dans le cas des Cruzzi, cette empathie va plus loin qu'à l'accoutumée, devient

sympathie; tout comme Sarah et Jimroy avaient tenté de protéger Mary Swann en faisant disparaître le dictionnaire de rimes et les lettres «compromettantes», les éditeurs des poèmes, dans leur entreprise de reconstruction, s'appliquent à les «améliorer», manifestant par là la «co-généralité» dont parle Gadamer (1996: 208) à propos de l'acte divinatoire: «Guilt, or perhaps a wish to make amends, convinced them that they owed Mrs. Swann an interpretation that would reinforce her strengths as a poet» (223).

Un poème ayant particulièrement souffert de l'altération de l'original, l'un des plus lourdement restaurés donc, est précisément – et ironiquement – celui à propos duquel s'affrontent les interprétations divergentes du fin lettré Morton Jimroy et de la très terre-à-terre Rose Hindmarch (148sq.). Ironiquement, en effet, car l'exégèse porte ici sur un texte au statut plus qu'incertain, sur un poème qu'aucune interprétation philologique (grammaticale, dans les termes de Schleiermacher) n'a tenté d'établir dans son authenticité. Jimroy interprète les vers suivants:

*Blood pronounces my name
Blisters the day with shame
Spends what little I own,
Robbing the hour, rubbing the bone (148)¹¹*

selon une optique spirituelle, comme une référence à la sainte communion, alors que Rose y lit plus prosaïquement une allusion aux menstruations (148). Il est intéressant de constater que Shields a le souci d'ancrer ces deux propositions sémantiques dans la biographie des personnages, établissant de la sorte un rapport direct entre l'expérience vécue des interprètes et leur interprétation: bien que divorcé, Jimroy ne connaît pas les femmes, ne les aime pas (il est resté puceau malgré son mariage); pour sa part, Rose est atteinte d'un fibrome provoquant des hémorragies récurrentes. La scène, qui prend place dans la section du roman consacrée à Rose, est narrée de telle façon que la compréhension de celle-ci, interprète pourtant naïve, paraît juste, tandis que celle de Jimroy semble outrée, ridicule, fondée sur une erreur de lecture. En surestimant certaines

connexions de mots et de sens, ce dernier se trouve à produire une *surinterprétation* (Eco, 1992), d'abord parce qu'il ne tient pas compte de la *personne* de la poète (ce qui est un comble pour un biographe)¹², ensuite parce qu'il se laisse égarer par sa précompréhension de la poésie moderne, précompréhension forgée au fil de ses lectures de Pound et de Starman¹³, qui disqualifie systématiquement les interprétations littérales au profit des seules lectures symboliques. Le fait de ne pas s'interroger sur l'éventuelle corruption du texte d'un poème posthume dont le manuscrit a disparu constitue de surcroît une erreur considérable de la part d'un universitaire. À la fin de l'épisode, Rose Hindmarch se risque du reste à conclure, au sujet de l'interprétation de Jimroy: «and perhaps men have a tendency to overlook what is perfectly obvious to women» (150-151), ajoutant une détermination sexuelle à l'omniprésente détermination culturelle.

La seconde reconstruction des poèmes de Mary Swann survient à la toute fin du récit, lorsque durant le symposium les participants se rendent compte que *tous* les exemplaires subsistants des *Swann's Songs* (une vingtaine d'exemplaires du premier et unique tirage de 250) ont disparu. Les poèmes, qui ne vivent plus désormais que dans la mémoire de leurs lecteurs, sont alors colligés «in a ceremonial act of reconstruction, perhaps even an act of creation» (311); notons que le texte à la restitution duquel on assiste s'intitule significativement «Lost Things». S'il est légitime, selon Anne Sejten, de penser «l'interprétation elle-même *comme* réécriture» (1992: a2), force est de constater que les poèmes deux fois réécrits de Swann tendent à devenir toujours plus collectifs, la question de l'*original* faisant place à celle de l'*originnaire*, pour paraphraser ce qu'ajoute Sejten à propos de Baudelaire et de sa constante reprise des mêmes textes:

Puisque la réécriture porte en elle le désir d'un nouveau commencement pour saisir une origine à la fois inaccessible et incontournable, elle serait la manifestation vivante de ce que l'origine ne peut être articulée que sous forme de provenance toujours en flux. (1992: a7)

Indéfiniment réinterprétables comme en principe tout texte, les poèmes «swanniens» seraient en outre interminablement scriptibles – sol mouvant n'autorisant que des interprétations tout aussi mouvantes, œuvre dérobée à une compréhension qui, de manière paradoxale, n'aurait d'autre choix que de la recréer, de la relever (*aufheben*) sans cesse. Les poèmes puiseraient à un fond(s) commun, à une origine commune, auxquels une Mary Swann aurait accès tout autant qu'un T.S. Eliot. L'interprétation se placerait, pour sa part, à la source et au terme de l'œuvre, s'élevant avec elle, ou sombrant comme elle.

MARY SWANN, LA VIE ET L'ŒUVRE

Si pour Rose Hindmarch, qui l'a relativement bien connue, la figure de Mary Swann et la forme de ses poèmes coïncident jusqu'à un certain point (il est mentionné que la préposée à la bibliothèque n'entend rien à la poésie, *sauf* à celle de Mary Swann, même si elle n'est pas persuadée de toujours bien la comprendre – 137); s'il n'est pas inconcevable, pour Rose, qu'on puisse avoir écrit les «Water Poems» tout en étant lectrice de Pearl Buck et d'Edna Ferber, pour les universitaires qui l'étudient, en revanche, le lien entre l'auteure et son œuvre reste problématique: «The fact is, the poems and the life of Mary Swann do not meld» (108), indique Morton Jimroy. Et il remarque ailleurs: «The problem was not to reconcile Swann with her background, but to separate her from it, as the poetry has done» (107). Tout se passe comme si la poésie précipitait la tombée hors du social, ce qui expliquerait peut-être que sitôt le recueil accepté pour publication Mary Swann soit assassinée et disparaisse du monde social par la petite porte du fait divers. L'hypothèse paraît risquée, mais reste séduisante, la poésie ne correspondant chez Swann à aucune circonstance biographique, à aucune autre trace écrite: le carnet et les lettres sont décevants et n'ont pas de rapport à la production poétique, et le seul témoignage matériel, au demeurant très mince, d'une activité littéraire concrète chez Mary Swann se limite à la publication de quelques textes dans des journaux locaux.

Il semble en définitive que la «*poor Mary Swann*», quoique dotée d'une «*mystical ear for the tune of the words*» (18), ne puisse être reliée à ses poèmes: «*How did Mary Swann, untaught country woman, know how to make that kind of murky metaphorical connection? Who taught her what was possible?*» (55), se demande Sarah Maloney, qui enchaîne: «*Mary Swann hadn't read any modern poetry. She didn't have any influences*» (55). Cette ingénue de la poésie, cette «*enfant sauvage*» auto-engendrée est assimilée par ses lecteurs savants à deux types contradictoires: d'une part, à la *poète naïve* (en italique et en français dans le texte), d'autre part, à une poète «*of great sophistication of mind*» (26). La première assimilation est celle qui vient le plus spontanément; elle est attribuée aux «*swinish critics*» tels Willard Lang et Syd Buswell. À la seconde se rallient notamment Sarah Maloney et Morton Jimroy. À mi-chemin entre ces attitudes, Frederic Cruzzi prête simultanément aux poèmes de Swann une indéniable sophistication et une innocence, une fragilité qui présentent un défi à toute interprétation respectueuse:

It has always seemed to me that the glory of Mary Swann's work lies in its innocence, the fact that it does not invite scholarly meddling or whimsical interpretation. [...] But I do believe Mrs. Swann would resist with all her «kneeling-down pain» any attempt to analyse and systematize what came out of her as did her own breath. (186-187)

Largement mise en scène dans le roman, l'activité d'analyse et d'interprétation est souvent associée à une opération violente de démembrement analogue aux circonstances de l'assassinat de la poète¹⁴. Quant aux séances d'analyse littéraire du Symposium Swann, on a vu qu'elles étaient traitées sur le mode de la parodie, comme si le roman cherchait à dénoncer l'inanité de toute tentative de compréhension en jonchant le parcours herméneutique, de manière assez perverse, d'indices prometteurs (les poèmes, les quelques artefacts) et d'obstacles insurmontables (la disparition des traces écrites, le mystère de la biographie).

Cela dit, ce sont les tenants d'une vision de Mary Swann comme poète sophistiquée qui occupent le

premier plan du texte. Les deux principaux représentants de cette position, Sarah Maloney et Morton Jimroy, ne recourent cependant pas aux mêmes stratégies de lecture, même si, tous deux à leur façon, ils «*inventent*» Mary Swann¹⁵. La première renvoie la poésie de Swann à la source de l'expérience et la transforme, à la limite, en herméneutique du vécu¹⁶: une vie s'interprète dans les poèmes, un *Erlebnis* trouve sa parfaite forme hésitante, rude, boitillante, la difficulté de dire se dit («*a woman people claim had difficulty with actual speech*» – 18), la pauvreté se comprend (est comprise, et se saisit elle-même: se *com-prend*) comme pauvreté («*The quotidian is what's left. Mary Swann understood that, if nothing else*» – 21). À l'inverse, Jimroy entreprend d'insérer les *Swann's Songs* dans un espace culturel spécifique – ce qui est l'un des procédés de l'herméneutique –, mais cet espace, celui de la haute littérature anglo-saxonne moderne, leur est manifestement étranger. Du coup, l'unicité des poèmes et de l'expérience swannienne dans son ensemble est atténuée, et l'œuvre, se voyant incluse dans un réseau d'influences, n'est plus dès lors pure écriture, pur jaillissement originel, comme est conduit à le croire quiconque ignore la reconstruction à l'origine des textes, mais tissu de lectures – texte historique et historicisé, par conséquent. Non seulement le biographe signale les influences pourtant improbables d'Emily Dickinson et de T.S. Eliot, mais il invente les lectures de Mary Swann (Dickinson, Eliot, ainsi que Jane Austen), lectures dont aucun document ne témoigne et que les circonstances rendent au surplus invraisemblables, la petite bibliothèque de Nadeau ne possédant aucun livre de ces auteurs.

Il y a certes quelque chose de paradoxal, de la part de Carol Shields, dans le fait de créer la figure d'un biographe pour une héroïne absente au passé évanescant. La vie de Mary Swann n'est-elle pas «*a life lived [...] in the avoidance of biography*» (110)? Cette vie ne constitue-t-elle pas un parangon d'anonymat, de *non spécifique*, de *non fixé* – ni dans le temps ni même dans une histoire, à peine dans une écriture menacée

de disparition? Dans cette existence, comme d'ailleurs dans toute poésie, l'ellipse ne vise-t-elle pas à masquer un vide assourdissant (86)? Ne reste-t-il au biographe qu'à explorer le paradoxe entre, d'une part, une œuvre poétique remarquable et, d'autre part, comme il le signale, l'une des plus ennuyeuses existences jamais vécues (76)? Tirant les conséquences herméneutiques de l'entreprise biographique, l'instance narratrice note, à la fin de la deuxième partie du roman consacrée à Jimroy, que celui-ci croit, ou commence à croire,

[...] that the intervening mysteries compensate for the long haul between birth and death, bringing into balance early deprivation and enhancing the dullness of stretched-out days and nights. Always authenticity is registered by the unexplicable. (119)

Cela n'empêche pas Jimroy, dans ses moments de maîtrise, de concevoir la vie comme une forme esthétique achevée, comme une totalité entièrement exhumable (277). Mais ici, dans ces lignes qui concluent la deuxième section de *Swann*, au moment où le biographe est emporté par la fièvre et la fébrilité, son entreprise relaie la poésie non pas tant pour révéler le secret que pour l'épaissir, car la vérité semble loger au cœur du mystère :

There are gaps, as in every life, accidents of silence and misinterpretation and the frantic scrollwork of artifice, but also a seductive randomness that confers truth. And mystery, too, of course. Impenetrable, ineffable mystery. (119)

L'INTRIGUE POLICIÈRE : EFFETS DE LECTURE(S)

Jusqu'ici, je me suis contenté de faire allusion à la composante policière de l'intrigue. J'aimerais maintenant m'y arrêter, principalement en raison de son caractère puissamment herméneutique, le récit policier consistant par définition en une interprétation de signes en vue de la reconstruction d'une histoire perdue ou cachée (Hühn, 1987 : 451). Je fais l'hypothèse que l'enquête policière, dans *Swann*, même relativement inconsistante, s'ajoute à la recherche strictement littéraire pour densifier le réseau des significations potentielles, et produit de ce fait une sorte d'« effet démultiplicateur ». Elle

prolonge l'herméneutique littéraire en la réarrimant aux circonstances du vécu.

À part Morton Jimroy – qui, plus encore que de la vie de Mary Swann, veut s'emparer de sa mort (277), c'est-à-dire la comprendre intégralement, l'assimiler pour ensuite la restituer dans sa biographie (« he made it quite clear that he'll never be able to understand Mrs. Swann's life until he understands her death » – 277) –, les personnages de *Swann* ne sont pas d'abord concernés par l'élucidation des circonstances entourant la fin tragique de Mary Swann, mais par la disparition des documents sur lesquels repose la renommée naissante de la poète. Or si le lecteur du roman a très tôt le sentiment que la disparition des artefacts swanniens procède d'une intention criminelle, ce n'est pas le cas des personnages, qui ne prendront conscience de la situation que lorsqu'ils seront rassemblés à la faveur du Symposium Swann. Le lecteur en sait donc davantage que les protagonistes, et sa lecture consiste autant à enregistrer *pour lui-même* les indices disséminés au fil du texte qu'à suivre le déroulement de l'investigation menée par les personnages, dont il aperçoit les errements. Se déploient ici en parallèle deux herméneutiques : de leur effet combiné, le lecteur attend la résolution de l'énigme, sachant bien que sa propre interprétation dispose surtout, pour s'établir, des faits dégagés par celle des personnages.

Un personnage dont je n'ai pas parlé jusqu'à présent joue le rôle capital du coupable dans le roman de Carol Shields. Il s'agit de Brownie, ex-amant de Sarah Maloney, marchand de livres d'occasion dont il est question dans la première section du récit et qu'on ne retrouve qu'à la fin, dans la fonction du voleur. Quoique associé à la seule dimension *matérielle* du livre (il rêve de faire fortune avec son commerce, spécialement avec la série *Plastic Man*), ce protagoniste est, curieusement, le premier dans tout le roman à faire acte exégétique, lorsqu'il interprète les vers « A simple tree may tell/The truth – but/Not until/Its root is cut.//The bitter leaf/Attacks the stem,/ Demands a brief/Delirium » comme le discours d'une « female castrator » (13-14); interprétation contre

laquelle Sarah s'élève énergiquement en proposant une contre-lecture sociale/familiale informée par le paradigme herméneutique féministe.

Mais avant que de fournir une occasion supplémentaire de manifester l'incidence de la détermination sexuelle sur l'activité herméneutique, la présence de Brownie dans le récit se justifie par sa fonction d'agent du crime¹⁷. Sa figure reste impénétrable même pour Sarah Maloney, et il disparaît de la vie de celle-ci, comme d'ailleurs du début du récit, sur la pointe des pieds. Ses motifs sont suggérés plutôt qu'explicités : Jimroy émet l'hypothèse que quelqu'un pourrait vouloir s'emparer de tout le matériel concernant Mary Swann afin de le revendre à bon prix (Cruzzi parle d'«academic piracy» – 282); on sait par ailleurs que Brownie écume l'Amérique pour mettre la main sur toute la série *Plastic Man* et ainsi «contrôler» le marché; seul un recoupement permet de penser que Brownie viserait aussi à contrôler le marché de Mary Swann, poète nouvellement récupérée par les thuriféraires de la modernité poétique, du féminisme, de la canadianté, et dont la réputation croissante ferait espérer de substantiels profits.

Bien que les protagonistes arrivent à la juste conclusion que le vol est à l'origine de la volatilisation systématique des artefacts swanniens, ils ne parviennent pas à identifier le coupable, malgré les connaissances de Rose en matière de récits policiers et d'espionnage (il est assez comique de voir la préposée à la bibliothèque, au départ si timorée, assumer soudain un certain leadership en vertu de sa connaissance encyclopédique de la paralittérature «à suspense»). Or s'ils échouent à trouver le coupable, dans un premier temps tout au moins, c'est que celui-ci se situe, jusqu'à un certain point, en dehors du micro-univers fictif, n'étant connu que de Sarah et très peu de Rose, et en dehors de la majeure partie du récit. En évacuant la figure du coupable, Carol Shields «triche» avec les règles du policier (et par conséquent avec le lecteur), et c'est pourquoi la solution de l'énigme policière ne peut se révéler que très secondaire. Elle est donnée *en excès*; lorsque

Sarah reconnaît Brownie en train de quitter le lieu de son méfait, elle parvient seulement à murmurer son nom, de sorte que le voleur réussit à s'échapper: le crime n'est pas puni, l'ordre n'est pas rétabli, seule la disparition des poèmes est partiellement «réparée» par l'activité de reconstitution-création.

Contrairement donc au récit policier traditionnel, où l'équilibre initialement rompu se voit rétabli au terme du roman – tant et si bien qu'il n'est plus nécessaire de le relire: «The text has consumed itself (Hühn, 1987: 459)¹⁸ –, *Swann* laisse en plan certains éléments du suspense, s'affranchissant par là même des conventions du genre. Récit décevant du point de vue de l'intrigue policière, le roman de Shields est par contre tout à fait cohérent avec l'interprétation littéraire même, qui n'aboutit jamais à un sens fixe découlant d'un rapport univoque entre le langage, la pensée et le monde. Le caractère ouvertement fictif de la dernière section du récit (réitérons que protagonistes et symposium y sont présentés d'emblée comme de pures fictions), en plus d'indiquer une distance entre l'instance narrative et ce qui est raconté – un colloque savant, une enquête policière –, semble souligner sur un mode oblique l'incongruité qu'il y a à aborder la haute littérature (la poésie) en partie par le biais d'une forme populaire (le polar, romanesque et cinématographique), même si celle-ci se révèle éminemment herméneutique, le crime fonctionnant à la manière d'un signe ininterprétable qui résiste à l'intégration dans le système de signification dominant à l'intérieur de la communauté (Hühn, 1987: 453-454). L'aspect parodique de la conclusion du roman procède en somme du croisement entre culture savante et «sous-culture» littéraire; il est encore accentué par le fait que la relative incapacité des universitaires à résoudre l'énigme policière met indirectement en cause leur capacité à interpréter les textes. En définitive, le maillage qu'effectue Carol Shields entre formes savantes (poésie et commentaire) et formes populaires (roman policier et thriller cinématographique) conduit à une sorte de carnavalisation du savoir littéraire, sinon de la poésie elle-même, par les stéréotypes de la culture de masse et

du fait divers. De cette carnavalisation, qui représente aussi une hybridation, découle une égalisation des référents culturels, une mise à plat des hiérarchies qui fait d'autant plus signe vers l'épistémè postmoderne qu'elle s'adresse, manifestement, à des lecteurs savants capables d'en discerner les procédés, d'en déceler l'ironie, d'en évaluer la charge discrètement polémique.

NOTES

1. Cet article s'inscrit dans le cadre d'une recherche subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.
2. Dont les premiers résultats paraîtront bientôt dans un ouvrage intitulé *Le Moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines* (Nuit blanche).
3. Une traduction française d'Oristelle Bonis, malheureusement assez quelconque, a paru en 1992 chez Calmann-Lévy, puis a été reprise en édition de poche (Rivages, 1994). Notons par ailleurs qu'un film canado-britannique tiré du roman a pris l'affiche en mars 1997.
4. Même si ces romans n'attribuent pas toujours la première place à l'activité interprétative elle-même; voir, entre autres, *A Small World* de David Lodge, *We Don't Live Here Anymore* d'André Dubus; et, en Allemagne, *Der Campus* de Dietrich Schwanitz.
5. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées par le seul folio entre parenthèses.
6. Ce n'est certes pas un hasard si l'unique pièce officielle de Mary Swann est une carte d'emprunteuse de la bibliothèque de Nadeau...
- 7 « Thought Jimroy had decided to withhold the underwear letter from his book, and he had "misplaced" another, which referred to a "nigger family" the astonished Mary Swann saw in Elgin one summer » (88).
8. Sans doute pour se dédouaner, Cruzzi notera : « A manuscript is, after all, only a crude representation of that step between creative thought and artefact, and might just as usefully be employed as kindling for a fire or in the wrapping of fishbones » (192). Ici, l'un des fétichismes de la critique contemporaine, et bien sûr des « swanniens », est pris à partie.
9. Pour une étude très fine du style « colloquial » de la poésie anglaise et spécialement de John Donne, voir Berman (1995).
10. Le mot entre crochets l'est aussi dans le texte original. Plus loin, Schleiermacher ajoute au sujet de la méthode divinatoire qu'elle « repose tout d'abord sur le fait que tout homme, en plus du fait d'être un [homme] particulier, est réceptif vis-à-vis de tous les autres. Cette réceptivité elle-même semble cependant ne reposer que sur le fait que chaque individu porte en lui-même un minimum de tout autre individu, et la divination est par conséquent suscitée par une comparaison avec soi-même » (1987 : 150). Gadamer commente : l'interprétation psychologique « est en somme un comportement divinatoire, qui se transporte totalement dans la conscience de l'écrivain, une saisie de la "genèse interne" de la rédaction d'une œuvre, une reproduction de l'acte créateur » (1996 : 206).

11. Les Cruzzi hésitent entre lire « pronounces » et « renounces », « brightens » et « blisters », « spends » et « bends », choisissant « spends » seulement parce que « they liked it better » (223).
12. Étant femme, Mary Swann a forcément eu un rapport immédiat au sang (menstruel); et le fait que, chose très rare dans son milieu, elle n'ait pas eu de vie religieuse avérée, tend à reléguer au second rang l'explication immédiatement spirituelle, voire sacramentelle, des poèmes.
13. Jauss remarque à juste titre que l'herméneutique littéraire doit dorénavant exiger de l'interprète qu'il examine lui-même de façon critique sa précompréhension lors de sa compréhension d'un texte, qu'il la « mette en jeu » (1988 : 57).
14. « It was just a matter of time before the theoreticians got to Mary Swann and tore her limb from limb in a grotesque parody of her bodily death » (81).
15. Sarah, qui a découvert la poète, concède d'emblée « In a sense I invented Mary Swann and am responsible for her » (30).
16. Ce qui ne veut pas dire que Sarah Maloney coupe totalement cette poésie de son contexte culturel : « the notion we have of regarding Swann as a kind of curious cultural hiccup isolated from any sort of cultural tradition. It is a compelling belief but shaky in my opinion » (266). Penser aussi à l'importance de la tradition dans l'herméneutique de Gadamer et de Jauss, qui n'envisagent l'interprétation que dans le contexte d'horizons d'attente successifs.
17. Signalons que Brownie, avant de resurgir au terme du récit, passe comme une silhouette à une occasion – et encore ne le remarque-t-on qu'à la relecture – dans la partie du texte centrée sur Rose Hindmarch, où l'on apprend que la ferme des Swann vient d'être rachetée par un Américain, Mr Browning (159).
18. Le *whodunit* classique ne demande pas davantage à être interprété, parce qu'à la fin aucun mystère, aucune ambiguïté ne demeurent irrésolus (Hühn, 1987 : 453).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERMAN, A. [1995] : *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
- ECO, U. [1990] : *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992 ; [1992] : *Interprétation et Surinterprétation*, Paris, P.U.F., coll. « Formes sémiotiques », 1996.
- GADAMER, H.-G. [1960] : *Vérité et Méthode. Les Grandes Lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil coll. « L'Ordre philosophique », 1996.
- GRONDIN, J. [1993] : *L'Universalité de l'herméneutique*, Paris, P.U.F., coll. « Épiméthée ».
- HÜHN, P. [1987] : « The Detective as Reader : Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction », *Modern Fiction Studies*, vol. 33, n° 3 (automne), 451-466.
- JAUSS, H. R. [1982] : *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1988.
- SCHLEIERMACHER, F. D. E. [1987] : *Herméneutique*, Paris/Lille, Cerf/Presses universitaires de Lille, coll. « Passages ».
- SEJTEN, A. [1992] : « Interprétation et Réécriture », *Degrés*, n° 72 (hiver), a1-a13.
- SHIELDS, C. [1989] : *Swann*, New York, Viking Penguin.
- STEINER, G. [1989] : *Réelles Présences. Les Arts du sens*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1991.
- SZONDI, P. [1975] : *Introduction à l'herméneutique littéraire*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 1989.

TRADUCTION ET « PLAISIR DU TEXTE »

PLAISIR DU TEXTE

CHRISTINE KLEIN-LATAUD

Autrefois, les choses étaient assez simples. La scène littéraire était occupée par une dyade sacrée, l'auteur et l'œuvre. La critique expliquait souvent l'autre par l'un, éclairait l'analyse de considérations historiques, s'organisait autour de concepts solides (genres littéraires, écoles). Si l'œuvre avait été écrite dans une autre langue, entraînait en jeu subrepticement un subalterne prié de se faire aussi invisible que le manieur en cagoule noire des marionnettes de *Bunraku*: le traducteur¹, au rôle purement instrumental, qui ne participait pas officiellement au spectacle.

Maintenant, foin de l'œuvre, adieu l'auteur, voici venu le temps du texte et du lecteur. Et dans le sillage du lecteur omnipotent a surgi, avide des feux de la rampe, le traducteur, devenu acteur à part entière de la production du texte.

Cette reconfiguration du champ littéraire s'est produite lorsque de nouvelles approches (la critique marxiste, le structuralisme, la psychanalyse) ont miné la notion d'auteur conçu comme sujet, libre, indépendant, cohérent, exprimant délibérément sa pensée, sa vision du monde et de la vie dans des œuvres. L'auteur est mort, comme l'a annoncé Roland Barthes en 1968 dans un article intitulé précisément « La mort de l'auteur »². Une fois disparues l'unité et la stabilité du sujet classique, le soupçon s'est étendu à l'œuvre, dont le sens a cessé d'apparaître comme inscrit immuablement dans les textes. Roland Barthes est un des théoriciens qui ont pulvérisé la notion traditionnelle de « sens » fixe, défini, « vrai », pour y substituer celle de « signifiante ». Le texte est considéré non plus comme un produit mais comme une production à laquelle collaborent le producteur initial et le lecteur. Et la question qui hantait l'explication de texte traditionnelle (cet effet est-il voulu? est-ce que l'auteur a « fait exprès »?) perd toute pertinence. Le lecteur est en droit de lire selon son bon plaisir et d'inventer, si cela lui chante, des sens ludiques « même si l'auteur du texte ne les avait pas prévus et même s'il était historiquement impossible de les prévoir: le signifiant appartient à tout le monde; c'est le texte qui, en vérité, travaille inlassablement, non l'artiste ou le consommateur »³. Dans cette perspective, les œuvres ne sont plus des structures fixes mais des productions perpétuelles, renouvelées par chaque lecteur, voire chaque lecture. On ne se baigne jamais deux fois dans le même texte... Les deux

pôles traditionnellement opposés de l'écriture et de la lecture se rejoignent et le concept d'« écriture » est élargi pour englober celui de lecture puisque, selon cette théorie, l'auteur et le lecteur contribuent également à la production du texte.

*Non seulement la théorie du texte élargit à l'infini les libertés de la lecture [...] mais encore elle insiste beaucoup sur l'équivalence (productive) de l'écriture et de la lecture. [...] La pleine lecture [...] est celle où le lecteur n'est rien moins que celui qui veut écrire, s'adonner à une pratique érotique du langage.*⁴

À cette valorisation du lecteur correspond, très logiquement, la sortie de l'ombre du traducteur. D'obscur tâcheron qu'il était (et je renvoie ici, entre autres ouvrages, à la fois au titre et aux analyses de *The Translator's Invisibility*⁵, de Lawrence Venuti), il est promu au rang de créateur à part entière. Pour reprendre les termes de Sherry Simon, « [w]hen meaning is no longer a hidden truth to be "discovered", but a set of discursive conditions to be "re-created", the work of the translator acquires added dimensions »⁶. Il n'y a plus de différence ontologique entre écriture et ré-écriture par la traduction. « *The process of translation must be seen as a fluid production of meaning, similar to other kinds of writing* »⁷. La hiérarchie auteure / traductrice (les exemples sont empruntés à des traductions, par des femmes, de textes de femmes) est subvertie et la traductrice devient donc signataire d'un texte conçu comme émanant de deux auteures, placées sur un pied d'égalité.

Cette hypostasie du sujet traduisant est-elle légitime? Pour tenter de répondre à cette question, examinons brièvement les deux aspects de son activité, la réception et la production. En premier lieu, le traducteur est lecteur, et en tant que tel, il « construit » le texte; ce faisant, comme tout sujet engagé dans la relation esthétique, il sélectionne différentes propriétés de la même oeuvre. Une anecdote rapportée par Gérard Genette illustre ce point bien connu et d'observation quotidienne. Dans le tableau de Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, Alfred Barr voyait « une composition purement formelle » et Leo Steinberg « [u]n raz de marée d'agressivité

femelle », perception si différente que les deux critiques se demandaient s'ils regardaient la même toile. Genette commente ainsi cette expérience:

*C'est qu'en vérité cette « même toile » comporte plusieurs traits, ou faisceaux de traits, qui peuvent conduire à plusieurs assignations, et donc à plusieurs interprétations non pas incertaines, mais également plausibles, fondées sur des « perceptions » également correctes, quoique sans doute incompatibles dans l'instant [...]: plutôt rigide comme lupanar, un peu trop orgiaque pour une toile (pré)cubiste.*⁸

Il y a divergence de réaction parce que dans la perception de l'objet esthétique entrent en jeu tous les éléments qui définissent le sujet: son histoire, son caractère, sa culture, son idéologie, etc. Comme le dit Georges Molinié à propos, cette fois, du texte littéraire,

*[...] les conditions idéologico-culturelles des récepteurs déterminent l'esthétique par rapport à laquelle peut prendre valeur le caractère d'un discours. Ces conditions étant variables, il est sûr que l'appréciation du plaisir, de la jouissance, qui sont consubstantiels à l'existence même de l'objet d'art, se fait aussi variablement.*⁹

Puisque toute appréciation et toute interprétation esthétiques sont par nature subjectives et relatives, un premier filtre intervient donc entre le texte tel qu'il est énoncé et le texte tel qu'il est reçu par le lecteur: le sujet traduisant ne peut traduire que le texte qu'il a « construit ». À cette première étape, celle de l'interprétation, le seul recours contre l'arbitraire est de multiplier le plus possible les « lectures ». La notion du « vouloir-dire » de l'auteur est une vieille lune qui l'a accompagné au cimetière des concepts; il convient plutôt de parler de projet, d'intentionnalité du texte. Et pour saisir cette intentionnalité, considérer le texte comme un système clos, comme le voudraient les structuralistes, c'est, je crois, se priver de bien des lumières, car les textes s'éclairent les uns les autres. J'en emprunterai un exemple à un article où Guy Le Gaufeuf décrit son expérience de traducteur. Confronté à un poème de Philip Larkin, « Going », il bute sur le vers final « *What loads my hands down?* ».

C'est seulement en se remémorant d'autres poèmes de Larkin, en rapprochant cette image d'autres analogues qu'il en trouve le sens: la force qui s'exerce sur les mains, c'est celle de la mort. Il commente ainsi sa recherche:

*Ces moments de recherche d'un mot, d'une expression, impliquent une grande concentration, tout occupés qu'ils sont à tenir et retenir dans l'unité d'une visée significative un pluriel de notations diverses qui concourent à déterminer ce sens (de la visée), et nul autre.*¹⁰

Visée qui s'incarne dans le style, conçu comme le «travail qui fait advenir la singularité d'une parole et d'un sujet personnel par delà ce qui, dans la langue, dans le discours collectif, appartient à tous et à personne»¹¹.

Lors de la deuxième étape, celle de la production de la traduction, c'est cette «visée significative» qu'il faut faire sienne. Dans un effort pour endiguer les possibles débordements du pouvoir illimité accordé au lecteur, Umberto Eco a opposé «utilisation» et «interprétation» du texte, celle-ci correspondant au «dispositif» du texte, celle-là faisant violence au texte (par exemple, lire *Le Procès* de Kafka comme un roman policier). Si les fantaisies d'un lecteur ne regardent que lui, si celles d'un critique peuvent, pour le lecteur, être compensées par un retour au texte, celles du traducteur, par contre, sont lourdes de conséquences puisqu'il tient en otage tout le lectorat du texte traduit. Alerté par le commentaire d'un critique français sur son style «fleuri et baroque», Milan Kundera lit la traduction de *La Plaisanterie* dans plusieurs langues qu'il connaît bien et s'aperçoit avec désespoir qu'il a été affreusement mal traduit. Dans sa note d'auteur à l'édition définitive de ce roman en français, il se plaint du caractère «sisyphesque» de cette activité de correction à laquelle il a consacré «presque plus de temps qu'à l'écriture elle-même», et il dresse un inventaire des crimes de son premier traducteur en français.

[Il] n'a pas traduit le roman; il l'a réécrit. [...] Il y a introduit une centaine (oui!) de métaphores embellissantes (chez moi: le ciel était bleu; chez lui: sous un ciel de pervenche octobre hissait

*son pavois fastueux) [...] Ludvik, narrateur des deux tiers du roman, s'exprime chez moi dans une langue sobre et précise: dans la traduction, il devint un cabotin affecté qui mélangeait argot, préciosités et archaïsmes. [...] Penser que pendant douze ans, dans de nombreuses réimpressions, La Plaisanterie s'exhibait en France dans cet affublement!...*¹²

Insistant sur la notion de contrat de traduction, Antoine Berman rappelait qu'aux termes de celui-ci, [...] la créativité exigée par la traduction doit se mettre tout entière au service de la réécriture de l'original dans l'autre langue, et ne jamais produire une sur-traduction déterminée par la poétique personnelle du traduisant.¹³

Le lancinant problème de la fidélité gagne à être envisagé dans cette perspective. À esthétique classique, traduction classique. À esthétique de rupture, traduction de rupture. On peut situer les textes sur une échelle tendue entre les deux pôles définis par Roland Barthes, texte de plaisir et texte de jouissance.

*Texte de plaisir: celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte, [...] fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.*¹⁴

Traduire un texte implique pour moi que l'on ne bouscule pas le lecteur d'un texte de plaisir, et que l'on ébranle au contraire le lecteur d'un texte de jouissance. Ainsi, le travail intense et audacieux des traductrices féministes sur l'anglais vient-il légitimement doubler celui que les auteures féministes comme Nicole Brossard ou Louky Bersianik ont opéré sur le français, puisqu'il respecte leur idéologie et leur esthétique. Le témoignage de Barbara Godard est éclairant sur ce dernier point. Je citerai longuement car cette traductrice théoricienne nous permet d'entrer dans le processus même de la traduction, de voir le sujet traduisant en acte. Dans ce témoignage, elle confronte deux traductions d'une section de

Picture Theory, celle qu'a publiée Luise Von Flotow, et celle qu'elle a faite elle-même, au brouillon.

[...] there is the shock of the stiffness of my text. Part of this is my practice of paying attention to the word – literally – given the importance of the signifier in Brossard's work and what she calls the «sonorous» plot woven in the text, as one phoneme leads by homophony to the next. The sound of words not their syntax makes the textual connections. It's easier to rewrite the echoes when you balance the two words by repeating the same phonemes. However, the English connotations ramify in divergent directions. The translator as ventriloquist making the text «sound» like Brossard's. But the meaning is very different in translation.

Von Flotow has skipped the sound effects: plays on homophony like «cascadée», «casquée» are translated as «stuntman» and «helmeted». Or «the moment is brutal and demented», for «brut» et «insensé» ignoring Brossard's many puns on «sens». Literally this line means «the moment is raw and without meaning» – hasn't been shaped by codes. «Senseless» gives some of these meanings. Certainly, it keeps the phrase within the discourse of meaning-making rather than in that of insanity, especially important since the following line uses the word «intensity» linked to it by slant rhyme. This is Brossard's method, to connect blocks of thought, words, by their sound. The surrealist drift moves not through the associative displacements of the unconscious which still remain «du côté du signifié», but through the connective powers of the ear working on the signifier.¹⁵

On voit l'extrême difficulté de la tâche de la traductrice, tiraillée entre la chaîne des signifiants et celle des signifiés, et l'importance pour elle de dégager la poétique de l'auteure afin d'adopter la même démarche créatrice. Mimer non pas le texte mais l'acte d'écriture tel qu'on le reconstitue (croit le reconstituer) à travers le texte. Un exemple emprunté précisément à Barbara Godard peut illustrer cette démarche. «Chaque fois que l'espace me manque à l'horizon, la bouche s'entrouvre, la langue trouve l'ouverture» devient «Each time I lack space on the her/i/zon, my mouth opens, the tongue finds an opening (her eye zone)»¹⁶, On voit que l'anglais introduit des jeux sur le signifiant qui ne sont pas dans l'original :

«féminisation» du signifiant *horizon*, réinterprété ensuite dans un calembour à connotation érotique. La traduction, loin d'appauvrir le texte, lui apporte un «supplément», ce qui constitue l'une des stratégies féministes décrites par Luise von Flotow dans son étude des traductions féministes¹⁷. Dans le cas de Barbara Godard et de Nicole Brossard, une étroite collaboration vient de surcroît cautionner le travail traductionnel. Mais même en dehors de l'approbation de l'auteure, le travail de la traductrice est légitimé par la visée esthétique et idéologique du texte.

Autre exemple de re-création, celle que doivent effectuer les traducteurs de Lewis Carroll s'ils veulent que les lecteurs francophones s'amuse au Pays des Merveilles. Voici un exemple emprunté au chapitre neuf d'*Alice*, la rencontre avec la Tortoise, qui est particulièrement riche en jeux de mots. Je suivrai ici l'analyse de Guy Leclercq dans «Traduction / Adaptation / Parodie. Traduire Alice en toute justice»¹⁸. La Tortoise évoque le programme de son école au fond des eaux, auquel figuraient «*Reeling and Writhing [...] and then the different branches of Arithmetic – Ambition, Distraction, Uglification and Derision [...] Mystery, ancient and modern, with Seaography: then Drawling [...] Stretching, and fainting in Coils*»¹⁹. Il s'agit, bien entendu, de paronomases jouant sur *reading, writing, addition, subtraction, multiplication, division, history, geography, drawing, sketching, painting in oils*. Sous la plume de Jacques Parisot, la Tortoise se voit enseigner «l'ambition, la distraction, la mortification et la dérision», devient experte en «liste noire ancienne et liste noire moderne», apprend la «sous-l'eau-graphie et la technique du larcin», ainsi qu'à «escroquer d'après nature et à feindre à la presque». On voit qu'il y avait non pas un mais deux textes à traduire, le deuxième se laissant deviner en filigrane derrière le premier. Le traducteur a créé un texte français qui fonctionne avec des effets analogues, et si les procédés linguistiques précis qu'il a utilisés ne sont pas les mêmes (ex.: remplacement de la paronomase par une contrepèterie dans «feindre à la presque», trouvaille géniale puisqu'elle développe la même

isotopie que larcin et escroquer), c'est sans pertinence. L'essentiel était de préserver la tension ludique entre l'hypotexte sérieux et le texte ludique. Re-création donc, qui préserve la visée du texte.

Il en va tout autrement avec ce que Barbara Folkart appelle la « traduction-confiscation » : celle-ci consiste à couler le texte dans un moule esthétique ou idéologique imposé par le traducteur. Appartient à cette catégorie, par exemple, le *Macbeth* traduit par Michel Garneau en joual et dont le sens devient l'affirmation du nationalisme québécois²⁰. Le détournement à visée politique est évident, mais dans d'autres cas, il est occulté et prend sa source plus insidieusement dans l'esthétique que le sujet traduisant impose au texte pour l'adapter à la culture réceptrice. Antoine Berman a longuement dénoncé cette démarche réductrice assimilatrice, « ethnocentrique », inspirée par le rejet de l'autre²¹. Toute la tradition des « Belles Infidèles » illustre cette politique. Et la tentation d'« arranger » renaît sans cesse chez les traducteurs lorsque le texte qu'ils traduisent est en conflit avec leur propre esthétique. J'en prendrai un exemple récent dans le commentaire de Luise von Flotow sur sa traduction de *Une Femme à sa fenêtre*, de Bianca Zagolin.

*The translation difficulty here lies in the baroque quality of language – its transformation into my English required considerable toning down [...] I wince at this accumulation of elaborate descriptions. Is this a conditioned « WASP » response, similar to what I feel when I enter the gilded village churches of southern Germany that are studded with cupids and angels, draped in hand-embroidered satins and painted in the gaudiest colours? And are these responses determined in part at least by ethnicity?*²²

La question la plus intéressante pour mon propos n'est pas de savoir si la répulsion pour l'esthétique baroque est ethniquement déterminée, mais de savoir si la traductrice avait le droit d'atténuer les effets stylistiques qu'elle regrette chez l'auteure, si outrés soient-ils. On est ici en plein dans l'ethnocentrisme dénoncé par Berman. Le plus sage est peut-être d'éviter ce genre de conflit : après tout, rien

n'empêchait Luise von Flotow d'aller plutôt prier dans une austère chapelle calviniste... Respecter, donc, l'esthétique du texte. Si j'osais cette formule un peu saugrenue (et sans perdre de vue ce qui a été dit précédemment sur la part active du lecteur dans la détermination du sens), je dirais qu'il faut aller dans le sens du texte, comme on caresse un chat dans le sens du poil. Mimer l'acte d'écriture qui a produit le texte, tel qu'on le reconstitue. « Quand on vient de finir un livre, remarquait Proust, notre voix intérieure qui a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux »²³. Proust s'est offert ce plaisir en écrivant des pastiches de ses auteurs favoris. Le travail de repérage des stylèmes est commun au pasticheur et au traducteur, mais dans le cas de ce dernier, le « parler comme eux » se complique du fait qu'il faut les restituer dans une autre langue. C'est la gageure que se propose le traducteur. Ayant analysé le texte pour distinguer, à travers l'épaisseur de la langue, la spécificité d'une parole, il s'efforce de recréer celle-ci, opération complexe et dont la nature ne peut pas être purement scientifique puisqu'elle engage la totalité du sujet traduisant. On peut appliquer à la traduction ce que dit de la stylistique Laurent Jenny dans son article intitulé « L'objet singulier de la stylistique »

*Si elle doit s'étayer sur des descriptions aussi scientifiques que possibles, [elle] vise un objet qui échappe à toute science, puisqu'il n'est autre que le processus même de la singularisation.*²⁴

Pour illustrer ces remarques générales, je propose d'examiner deux traductions d'un passage de *The Great Gatsby*. L'extrait se situe à un moment important du roman. Le narrateur, Nick, a invité sa cousine Daisy à prendre le thé, en lui spécifiant de venir sans son mari, mais sans lui donner le motif de cette requête. En réalité, l'invitation est faite à la demande du voisin de Nick, Gatsby, qui était tombé amoureux fou de Daisy des années avant et a organisé sa vie entière dans le seul but de la retrouver. Cette scène est donc le prélude au coup de théâtre des retrouvailles.

Under the dripping bare lilac-trees a large open car was coming up the drive. It stopped. Daisy's face, tipped sideways beneath a three-cornered lavender hat, looked out at me with a bright ecstatic smile.

«Is this absolutely where you live, my dearest one?»

The exhilarating ripple of her voice was a wild tonic in the rain. I had to follow the sound of it for a moment, up and down, with my ear alone, before words came through. A damp streak of hair lay like a dash of blue paint across her cheek, and her hand was wet with glistening drops as I took it to help her from the car.

«Are you in love with me», she said low in my ear, «or why did I have to come alone?»

«That's the secret of Castle Rackrent». [...]²⁵

Sous les lilas dépouillés et dégouttants d'eau, une grande torpédo s'avavançait dans l'allée. Elle s'arrêta. Penché de côté sous un tricorne lavande, le visage de Daisy me contempla avec un vif sourire extasié.

– Est-ce ici, absolument, que tu vis, mon très cher?

Dans la pluie, les exhilarantes ondulations de sa voix étaient un tonique vivant. Il me fallut en suivre un moment le son, montant et descendant, avec l'ouïe seule, avant que les mots me parvinssent. Une mèche humide balafrait sa joue comme un trait de peinture bleue et la main que je saisis pour l'aider à mettre pied à terre était mouillée de gouttes luisantes.

– Est-tu amoureux de moi? fit-elle tout bas à mon oreille; si ce n'est pas ça, explique-moi pourquoi il fallait que je vienne toute seule?

– Ça, c'est le secret du manoir à l'envers. [...]²⁶

Un long coupé décapotable venait vers moi entre les branches de lilas ou s'égouttait la pluie. Le visage penché, à l'abri d'un tricorne lavande, Daisy me regardait avec un sourire proche de l'extase.

– C'est donc indubitablement là que tu loges, mon bien cher?

Le murmure de sa voix était comme un souffle de vie sous la pluie, et j'en savourai les modulations un instant, pour le seul plaisir de l'oreille, avant que le sens des mots ne m'atteigne. Une petite mèche détrempeée glissait contre sa joue comme une trace de peinture bleue et quand je lui ai pris la main pour l'aider à descendre, elle brillait de perles d'eau.

– Est-tu amoureux de moi? me demanda-t-elle à voix basse.

Sinon, pourquoi fallait-il que je vienne seule?

– C'est tout le mystère du château des brouillards. [...]²⁷

Si on observe la première traduction, celle de Victor Liola, on constate qu'elle suit de près la syntaxe et le lexique de l'anglais (même découpage phrastique, maintien le plus possible des mêmes constructions syntaxiques, calques lexicaux comme «exhilarant» ou «absolument», etc.). La deuxième, celle de Jacques Tournier, s'en écarte beaucoup plus linguistiquement, sur tous les plans, avec un parti pris esthétique qui me semble évident: rendre la magie de la scène telle que Fitzgerald la fait naître. En la lisant, j'ai pensé à la phrase qui introduit la première description de Madame Arnoux dans *L'Éducation sentimentale*: «Ce fut comme une apparition». Le choix de l'imparfait, avec sa valeur imperfective, permet un arrêt sur image, et le positionnement de «Daisy» en fonction de sujet compense le fait qu'en français, ce n'est pas le premier mot de la phrase comme en anglais. Tout est centré sur elle, sur le charme qu'elle exerce tant par la voix que par la vue, d'où le choix de mots à connotation artistique comme «modulation», «plaisir de l'oreille», par opposition à la neutralité de «son» et «ouïe» de l'autre traduction. Daisy est une oeuvre d'art, comme le suggère la comparaison de la mèche de cheveux avec une trace de peinture bleue. Et alors que la première traduction la montre mouillée de gouttes luisantes, la deuxième la transforme en déesse aquatique (brillant de perles d'eau). Tout dans la traduction de Jacques Tournier contribue à recréer la fascination féerique du personnage que retrouve son amant. Alors que la première traduction, avec des mots dysphoriques comme «balaféré» ou banals et plats, ne laisse subsister aucune magie, Jacques Tournier se permet même d'aller loin dans l'interprétation puisqu'il rend «the secret of Castle Rackrent» par «le mystère du château des brouillards», prolongeant ainsi l'isotopie du conte de fées. Sa traduction est une entreprise de recréation qui est un projet esthétique cohérent, présidant à toutes les opérations ponctuelles sur le texte.

Considérer, cependant, le traducteur et l'auteur comme des coauteurs du texte me semble abusif.

Recréer n'est pas créer de toutes pièces. « J'aurais voulu écrire *Pères et Fils*. Alors je l'ai fait »²⁸, a déclaré plaisamment l'auteur d'une récente traduction de ce texte sous le titre *Nothing Sacred*. C'est une boutade, mais elle exprime la tendance actuelle à exalter le traducteur, qui ne mérite à mes yeux ni cet excès de gloire, ni l'indignité d'antan. Le traducteur me paraît plutôt dans la position de l'interprète d'une œuvre musicale qui jouit d'une grande liberté, mais respecte la partition. Un texte offre au traducteur les mêmes possibilités créatrices et les mêmes contraintes. Mettre sur le même pied le traducteur et l'auteur d'un texte revient à ne pas faire de différence entre Mozart et Elizabeth Schwartzkopf et à traiter les œuvres comme des invitations à la libre improvisation. Qu'un texte soit une invitation à écrire, fort bien, et qu'un poème dans une langue en engendre un autre dans une autre langue, ce n'est qu'un cas particulier de la circulation infinie des textes. Mais il ne s'agit plus alors à proprement parler de traduction, parce que le traducteur a utilisé le texte pour créer en toute liberté, au lieu de respecter la « visée » du texte dont il s'est inspiré. Le traducteur n'a pas pour rôle de fournir des variations sur un thème, mais d'interpréter un texte déjà là, même si celui-ci, pour être entendu, a besoin que le traducteur lui prête sa voix. Quand il lit un texte traduit, le lecteur doit entendre la partition écrite par l'auteur, interprétée par la voix du traducteur. Et à ce niveau s'exercera le jugement esthétique du nouveau lecteur, libre de préférer telle ou telle interprétation, où il reconnaîtra pourtant toujours la même partition.

Le traducteur est ce sujet privilégié qui goûte doublement le texte par la lecture et par la re-création, et qui prolonge le « plaisir du texte » en le partageant avec d'autres lecteurs. Il est totalement engagé dans ces deux opérations. Pour reprendre une belle formule de Barbara Folkart, « [le] sujet énonciateur *rend sien* lors de la réception et *y met du sien* lors de la remédiation »²⁹.

J'aimerais terminer ces réflexions sur une petite fable de Diderot. Après les métaphores musicales, une allégorie picturale. Si la métaphore du tableau est un

cliché de l'histoire de la traduction, elle se trouve ici renouvelée par le fait que le travail des « portraitistes » s'effectue non pas d'après le modèle mais d'après des traits définitoires préétablis (la « lecture » a déjà été faite pour eux). Je voudrais grâce à elle illustrer le caractère inépuisable du texte, qui suscite une pluralité de traductions dont aucune ne peut prétendre être la bonne.

*Un Espagnol ou un Italien pressé du désir de posséder un portrait de sa maîtresse, qu'il ne pouvait montrer à aucun peintre, prit le parti qui lui restait d'en faire par écrit la description la plus étendue et la plus exacte. Il commença par déterminer la juste proportion de sa tête entière; il passa ensuite aux dimensions du front, des yeux, du nez, de la bouche, du menton, du cou; puis il revint sur chacune de ces parties, et il n'épargna rien pour que son discours gravât dans l'esprit du peintre la véritable image qu'il avait sous les yeux. Il n'oublia ni les couleurs, ni les formes, ni rien de ce qui appartient au caractère: plus il compara son discours avec le visage de sa maîtresse, plus il le trouva ressemblant; il crut surtout que plus il chargerait sa description de petits détails, moins il laisserait de liberté au peintre; il n'oublia rien de ce qu'il pensa devoir captiver le pinceau. Lorsque sa description lui parut achevée, il en fit cent copies, qu'il envoya à cent peintres, leur enjoignant à chacun d'exécuter exactement sur la toile ce qu'ils liraient sur son papier. Les peintres travaillent, et au bout d'un certain temps notre amant reçoit cent portraits, qui tous ressemblent exactement à sa description, et dont aucun ne ressemble à un autre – ni à sa maîtresse.*³⁰

Ainsi en est-il de la traduction, renouvelée à l'infini, ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre. En un mot, protéenne.

NOTES

1. Le masculin singulier a dans cet article valeur générique. Des considérations stylistiques m'ont empêchée de recourir systématiquement aux formules du type: « le traducteur ou la traductrice, le lecteur ou la lectrice, etc. », et la focalisation sur le sujet dans sa singularité interdisait le recours au pluriel.
2. R. Barthes, éd. 1984: 61-67.
3. Voir l'article de R. Barthes, « Théories du Texte », éd. 1992: 371.

4. *Ibid.*, p. 373.
5. L. Venuti, 1995.
6. S. Simon, 1996: 13. « Quand le sens cesse d'être une vérité cachée à "découvrir" pour devenir un ensemble de conditions discursives à "re-créer", la tâche de la traductrice ou du traducteur acquiert de nouvelles dimensions ». C'est moi qui traduis.
7. *Ibid.*, p. 12. « Le processus de traduction doit être vu comme une production fluide de sens, similaire à d'autres genres d'écriture ». C'est moi qui traduis.
8. G. Genette, 1997: 220.
9. G. Molinié, 1994: 209.
10. G. Le Gaufeuf, 1996: 165.
11. J. Starobinski, cité par L. Jenny, 1990: 6.
12. M. Kundera, 1985: 459-461.
13. A. Berman, 1984: 58.
14. R. Barthes, 1973: 25-26.
15. B. Godard, 1995: 70-72. « ... Il y a le choc de la raideur de mon texte. Elle est due en partie à l'attention que je paie systématiquement au mot, littéralement, à cause de l'importance du signifiant dans l'œuvre de Brossard et de ce qu'elle appelle le tissage "sonore" du texte, où un phonème mène au suivant par homophonie. C'est le son des mots et non leur syntaxe qui effectue les connexions textuelles. Il est plus facile de ré-écrire les échos quand on équilibre les deux mots en répétant les mêmes phonèmes. Mais les connotations anglaises se ramifient dans des directions divergentes. La traductrice-ventriologue fait "sonner" le texte comme du Brossard. Mais le sens est très différent en traduction.
Von Flotow a sauté les effets sonores: les jeux sur l'homophonie comme "cascadée", "casquée" sont traduits par "stuntman" et "helmeted". Autre exemple: "the moment is brutal and demented" pour "brut" et "insensé", ignore les nombreux jeux de mots de Brossard sur le "sens". Littéralement, cette phrase signifie "the moment is raw and without meaning": n'a pas été mis en forme par les codes. "Senseless" rend plusieurs de ces sens. Ce qui est sûr, c'est qu'il inscrit la phrase dans le discours de la signifiante plutôt que dans celui de la folie (insanity), ce qui est particulièrement important puisque la ligne suivante utilise le mot "intensité" (intensity) qui lui est lié par la rime. C'est la méthode de Brossard, de relier des blocs de pensée, de mots, par les sons. La dérive surréaliste s'effectue non par les déplacements associatifs de l'inconscient qui reste encore "du côté du signifié", mais par le pouvoir d'association de l'oreille qui travaille sur le signifiant ». C'est moi qui traduis.
16. S. Simon cite ce passage (1996: 26) de *Picture Theory*, de N. Brossard, trad. de B. Godard (Montréal, Guernica, 1991, p. 22).
17. L. von Flotow, 1991.
18. G. Leclercq, 1980: 49-77.
19. L. Carroll, éd. 1960: 129-130.
20. Voir à ce sujet A. Brisset, 1990.
21. A. Berman, 1984 et 1985.
22. L. von Flotow, 1995: 43. « Ici, ma difficulté à traduire tient au caractère baroque de la langue – pour qu'elle devienne mon anglais, il a fallu l'atténuer considérablement [...] Cette accumulation de descriptions surchargées me hérisse. S'agit-il d'une réponse WASP, similaire à ce que je ressens quand j'entre dans les églises de campagne du sud de l'Allemagne, couvertes d'or, semées d'amours et d'angelots, drapées de satin brodé à la main et peintes des couleurs les plus criardes? Et ces réponses sont-elles déterminées au moins partiellement par l'origine ethnique? ». C'est moi qui traduis.
23. M. Proust, 1971: 594.

24. L. Jenny, 1993: 124.
25. F. Scott Fitzgerald, 1925: 86.
26. *Gatsby le Magnifique*, trad. de V. Liola, dans F. Scott Fitzgerald, 1946: 131.
27. *Gatsby le Magnifique*, trad. de J. Tournier, dans F. Scott Fitzgerald, 1996: 126.
28. G. Walker, programme de *Nothing Sacred*, de Tourgueniev, St Lawrence Center for the Arts, Toronto, 1988.
29. B. Folkart, 1991: 398.
30. D. Diderot et J. Le Rond d'Alembert, art. « Encyclopédie », t. 5, 1755.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R. [1968]: « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éd. du Seuil, 1984;
[1975]: « Théorie du texte », *Encyclopedia Universalis*, tome 22, Paris, éd. 1992;
[1973]: *Le Plaisir du texte*, Paris, Éd. du Seuil.
- BERMAN, A. [1984]: *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard;
[1985]: « La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain », *Les Tours de Babel*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress.
- BRISSET, A. [1990]: *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec 1968-1988*, Candiac (Québec), Éd. du Prémabule.
- CARROLL, L. [1865]: *Alice in Wonderland*, Harmondsworth, Penguin Books, 1960.
- DIDEROT, D. et LE ROND D'ALEMBERT, J. [1751-1772]: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris.
- FOLKART, B. [1991]: *Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, Candiac (Québec), Éd. Balzac.
- GENETTE, G. [1997]: *La Relation esthétique*, Paris, Éd. du Seuil.
- GODARD, B. [1995]: « A Translator's Journal », dans S. Simon (sous la dir. de), *Culture in Transit. Translating the Literature of Quebec*.
- JENNY, L. [1990]: *La Parole singulière*, Paris, Belin;
[1993]: « L'objet singulier de la stylistique », *Littérature*, n° 89 (février).
- KUNDERA, M. [1985]: « Note de l'auteur », *La Plaisanterie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- LECLERCQ, G. [1980]: « Traduction / Adaptation / Parodie. Traduire Alice en toute justice », *Palimpsestes*, n° 3 (octobre).
- LE GAUFEUF, G. [1996]: « Halluciner? », *La Commotion des langues, Césure*, n° 11, Paris.
- MOLINIÉ, G. [1994]: « Le style en sémiostylistique », dans G. Molinié et P. Cahné (sous la dir. de), *Qu'est-ce que le style?*, Paris, P.U.F.
- PROUST, M. [1971]: « À propos du style de Flaubert », *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade ».
- SCOTT FITZGERALD, F. [1925]: *The Great Gatsby*, New York, Charles Scribner's Sons;
[1946]: *Gatsby le Magnifique*, trad. de V. Liola, Paris, Grasset;
[1996]: *Gatsby le Magnifique*, trad. de J. Tournier, Paris, Grasset.
- SIMON, S. [1995]: *Culture in Transit. Translating the Literature of Quebec*, Montréal, Vehicule Press;
[1996]: *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*, London et New York, Routledge.
- VENUTI, L. [1995]: *The Translator's Invisibility*, London and New York, Routledge.
- VON FLOTOW, L. [1991]: « Feminist Translation », *TTR*, vol. 4, n° 2;
[1995]: « Translating Women of the Eighties: Eroticism, Anger, Ethnicity », dans S. Simon (sous la dir. de), *Culture in Transit. Translating the Literature of Quebec*.

THE BULLY LA BRUTE

« THE BULLY »/« LA BRUTE » : LE RÉGIONAL ET LE MYTHIQUE OU TOUS LES CHEMINS MÈNENT À ROME

NICOLE CÔTÉ

PARTICULARITÉS DE L'UNIVERS DE REANEY

James Reaney, né en 1926, près de Stratford en Ontario, poète et dramaturge, est aussi nouvelliste, bien qu'il n'ait écrit qu'un petit nombre de nouvelles. Celles-ci, des œuvres de jeunesse, sont peu connues, hormis celle qui fait l'objet de cette étude, régulièrement intégrée aux anthologies de nouvelles canadiennes-anglaises.

Les œuvres de Reaney présentent souvent des personnages manichéens, innocents ou machiavéliques, et parmi les premiers figurent particulièrement des jeunes hommes dont la croissance émotive et spirituelle a été entravée par une figure de parent étouffant. En raison du traitement de ces thèmes, les œuvres de Reaney seraient mélodramatiques et peu vraisemblables si elles n'étaient cimentées par un réseau très serré d'images, qui appuient la vision de Reaney selon laquelle l'imagination, la mémoire, les mots, le rêve – tous invisibles – possèdent un pouvoir de rédemption et constituent ainsi les seules armes contre le mal et la mort¹. L'œuvre de James Reaney est aussi reconnaissable à cette association du quotidien et du mythique, du régional et de l'universel, qui produit un effet de mosaïque. Fondateur du magazine *Alphabet (A Semi-Annual Devoted to the Iconography of the Imagination)* (1960-1971), dont le titre évocateur rappelle le pouvoir incantatoire des lettres, Reaney y explique qu'il désire faire ressortir les correspondances cachées entre la réalité quotidienne (qu'il appelle « documentaire ») et les motifs symboliques créés par l'homme (qu'il nomme « mythe »). Avec l'esprit d'un véritable bricoleur (au sens où l'entendait Lévi-Strauss), Reaney effectue des collages de réalités hétérogènes, utilisant de nombreuses sources traditionnelles, tels des contes de fées, des comptines, des mythes ou des histoires de la Bible. Il trouve là les personnages dominés par des motifs inconscients et fondamentaux et les intrigues aux revirements spectaculaires qui lui sont chers. L'intérêt formel de Reaney pour les traditions orales prend racine dans son enfance, principal réservoir de son imagination :

*The magical world of fairy tale and nursery rime, a world of pure mythos and simplified characters compressed and refined [...] had, with its intensity, imagery smash, sudden transitions and concrete symbols that defy interpretation, much in common, stylistically and technically, with the evangelical vision of life that also captured his youthful imagination.*²

Reaney affirme qu'un auteur ne peut transmuier le régional en universel qu'en incorporant par la lecture les formes et conventions propres à la littérature. Aussi ses lectures de Frye, Jung, Spenser, Blake et Yeats, conjuguées aux *Contes de ma mère l'Oye*, à ceux des frères Grimm, à la Bible et à la vie sur la ferme, lui ont-elles permis de raffiner l'articulation de ces oppositions³. Il en résulte une œuvre dont Woodman affirme qu'elle représente une

*[...] vision régionale dépourvue de provincialisme, dont les dimensions sont à la fois locales et cosmiques. [...] L'homme de Reaney est à la fois un garçon grandissant dans le sud-ouest de l'Ontario et une humanité en évolution dont la figure essentielle est le Christ.*⁴

Mais cette figure est aussi celle d'un enfant dont la plus grande peur est, comme le *Thel* de Blake, de quitter le jardin de l'enfance. C'est précisément le thème de la nouvelle «*The Bully*».

RÉSUMÉ DE LA NOUVELLE

«*The Bully*» s'ouvre sur la décision d'un jeune garçon (le narrateur devenu adulte) de quitter la ferme familiale pour fréquenter l'école secondaire de la ville, sa répugnance pour tout ce qui correspond au monde du travail le poussant à envisager la carrière d'instituteur comme un moindre mal. Mais l'école secondaire est dans la ville, qui l'effraie au plus haut point. Dès son arrivée, le jeune garçon est pris en grippe par les professeurs et les élèves; il fait tout de travers, échoue partout. Mais au moment où il parvient à se faire oublier, la Brute entre en scène. Cet élève plus vieux, costaud, s'amuse à l'intimider en lui susurrant des insultes à l'oreille, le suivant comme son ombre à l'heure du dîner. Le jeune paysan bientôt terrorisé trouve différents refuges à l'intérieur de l'école, aussitôt découverts par la Brute. Aussi se sauve-t-il un jour en traversant la ville, se retrouvant au cimetière, où il prend la décision de revenir manger le midi, l'endroit ayant l'air sûr. Le jour suivant, il y découvre un mausolée dont les portes sont ouvertes et s'y trouve étonnamment bien. Il y revient tous les midis jusqu'aux vacances des fêtes. Le dernier jour de

classe, l'école organise un *At Home*, soirée où les travaux des élèves et différents spectacles sont présentés. Sur l'insistance de sa sœur Noreen, il l'y accompagne. Pendant qu'il montre à sa sœur la cafétéria où il est censé manger le midi, il aperçoit la Brute qui essaie de pénétrer par effraction dans l'école pour participer à la fête sans payer. Le jeune garçon passe les vacances des fêtes à se demander comment il échappera à la colère de la Brute en rentrant. Dès son retour, il reçoit un message dans lequel la Brute lui donne l'obligation de revenir manger à l'école. Le garçon se rend tout de même au mausolée. Au milieu de son repas, il voit les portes du mausolée s'ouvrir et la brute apparaître, et il s'évanouit. Lorsqu'il reprend connaissance, il prend la route de l'école, mais décide en chemin qu'il ne peut plus y retourner. Il raconte à sa famille qu'il a été expulsé pour avoir pénétré par la porte des filles, et on le croit: désormais, il restera à la ferme. Ce soir-là, il fait trois rêves: dans le premier, la Brute est de fait Noreen déguisée; dans le second, sa sœur Kate fait l'amour avec la Brute; dans le dernier, le seul où il n'est pas que spectateur, il court jusqu'au bois après un incident et y découvre un étang circulaire où la Brute flotte, noyé, bras et jambes liés par des orties, «avec un air presque pitoyable». Le garçon s'agenouille et l'embrasse sur le front.

INTERPRÉTATION ET TRADUCTION

Présupposés théoriques

Selon le principe que Reaney a discuté quelque dix ans plus tard dans *Alphabet*, «*The Bully*» suspend toute interprétation, suggérant plutôt de nombreux sens par la juxtaposition d'éléments contrastes ainsi que par la superposition de termes régionaux et de métaphores. Ce principe même met en relief un problème qui se pose certes devant tout texte, mais qui devient plus pressant devant un texte «ouvert» comme celui-ci. L'interprétation qu'en fait un traducteur résultera en effet de choix ponctuels, qui impliquent à l'échelle du texte *une version* de l'œuvre, c'est-à-dire une version du texte parmi les versions possibles. Il y a donc nécessairement, non pas transformation complète de l'œuvre, mais peut-être

modification, en raison du point de vue qui y est posé. De la même façon que l'œil humain ne peut percevoir un objet sous tous les angles à la fois, l'œuvre en traduction ne peut être considérée sous toutes ses facettes en même temps. C'est ce qui fait parfois que la nouvelle traduction d'un classique régénère l'œuvre, la faisant apparaître dans toute la splendeur de sa jeunesse, comme l'avait pressenti Goethe. Ma position emprunte, on le voit, à Benjamin, à Berman et à Brault et, en cela, n'est pas nouvelle. Mais l'idée a l'avantage de mettre la traduction à sa place. À la fois centrale dans le processus de transmission de la culture, et faillible, la traduction est le reflet de l'interprétation du texte qu'un traducteur fait, interprétation elle-même en partie déterminée par le canon d'un contexte socioculturel ou historique. C'est une position qui rend par le fait même caduques des prises de position qui semblent aussi opposées que celles qui ne voient en la traduction *que* le reflet d'une interprétation et celles qui y voient une transformation de l'œuvre. La traduction, entrevue sous l'éclairage qui est ici préconisé, est à la fois l'une et l'autre: elle est nécessairement le reflet d'une interprétation – que le traducteur se targue d'avoir préalablement effectué un travail herméneutique ou non, car toute lecture constitue une interprétation plus ou moins systématique –; et, parce qu'elle reflète une interprétation, la traduction ne peut que présenter certaines divergences par rapport à l'original: elle sera par endroits plus pauvre, par endroits peut-être un peu plus riche. De surcroît, le fait que chaque langue offre des ressources lexicales et syntaxiques différentes, que le contexte limite, confirme, sur le seul plan linguistique, l'impossibilité de produire une traduction transparente. Pour ces raisons et en dépit de l'inévitabilité d'une traduction qui résulte d'une lecture orientée, un solide travail d'interprétation m'apparaît essentiel, car plus ce travail est complet, plus les choix sont limités, et plus ainsi la traduction se rapproche de l'esprit du texte et de sa lettre.

Les problèmes que posent la traduction de «The Bully», outre celui de l'interprétation, m'apparaissent

doublément pertinents. Si, en effet, une lecture attentive des réseaux d'isotopies et des échos thématiques et lexicaux permet souvent une réécriture féconde du texte, les termes où se superposent à la fois un sens propre régional et un sens figuré ne se traduisent pas toujours sans que le texte ne subisse une perte. Comment s'y prendre pour faire sentir cet univers où toute forme, enracinée dans l'idiolecte nonchalant du sud de l'Ontario, signale à la fois les particularités de cette région et des préoccupations que des images élèvent à l'universel?

Interprétation de la nouvelle

Est proposée ici une interprétation qui suivra le récit dans ses méandres, de façon à pouvoir aborder les difficultés qui s'y présenteront en contexte.

Comme les autres nouvelles, réunies récemment avec celle-ci dans le recueil *The Box Social and Other Stories* (1996), le récit dans «The Bully» est traversé de routes: une description de la topographie routière de la région environnant la ferme ouvre le récit – c'est la description qui précède l'événement déclencheur: la décision du jeune garçon de quitter la ferme familiale pour fréquenter l'école secondaire. Le récit a son noeud dans la fuite de l'enfant hors de l'école – on pourrait suivre sur une carte l'itinéraire du garçon dans la ville, tellement il est précis – et trouve son dénouement (si on exclut le rêve, qui ne procède pas de la même topographie) dans le retour du garçon sur la route qui conduit à la maison. Les routes servent de liens entre la campagne et la ville, et plus profondément, entre l'enfance et l'âge adulte, entre le moi et l'Autre.

Ce réalisme régional est doublé d'une métaphorisation: dès la deuxième phrase du récit, une personnification des routes est à l'œuvre:

*As roads go, / Pour des routes,
they certainly aren't very brave /
elles ne sont vraiment pas très braves,
for quite often, / car assez souvent,
they go round a hill instead of up it /
elles font le tour d'une colline au lieu de la grimper,
and even in the flattest places, /*

et mène sur les terrains les plus plats,
they will jog and hesitate absurdly^{5/}
 elles cahotent et hésitent bêtement.

Cet anthropomorphisme du paysage pourrait ne servir que le pittoresque de sa description. Mais le récit montrera que cette description a aussi pour fonction de laisser implicitement prévoir (les anglophones nomment ce procédé « foreshadowing ») la caractérisation du narrateur, complétée par ses actes plutôt que par une exposition. Ainsi, le fait que les routes du pays soient « incapables » de graver une colline, ne « pouvant s'empêcher » de dévier, témoigne des tergiversations du garçon devant les choix, les tâches les plus simples, l'adolescent préférant contourner les obstacles plutôt que les surmonter. On voit déjà que la traduction devra, lorsque cela s'avère pertinent, pencher vers un choix de termes qui supportent une interprétation à la fois littérale et métaphorique. Assez paradoxalement toutefois, la question des routes pose peu de problèmes de cette nature. On trouvera bien la phrase :

*And although his mind [that of the surveying engineer]
 Et bien que son esprit [celui de l'ingénieur-géomètre]
 has long ago dissolved, / se soit évanoui il y a fort longtemps,
 its forgetfulness still pushes the country people crooked /
 son étourderie oblige les gens de la campagne à faire
 des détours
 where they might have gone straight*^{6/}
 là où ils auraient pu aller tout droit.

Toutefois, bien que le qualificatif « crooked » soit plus explicitement polysémique, le mot « détours », en raison de son champ sémantique, peut aussi supporter différents sens métaphoriques : on peut « détourner » le sens d'un texte : « en faire une interprétation qui s'éloigne du sens véritable », nous dit *Le Robert* ; différents sens peuvent aussi y être associés de près ou de loin : « détourner quelqu'un d'un projet, d'une résolution le dissuader », « détourner quelqu'un de son travail : le distraire, l'éloigner ». Ces sens connexes consolident le réseau métaphorique qui joint les routes reliant la ferme à la ville et celles

qu'empruntera le protagoniste pour parvenir à l'âge adulte. La traduction ne pose donc pas ici de véritable problème.

La description de la maison, qui suit dans l'exposition, pose le problème de la traduction du terme « blushing » pour les mêmes raisons : une personnification y est présente, dont le rôle cohésif est primordial dans le récit.

*The house where I was born was such a place, and I remember that whenever it rained, from top to bottom, the whole outside of the house would turn jet-black as if it were blushing in shame or anger.*⁷

On sait que le verbe « to blush » est habituellement traduit par « rougir ». Or la maison devenant noire lorsqu'il pleut, la métaphore ne résiste pas à une traduction littérale. Bien que les expressions *colère noire* et *rougir de honte* montrent qu'une interprétation métaphorique est possible, le fait qu'à *blushing* soient associés les deux circonstanciels de manière *shame/anger* exclut la possibilité d'une correspondance parfaite entre le sens littéral (les bardeaux noircissent sous l'effet de la pluie) et le sens figuré (colère noire/rougir de honte), le français associant des couleurs différentes à chaque sentiment. C'est pourquoi le choix d'un générique s'imposait : « La maison où je suis né était ainsi, et je me souviens que lorsqu'il pleuvait, la maison virait au noir, comme si elle se teintait de honte ou de colère ».

La personnification de la maison est, dans le contexte immédiat, associée au père du narrateur : « Perhaps it blushed because of my father, who was not a very good farmer »^{8/} / Peut-être était-ce à cause de mon père, qui n'était pas un très bon cultivateur ». En effet, bien qu'en surface le narrateur ne condamne pas la paresse de son père – « it's really hard to begrudge him a few games of checkers or a preference for talking instead of a preference for ploughing »^{9/} / « on ne peut pas vraiment lui reprocher quelques parties d'échec ou une préférence pour les discussions plutôt que pour le labour » –, la personnification de la maison ainsi que celle des routes laissent entendre une opinion tout autre : « But then this latter tendency

often comes from some blunder a surveying engineer made a hundred years ago»¹⁰/«Remarquez, cette tendance résulte souvent de quelque bourde commise par un ingénieur géomètre il y a cent ans» (si les routes hésitent et cahotent, c'est la faute de celui qui les a faites; si le fils n'est pas un brave, il faut voir son père!). Plus fondamentalement, cette honte et cette colère associées à la maison laissent présager la honte du jeune garçon dans les événements à venir. Le mot «shame» revient plus loin dans le récit et le narrateur, bien qu'il se présente comme victime des circonstances et des gens, ne laisse pas de ressentir une honte secrète. La honte et la colère, qui coulent comme un fleuve souterrain dans le substrat du texte, sont donc au cœur de la connaissance qu'a le narrateur de sa faute: ne pas vouloir devenir un homme. On voit à quel point le symbole de la maison est chargé: on pourrait affirmer qu'à un niveau symbolique, la honte et la colère de la maison ainsi que les hésitations des routes représentent l'origine des difficultés du protagoniste. La caractérisation du héros est en effet inscrite dans la couleur changeante des bardeaux de la maison natale et la topographie hésitante des routes qui l'environnent. Comme le héros des tragédies grecques (on pense à l'Œdipe de Sophocle), les motifs inconscients du héros de Reaney – il serait plus juste de parler d'antihéros – l'acheminent vers un désastre. Voici ce passage que laissait présager la métaphore de la maison, où ces deux mêmes sentiments, la honte et la colère, sont associés à «blushing»; cette fois-ci, les sentiments ne sont pas projetés sur des objets inanimés mais sont ressentis par le jeune garçon devant une insulte de la Brute, qui semble avoir perçu son retard émotif: «Does Baby like his bottle?»/ «Est-ce que Bébé aime son biberon?»:

I blushed and immediately stopped drinking [...]. /

Je rougis et m'arrêtai immédiatement de boire.

While I waited with downcast eyes and a face red with shame, /

Le regard baissé et le visage rouge de honte,

I felt a furious rush of anger against Kate and aunt Coraline /

je me sentis suffoquer de colère en pensant à Kate et à tante Coraline,

*for sending milk for my lunch in a vinegar bottle¹¹ /
qui m'envoyaient le lait de mon dîner dans une
bouteille de vinaigre.*

Toutefois, le garçon ne projette pas la honte et la colère sur leur objet véritable, mais détourne ces sentiments vers ses sœurs. Il fallait éviter ici de traduire par des synonymes de *honte* et de *colère*, et conserver la répétition car, comme dans le texte original, métaphore et sens littéral se rejoignent.

Le partie de l'exposition qui suit la description des routes et de la maison introduit, par l'association insolite entre la «honte» de la maison et la négligence du père, les relations entre les membres de la famille. Les relations entre frère et sœurs laissent aussi prévoir – quoique sans le masque de la métaphore – le type de relation qui sera instaurée avec la Brute. La maisonnée se répartit, en effet, en forts et en faibles, et il semble bien qu'il n'y ait de forte, parmi les adultes et les enfants, que Noreen, la sœur aînée, dont les travaux, la force physique et le courage la classent – dans l'esprit du narrateur – plutôt parmi les hommes. Un des adjectifs caractérisant Noreen, *husky*, est d'ailleurs habituellement réservé aux hommes. Ce qualificatif a été traduit par *costaud*, dont la forme masculine, usitée au féminin, permet de réinvestir en français le réseau sémantique qui relie Noreen à la Brute. Mais Noreen ne ressemble pas à la Brute que par sa force. Dans sa description des relations entre lui-même et ses sœurs, le narrateur utilise à plusieurs reprises le terme *tease* pour qualifier le traitement qu'elles – en particulier Noreen – lui font subir. Reaney joue sur l'éventail de sens du terme, qui peut, selon le contexte, recouvrir toutes les nuances existant entre *taquiner* et *tourmenter*. S'effectue ainsi une double lecture, selon les indications ambiguës du narrateur, qui, pas plus qu'il n'arrive à condamner son père directement pour sa nonchalance – on a vu que cette condamnation n'est possible que par le biais de la métaphore, qui sous-tend aussi une autocondamnation –, n'arrive à condamner sa sœur aînée, qu'il admire autant qu'il craint. Le verbe *tease* craint. Le verbe *tease* pose donc un problème de

traduction de par son double statut. Il a été traduit par *agacer*, «provoquer par des taquineries», dont le sens vieilli, «harceler», le rapproche du double sens de *tease*, qui se révèle être un euphémisme pour *torment*. Le narrateur, dans le récit de ses démêlés avec la Brute, utilisera un terme dont le sens est maintenant univoque: «Day after day, he tormented me»¹²/ «Jour après jour, il me tourmentait». Toutefois, le ton pathétique n'est jamais dépourvu d'ironie:

Between him and my friends the teachers, /
Entre lui et mes amis les professeurs,
my life [...] was a sort of Hell / ma vie était une sorte d'Enfer
with too many tormenting fiends /
où il y avait trop de démons tourmenteurs
and not enough of me to go round / et pas assez de moi
*so they could all get satisfaction*¹³ / *pour les satisfaire tous.*

Alvin Lee¹⁴ affirme que dans *The Red Heart*, recueil de poèmes contemporains de cette nouvelle, le détachement ironique contraste avec le lyrisme accompagnant le choc qui résulte de la perte prématurée de l'innocence: le passage qui précède offre un saisissant contraste entre la souffrance ressentie par le garçon et le regard ironique posé par le narrateur adulte.

L'association de Noreen à la Brute, lien qui oppose l'aînée par le fait même au reste de la famille, n'est pas sans comporter des zones grises: «Noreen's strength and boldness made her despise Kate and me, but she was like us in some ways»¹⁵ / «Noreen, avec sa force et son audace, nous méprisait, Kate et moi; et pourtant elle était comme nous à certains égards». Dissemblances et ressemblances sont juxtaposées plutôt qu'expliquées: le petit jeu de l'aînée – elle aime jeter le grain aux poules en formant des motifs ou des lettres – est juxtaposé à la marotte de tante Coraline, qui écrit des mots avec les bouquets que les enfants lui apportent. L'activité éminemment prosaïque qui consiste à nourrir les poules se double chez Noreen d'une iconographie cabalistique, et en cela témoigne d'un désir d'ajouter une valeur symbolique – où sens et forme se rejoignent – à une corvée quotidienne de la ferme. Comme les autres membres de la famille,

Noreen a un faible pour les activités ludiques, qui permettent de reconstruire par l'imagination un monde plus acceptable en le soustrayant momentanément au réel. On peut d'ailleurs se demander si les pôles régional et universel ne se rejoignent pas ici encore: non seulement les tâches journalières d'une famille appartenant à une petite communauté rurale isolée sont liées à celles de tous les villages agraires du monde, où la production de nourriture assure la survie – il s'agit de nourrir les animaux qui à leur tour nourriront les villageois –, mais le désir que leurs membres ont de se nourrir l'esprit – «l'homme ne vit pas que de pain» – par le biais du symbolique les lie aussi à la communauté plus large des humains. Plus précisément, il y aurait un désir, chez tous les forçats de cette ferme, d'inscrire chaque activité quotidienne dans la lettre, de la transcender en lui imposant un sens ajouté, sans lequel la vie sur la ferme s'étierait. En cela, les personnages de Reaney semblent constituer une mise en abîme des procédés mêmes de son écriture, qui allie la description d'un réel discret, régional, à celle de préoccupations universelles par le biais de la métaphore.

Même les fleurs que les enfants ramènent à leur tante participent de cette double inscription: bien qu'elles soient des fleurs des champs communes – *shepherd's purse*, *queen Ann's lace*, *dandelion* – elles font référence à un monde pastoral, un univers de conte de fées où les bergers épousent des reines après avoir tué des lions (dent-de-lion) et autres bêtes féroces. La première fleur fait peut-être aussi allusion au long poème de Spenser, *The Shepherd's Calendar*, objet de la thèse de doctorat de Reaney, qu'il pastichera dans *A Suit of Nettles*. Si un heureux hasard a voulu que le nom de cette fleur en français soit une traduction littérale – *bourse-à-pasteur* –, l'équivalent français de *queen Ann's lace* – *carotte sauvage* – montre les limites de la traduction dans des œuvres fortement métaphoriques: alors que ce qui motive le nom anglais est la partie florale de la plante – il s'agit d'une ombellifère, la corolle étant composée d'un lacinis de minuscules fleurs blanches –, ce qui motive

l'appellation en français est la racine tubéreuse comestible – *carotte sauvage*: on voit que la différence de logique dans les dénominations diminue les échos des noms des deux autres plantes nommées.

L'équivalent de *dandelion* acquiert aussi en français une connotation métaphorique de par sa forte motivation intrinsèque, mais elle est tout autre, et les échos en sont plus prosaïques: «pisse-en-lit».

Les remarques d'Alvin Lee sur les poèmes de *The Red Heart* éclairent ici encore l'univers de «The Bully»: «Each reaction of the child to the world of experience [...], each of these reactions leads to a dead end, to the grey grave where all shall be trampled»¹⁶. Bien avant que la compagnie des morts ne devienne pour lui une habitude, le narrateur connaît celle de la Mort. Un réseau de plus en plus serré d'isotopies associées à la mort rythme le passage de l'enfance à l'adolescence chez le narrateur: il y a d'abord la mort de la mère, à la fin de la première enfance, mort bien réelle que le narrateur ne mentionne que pour introduire ses relations avec les femmes de la maison. La prochaine référence à la mort se présente sous une forme hyperbolique négative, par le fait même légère: «when we were children we never were worked to death»¹⁷. Chez un auteur moins attaché au symbolisme que Reaney, l'idiotisme *to work to death* aurait pu être traduit sans conserver la référence à la mort, mais pas ici: «Lorsque nous étions enfants, jamais nous ne nous tuions au travail». L'enfance possède chez Reaney des connotations euphoriques, où le travail et la mort sont gardés à distance. Notons, au passage, ces références à l'enfance, qui sont associées à l'été – moments qui, quoique épars, témoignent de la nostalgie d'un éden perdu: la cueillette des fleurs et des baies sauvages, la musique du phonographe sous la lune, le goût de limonade, qui, comme la lune, est «toujours un peu verte et sure». Cependant, comme le symbolisent la lune et la limonade, l'enfance du narrateur connaît sa part d'amertume.

Sachant que le symbolisme des saisons est prégnant dans l'œuvre de Reaney, et que cette nouvelle commence en été et se termine en hiver, on

peut affirmer que le passage de l'été à l'hiver témoigne non seulement de la fuite irrémédiable du temps – en cela, les saisons sont une partie essentielle des références spatio-temporelles dont Reaney truffe ses œuvres, ce qui pourrait en faire un réaliste –, mais de l'envahissement progressif d'éléments dysphoriques. L'idée de la mort se fait plus insistante à mesure qu'il devient évident que le narrateur, en s'accrochant au monde de l'enfance, se voue à une mort symbolique certaine:

*Why I had ever wanted to leave /
La raison pour laquelle j'avais voulu quitter
all the familiar things around me / toutes ces choses familières
I could hardly understand. / m'échappait presque entièrement.
Why people had to grow up /
La raison pour laquelle les gens devaient grandir
and leave home I could not understand either»¹⁸/
et quitter la maison m'échappait aussi.*

Le réseau de valeurs symboliques sous-jacentes suggère que ne pas affronter l'autre – l'école secondaire, la ville, que représente la Brute –, c'est se murer dans la solitude, entrer dans le royaume des morts, c'est se refuser l'accès à l'Autre en soi. Alvin Lee remarque avec justesse: «One can also withdraw into the past, regress, refuse to go on; this theme is especially persistent in Mr Reaney's writings»¹⁹.

Dès le moment où le jeune narrateur, quittant l'école et la bibliothèque, traverse la ville et le fleuve pour se retrouver au cimetière, c'est l'itinéraire de son passage du monde des vivants à celui des morts qu'il trace. Toutefois, comme ce passage en est un second – celui de la ferme à l'école constituant le premier pas vers l'Autre (passage déjà dangereusement miné, car le jeune risque constamment l'exclusion du tissu social que constitue cet Autre collectif) –, on peut se demander si la Brute n'agit pas comme un catalyseur, car il semble représenter l'Autre absolu en ce que sa rencontre précipite le rejet du jeune garçon hors du social. Et le rejet hors du social, pour un individu, est toujours une mort symbolique. Le rôle de la Brute est d'autant plus intéressant que malgré le surnom dont le narrateur l'a affublé, il possède des perceptions très

fines, comme en témoignent le choix de ses insultes : si la Brute traite le jeune garçon de bébé au biberon, c'est qu'il a perçu ce refus de grandir qui le hante ; si la Brute se moque de la tuque que le jeune garçon porte (tuque ayant appartenu, apprend-on, à sa sœur Noreen), alors que les autres adolescents portent des feutres mous ou des casquettes, c'est qu'il sent bien que ce bonnet symbolise un arrêt, une stase : le passage qui n'a pas eu lieu entre l'enfance et l'adolescence. Peut-être aussi le protagoniste nourrit-il des ambivalences quant à son sexe. Chose certaine, le protagoniste sent bien que sa différence se voit jusque dans son chapeau, comme le jeune Charles Bovary à l'école : « Of course, it wasn't the sort of hat anyone else wore, as you might expect »²⁰ / « Bien sûr, ce n'était pas la sorte de chapeau que tout le monde portait, comme vous pouvez le supposer ».

Dans l'épisode de la course à travers la ville, le fleuve (qu'on peut associer au Léthé, au Styx), le pont indiquent donc une traversée des frontières entre vie et mort (le social, l'association du moi à l'Autre) de la même façon que la neige – « This was in early december and there was deep snow everywhere »²¹ / « On était au début de décembre et une épaisse couche de neige recouvrait tout », – signalant la mort de la nature, fait allusion à la mort de l'enfance, et peut-être à la mort du social, puisque la difficile période entre l'enfance et l'adolescence, que personne ne vient soutenir chez le protagoniste, semble amorcer pour lui un retour en arrière.

Ainsi, alors que le premier jour de son dîner au cimetière, le jeune garçon reste dehors à se réchauffer en lisant les inscriptions sur les pierres tombales, le deuxième ou le troisième²², il pénètre dans un mausolée, acte qui peut être interprété non seulement comme un « emmurement », mais comme une descente au pays des morts. Reaney utilise à cet endroit du texte un mot équivoque, *pigeon-hole*, dont les connotations renvoient au thème de la mort : « There were two benches inside where you can be buried in a marble *pigeon-hole* instead of the cold ground »²³. En effet, si le choix du substantif peut sembler curieux – il signifie, dans ce contexte, *casier* –,

le sens du verbe qui s'y superpose peut l'expliquer car, au sens propre – qui est rare selon l'*Oxford Dictionary of English* –, il veut dire *mettre une dépouille au columbarium* ; en son sens figure, il signifie enterrer provisoirement quelque chose de désagréable. Le réseau de connotations se perd malheureusement avec la traduction : « Il y avait deux bancs, à l'intérieur desquels on pouvait être inhumés. Des casiers de marbre valent mieux que le sol froid »²⁴. Une note de la traductrice, quoiqu'elle ait le désavantage de rendre explicite ce qui n'était que suggéré, donnera à tout le moins une idée de la richesse du langage de Reaney.

Enfin, pour en terminer avec les allusions à la mort, dans les deux phrases décrivant l'intérieur du mausolée, le qualificatif « dead » est utilisé trois fois, que la traduction doit veiller à ne pas remplacer par des synonymes. Pour le dernier *dead*, une transposition a toutefois été faite, la tournure nominale étant plus naturelle en français :

dead citizens lay in their coffins, /
des citoyens morts gisaient dans leurs cercueils,
and the hair of the dead men grown out. /
les cheveux de ces hommes morts ayant poussé.
People's [...] hair do keep on growing /
Les [...] cheveux des gens continuent vraiment de pousser
after they're dead, you know ».²⁵ / après leur mort, vous savez.

Une expression liée à l'isotopie de la mort posait plus de difficulté, justement parce que son sens premier a disparu, le mot ne fonctionnant plus que comme un intensif, dans la phrase « I went walking a lot with Kate over the fields that were *dead white* with snow »²⁶, Reaney se sert de ces échos dans la construction des isotopies ; aussi la traduction, pour les respecter, ne doit-elle pas dans ce cas s'en tenir au mot à mot, mais chercher des équivalences. Il fallait donc conserver et l'image de la blancheur de la neige et celle de la mort, en raison de ce réseau thématique qui s'étend jusqu'à la clôture du récit, même dans les descriptions apparemment innocentes : « J'allai souvent marcher avec Kate dans les champs que la neige recouvrait comme un linceul ». Une expression où *dead* jouait encore une

fois le rôle d'un intensif, *in a dead faint*, n'a pas trouvé une traduction aussi heureuse, l'expression n'admettant pas d'intensif en français: «For I toppled off the bench in a dead faint»²⁷ a été traduit tout simplement par «car je tombai du banc en perdant connaissance». L'acte même de perdre connaissance étant associé à une mort provisoire, la symbolique reste présente.

Le passage qui correspond à la fête clôturant le semestre d'automne, le *AT Home*, mérite d'être discuté: vignette à l'intérieur de la nouvelle, il reprend les principaux thèmes du récit et les explore sous différentes facettes. La fête semble entre autres réconcilier les pôles du régional et de l'universel. Si les fêtes sont universelles, le nom de celle-ci est particulier à la petite ville de Partridge, puisque le narrateur va jusqu'à expliquer comment l'expression se prononce: «The emphasis in pronouncing At Home is usually on the AT. Everyone goes to the AT Home»²⁸. Pas plus que le nom de la ville, le nom de la fête n'a été traduit: non seulement il n'a pas d'équivalent français, mais la seule indication du narrateur quant à l'accent tonique aurait obligé une adaptation plus ou moins heureuse. De plus, ce seul mot resté intraduit (de même que le nom de la ville) rappelle au lecteur le contexte d'une petite communauté du Canada anglais: «Lorsqu'on prononce *At Home*, l'accent tonique est habituellement mis sur le *AT*. Tout le monde va au *AT Home*». Comme le narrateur accuse l'accent tonique sur la préposition dans le texte en la mettant en italique et que les mots étrangers sont d'habitude en italique, ce sont les caractères gras qui jouent ce rôle en français: ce sont donc des indications d'ordre typographique qui permettent de conserver le caractère local, particulier, de l'expression dans le texte traduit.

En ce qui concerne la fête, chaque exposition de travaux – des dessins aux travaux manuels en passant par les cartes des ressources naturelles – montre l'échec renouvelé du narrateur à l'école, échec d'autant plus cuisant que Noreen entretient à chaque fois un espoir de voir les travaux de son frère exposés. Si les présentations de travaux montrent avec éclat le

rôle de raté dans lequel le jeune garçon s'est enfermé, ses commentaires devant chacune reformulent différemment son incapacité: ses cartes des ressources nationales, ayant été jugées incomplètes, affirme-t-il, ont été disqualifiées – le narrateur laisse-t-il entendre par là qu'il avait alors échoué à cerner son pays, à délimiter son territoire, à se connaître? Ce lien entre la connaissance de soi et celle de son pays, Reaney le fait une décennie plus tard dans *Alphabet*, et l'association entre l'individuel et le national fait ressortir le rôle du social dans la construction de l'identité:

*Now the young intellectual living in this country, having gone perhaps to a Wordsworth high school and a T.S. Eliot college, quite often ends up thinking he lives in a waste of surplus USA technology, a muskeg of indifference spotted with colonies of inherited, somehow stale, tradition. What our poets should be doing is to show us how to identify our society out of this depressing situation.*²⁹

À l'exposition du cours de travaux manuels, même le bâton pour soutenir les fenêtres à guillotine, aminci au point qu'il ne pourrait soutenir une plume, semble symboliser la fragilité émotive du garçon: si le bâton ne peut soutenir un châssis, le garçon, lui, ne peut soutenir une ouverture sur le monde: il s'enferme dans son enfance révolue comme dans le mausolée.

La description du *At Home* est aussi intéressante en ce qu'elle annonce déjà les techniques favorisées par Reaney dans sa poésie et, plus tard, dans son théâtre: juxtaposition d'éléments hétéroclites, effet kaléidoscopique dans la peinture d'une réalité dont le sens ultime échappe. La scène du court métrage par exemple, que visionnent ensuite le narrateur et Noreen, et où l'on aperçoit des jardiniers hollandais tailler des haies en forme d'oies et de poules, de canards et de paons, semble sinon farfelue, du moins surréaliste – on pourrait se demander ce qu'une telle scène ajoute à l'économie du récit, si ce n'était de l'étrange poésie qui en émane. Les gallinacés rappellent certes la ferme – où les seuls animaux semblent être les poules – et la ville de Partridge (littéralement: Perdrix), la perdrix étant aussi un

gallinacé. L'idée d'introduire des volatiles – dont plusieurs espèces ont perdu la capacité de voler, espèces dont l'homme estime la chair plutôt que le chant – laisse peut-être entendre que l'élan «naturel» (se superpose peut-être ici une opposition nature/culture) de l'enfant vers l'infini est freiné par le modelage de l'éducation (l'acte d'émonder les arbres pourrait être interprété ainsi). L'épisode énigmatique des jeunes gens presque nus – dont le corps est enduit de peinture or – qui *prétendent* être des statues («pretended to be statues») peut par ailleurs marquer, chez le jeune garçon, la reconnaissance du fossé existant entre la réalité et le mythe.

La description de la salle de bal juxtapose aussi, non sans ironie, une vision idyllique de la jeunesse telle que la littérature en propose traditionnellement – «Young girls hovered shyly at the edge of the floor»³⁰/ «Des jeunes filles flottaient timidement au bord du parquet» – et une vision régionale: le conte de fées est replacé dans un Ontario rural et pauvre:

*Some of these young girls /
 Quelques-unes de ces timides jeunes filles
 were dressed in handmade evening gowns /
 étaient vêtues de robes du soir confectionnées
 à la main,
 that seemed to be made out of very thin mosquito netting /
 qui semblaient être faites d'une fine gaze de
 moustiquaire
 coated with icing sugar³¹ / nappée de sucre à glacer.*

Enfin, c'est la rencontre inopinée de la Brute, au moment où frère et sœur entrent dans la cafétéria, qui termine abruptement leur soirée. La fête, pour le protagoniste, se solde par un échec total: aucun de ses travaux n'est exposé, il n'a pas réussi à trouver de cavalier à sa sœur³², et il a surpris par mégarde l'entrée par effraction de la Brute, acte qui lui vaudra des représailles. Le nom de la fête – *At Home* – se teinte d'ironie: le narrateur ne trouvera jamais en l'école – substitut social normal de la vie familiale à cet âge – un endroit où se sentir chez lui.

Comme l'a remarqué Atwood, «l'histoire se termine par une remarquable séquence onirique où

des éléments de la vie du narrateur se transforment en une iconographie mythique»³³. C'est ce qui a fait dire à la romancière que cette nouvelle «devance les récits d'écrivains comme Gabriel Garcia Marquez»³⁴. Trois rêves composent cette «séquence onirique», qui par leur juxtaposition défient l'interprétation. Du moins le narrateur adulte avoue-t-il sa perplexité devant leur signification: «I have never been able to discover what they mean»³⁵/«Je n'ai jamais pu découvrir leur signification». L'identification de Noreen à la Brute dans le premier rêve et l'accouplement de ce dernier avec Kate dans le second, en plus de montrer le clivage très clair au sein de la famille du narrateur, soulignent par ailleurs la nature plurielle du moi, qui paradoxalement ne peut se consolider sans aller à la rencontre de l'autre, étranger, indompté, qui correspond aussi à la partie du moi la plus secrète. Par ailleurs, que les deux sœurs du narrateur aient dans le rêve intégré la Brute, l'une par une relation d'identité, l'autre par une relation de complémentarité, annonce déjà une résolution partielle du conflit qui oppose le narrateur à la Brute dans la réalité, conflit qui vraisemblablement n'aurait pu être résolu autrement puisque le garçon, fidèle à lui-même, avait aussi fui l'école. Le troisième rêve, comme la troisième fois dans un conte de fées, achève la résolution du conflit. Beaucoup plus complexe, il juxtapose des scènes chargées de sens. Les lettres une fois de plus apparaissent dans le monde naturel: la scène où le narrateur voit que le grain avec lequel Noreen dessinait des lettres sur le sol a germé, formant des lettres vertes, signale peut-être que Noreen – contrairement à son frère, dont la vie est toujours enfermée comme dans une graine – possédait l'élan vital qu'il fallait, si brutal fût-il, pour briser la coquille de son enfance, pour s'épanouir. Le personnage anonyme qui apostrophe le narrateur dans le rêve en affirmant: «I haven't got a spoon³⁶ / J'ai pas d'cuiller», tout droit sorti de l'un des disques que la famille écoutait les dimanches après-midi d'été et incapable de manger sa soupe faute d'ustensile, fait peut-être fuir le narrateur (alors que dans la réalité il le faisait rire), parce qu'il lui rappelle qu'il ne s'est pas accordé les

instruments nécessaires pour grandir. La fuite – le garçon fuit toujours : ses sœurs, les professeurs, la Brute – témoigne de l’habitude du héros de contourner les obstacles. Son arrivée près d’un étang circulaire dans un bois de cerisiers de Virginie plonge à nouveau le lecteur dans le monde du mythe, mais un mythe enraciné dans une réalité régionale que les cerisiers de Virginie identifient. On peut se demander, d’ailleurs, si la mention de cette essence rejoint les nombreux termes destinés à créer un « effet de réel », selon l’expression de Barthes, ou si l’auteur n’aurait pas laissé, par son choix du terme *chokecherry tree*, quelque écho de l’étouffement que le jeune protagoniste pouvait ressentir dans le monde familial et scolaire. Si c’est le cas, la traduction est impuissante à en rendre le sens ajouté.

Enfin, bien que le jeune protagoniste soit loin d’être un Narcisse absorbé par sa réflexion dans l’étang, on peut imaginer qu’il est prisonnier de l’image qu’il projette. Mais c’est la Brute, noyée, et non son image, qu’il rencontre dans l’étang, une Brute à l’air « presque pitoyable », le corps bardé d’orties. Ainsi, c’est par le rêve que le protagoniste échappe au manichéisme victime/bourreau, car le rêve opère une réconciliation des contraires par la reconnaissance de l’essentielle vulnérabilité de la Brute – mort, il n’est plus menaçant. Le rêve réconcilie aussi les traditions païennes et chrétiennes par ses images où Christ – mort pour l’amour des autres et symbole de vie – et Narcisse – symbole de l’attitude mortifère d’un moi centré sur lui-même – se superposent.

* *
*

On a vu qu’il se construit au fil de la nouvelle un univers régional réaliste, aux coordonnées spatio-temporelles précises. Les dénominations de matériaux, d’objets naturels ou culturels, y jouent un rôle doublement pertinent dans la mise en place d’un réel à la fois mythique et régional : accessoires servant à authentifier un réel presque surdéterminé, ils esquissent aussi, par leur agencement, d’autres mondes, qui n’ont en commun que le fait

d’appartenir à l’imaginaire que l’humain s’est créé au fil des époques et des cultures par la littérature. Si la quantité même des objets et des scènes ne participant pas directement à l’économie du récit suggère un réel foisonnant, parfois opaque, les objets eux-mêmes sont souvent investis de caractéristiques humaines – particulièrement celles qui sont perçues comme dysphoriques. Ils servent alors de vecteurs, de panneaux de signalisation sur la « route » du récit – elle-même passablement tortueuse – où les événements, comme dans les mythes ou les contes de fée, sont investis d’un rôle, celui de révéler le héros à lui-même. La traduction, repérant ces signaux, doit, autant qu’il est possible, garder la charge du signifié qu’ils portent ; dans les cas où cela s’avère impossible, même à l’aide d’une modulation, qui par un détour irait récupérer les différentes couches de sens, c’est, on l’a vu, le sens premier qui est conservé. Comme le disait Reaney, il faut laisser les échos des coïncidences se faire entendre et le lecteur travailler : « A sparrow sings if you but have an ear »³⁷.

La nouvelle de Reaney, parce qu’elle laisse affleurer différentes couches de sens, me semble montrer clairement le travail du traducteur, ses lectures superposées, qui commencent bien avant le travail de traduction et ne se terminent qu’avec lui, révélant le projet – conscient ou non – de l’écriture de l’auteur :

[...] la rigueur et l’exigence de l’écriture se laissent guider par les suggestions d’une lecture elle-même rigoureuse et exigeante.

*L’équivalence cherchée concerne alors moins des formes données et des formes à trouver en conséquence, qu’un rapport de tension entre une lecture déjà écrivante et une écriture déjà lisante*³⁸

dira Jacques Brault de la traduction poétique.

Par ailleurs, cet oscillement constant entre le régional et le mythique présent dans le lexique même de Reaney me semble aussi constituer un terrain particulièrement propice à la mise au jour du travail à la fois ponctuel et textuel du traducteur : il y aurait donc chez Reaney une superposition presque systématique du connotatif (intégré dans un réseau métaphorique ou mythique) au dénotatif, les mots plus particulièrement dénotatifs étant puisés dans un

fonds de termes techniques ou régionaux (par exemple, les différentes dénominations du bonnet du garçon, les types de fleurs sauvages qui entrent dans la composition des bouquets de la tante). Cela oblige le traducteur à un travail de terminologie (précision de l'effet de réel) et d'herméneutique (valeur de ces termes dans l'économie générale du texte). Un second travail, celui-là non pas ponctuel, mais diégétique en ce qu'il est associé aux modifications du récit, oblige à considérer la syntaxe du récit par-delà celle de la phrase³⁹. J'ai donc voulu montrer comment, au-delà de la dénotation d'un terme et de son halo de connotations, le contexte général du récit détermine en dernière instance la signification d'un mot, en lève les ambiguïtés ou les multiplie. Ce qui nous ramène à une position herméneutique: on ne traduit pas seulement des mots ou des phrases, mais un texte. Et le postulat de base du traducteur littéraire est que tout importe dans l'économie d'un texte littéraire: c'est sa configuration, dès lors, qu'il importe de dévoiler par un travail d'interprétation que la traduction à la fois révèle et peaufine.

NOTES

1. M. Atwood affirme, à propos de l'œuvre de Reaney: «The redemptive agents are all invisible, internal: they are the imagination, the memory, verbal magic [...] and - I'm thinking here of the short story "The Bully" - dream. These elements are so important in Reaney's work because the hideousness of existence can be redeemed by them alone: it is the individual's inner vision, not the external social order, that must change if anything is to be salvaged» (1973: 116).
2. R.G. Woodman, 1971: 18.
3. Toutefois, on a beaucoup exagéré l'influence de Frye sur Reaney, selon Atwood, et Reaney lui-même aurait surévalué l'influence de son directeur de thèse sur son œuvre: «Most commentators - including Reaney himself, [...] - are somewhat off-target about the much-discussed influence of Frye on his works [...]. Reaney is to Frye as a Salem, Mass., 17th century tombstone is to an Italian Renaissance angel. Reaney and the tombstone may have been "influenced", but they are primitives (though later in time) and their models are sophisticate» (M. Atwood, 1973: 114).
4. R.G. Woodman, 1971: 23 (c'est moi qui traduis).
5. J. Reaney, 1996: 75.

6. *Loc. cit.* Les précisions entre crochets sont de moi.
7. *Loc. cit.*
8. *Loc. cit.*
9. *Ibid.*, p. 75-76.
10. *Ibid.*, p. 75.
11. *Ibid.*, p. 81.
12. *Loc. cit.*
13. *Ibid.*, p. 82.
14. A. Lee, 1963a: 43.
15. J. Reaney, 1996: 76.
16. A. Lee, 1963a: 45.
17. Reaney, 1996: 77.
18. *Ibid.*, p. 79.
19. A. Lee, 1963a: 44.
20. Reaney, 1996: 82.
21. *Loc. cit.*
22. S'agit-il d'une allusion à la descente du Christ au royaume des morts après ses trois jours sur la croix? L'association avec la bouteille de vinaigre le laisserait croire; en effet, c'est d'abord pour se moquer du fait que le jeune garçon boit son lait dans une bouteille de vinaigre que la Brute lui adresse la parole; on sait par ailleurs qu'il fut donné à boire du vinaigre à Jésus en croix.
23. J. Reaney, 1996: 83.
24. La structure de la phrase a été modifiée, exceptionnellement, car la syntaxe de la phrase en anglais est déficiente; elle comporte deux circonstanciels pour le même référent: le relatif «where» a pour référent «two benches»; la proposition devrait donc s'arrêter à *buried*. Mais s'y ajoute alors le circonstanciel «in a marble pigeon-hole [...]», qui annule ainsi le premier. C'est la raison de la division de cet énoncé en deux phrases dans le texte traduit.
25. J. Reaney, 1996: 83.
26. *Ibid.*, p. 86.
27. *Ibid.*, p. 87.
28. *Ibid.*, p. 83.
29. *Alphabet*, n° 8 cité par M. Atwood, 1971: 60. Atwood cite aussi Germaine Warkentin, qui avait écrit dans le même numéro d'*Alphabet*: «Searchers for a Canadian identity have failed to realize that you can only have an identification with something you can see or recognize. You need, if nothing else, an image in a mirror. No other country cares enough about us to give us back an image of ourselves that we can even resent. And apparently we can't do it for ourselves [...]. Some of the descriptions have been worth something, but what they add up to is fragmented, indecipherable. With what are we to identify ourselves?» (p. 60). Cette même citation a été reprise dans *Survival* (1972): il faut croire qu'elle reflétait bien le malaise général concernant l'identité des Canadiens à l'époque.
30. J. Reaney, 1996: 84.
31. *Loc. cit.*
32. «Elle me demanda de lui présenter quelques-uns de mes amis qui dansaient. Je n'avais pas d'amis, mais il y avait ce garçon qui m'empruntait presque quotidiennement ce que je possédais - c'était sa chance de s'acquitter de sa dette s'il dansait. Nous l'eûmes bientôt capturé, mais bien que Noreen se soit cramponnée à lui une bonne partie de la soirée et quoique nous l'ayons conduit à l'entrée de la salle de bal, déclarant vigoureusement et régulièrement que ce devait être agréable de danser, il n'invita pas Noreen».
33. M. Atwood, 1995: 34.
34. *Loc. cit.*
35. J. Reaney, 1996: 87.

36. *Ibid.*, p. 87-88.

37. Dernier vers de « The Sparrow », poème de Reaney, cité par M. Atwood, 1973 : 116.

38. J. Brault, 1977 : 24.

39. J'ai étudié les valeurs du *simple past* dans cette nouvelle, dont les différentes occurrences, traduites en français, révèlent une dichotomie narrateur/narré (passé composé/passé simple) et une autre, qui équivaut à l'opposition entre le temps statique, circulaire, de l'enfance du héros à la ferme (imparfait) et le temps linéaire des adultes (passé simple) à partir du moment où le héros fait son entrée à l'école.

Communication inédite donnée dans le séminaire du professeur P. Bensimon à l'Institut du monde anglophone (Paris III) en mai dernier.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALPHABET: *A Semi-Annual Devoted in the Iconography of the Imagination* (1960-1971), vol. 1-20, London, Ontario.

ATWOOD, M. [1971]: « Eleven Years of Alphabet », dans *Canadian Literature*, n° 49, 60-64;

[1973] « Reaney Collected », dans *Canadian Literature*, n° 57, 113-117;

[1995]: « Un livre clé », dans *Le Sabord*, n° 41, 33-34.

BRAULT, J. [1977]: « Remarques sur la traduction de la poésie », dans *Ellipse*, n° 21, 10-35.

DAVEY, F. [1988]: « Genre Subversion in the English-Canadian Short

Story », dans *Reading Canadian Reading*, Winnipeg, Turnstone Press, 137-150.

DAY, M. [1988]: « James Reaney », dans *Dictionary of Literary Biography*, Detroit, Bruccoli, Clark, Layman/Gale Research, coll. « Canadian Writers 1920-1959 », 282-290.

GADPAILLE, M. [1988]: *The Canadian Short Story*, Toronto, Oxford University Press, coll. « Perspectives on Canadian Culture ».

LEE, A. [1963a]: « A Turn to the Stage: Reaney's Dramatic Work, Part 1 », dans *Canadian Literature*, n° 15, 40-45;

[1963b]: « A Turn to the Stage: Reaney's Dramatic Work, Part 2 », dans *Canadian Literature*, n° 16, 43-50.

MOORE, M. [1973]: *Four Canadian Playwrights*, Toronto, Holt, Rinehart & Winston, 2-59.

PARKER, G. D. [1991]: *How to Play the Theatre of James Reaney*, Toronto, ECW Press, 9-19.

REANEY, J. [1996]: *The Box Social and Other Stories*, Erin, Porcupine Press;

[1992]: « James Reaney », dans *Contemporary authors*, vol. 15, Detroit, Nakamura/Gale Research, coll. « Autobiography Series », 295-308;

[1976]: *Selected Longer Poems*, Erin, Press Porcépic;

[1975]: *Selected Shorter Poems*, Erin, Press Porcépic;

[1969]: *Colours in the Dark*, Toronto, Talonbooks/Macmillan;

[1962]: *The Killdeer and Other Plays*, Toronto, Macmillan;

[1949]: *The Red Heart*, Toronto, McClelland & Stewart.

STINGLE, R. [1990]: *James Reaney and His Works*, Toronto, ECW Press.

WOODMAN, R.G. [1971]: *James Reaney*, Toronto, McClelland & Stewart, coll. « Canadian Writers/New Canadian Library ».



Le Vertige du quotidien, 1991, acrylique sur toile, 105 x 75cm.

LE SEMBLANT QUI ÉMEUT

J' avance lentement, un pied à la fois, sur les nuages. Parfois, je descends de mes hauteurs pour voir le monde de près. J'observe l'époque à travers ses manifestations intrigantes. Je suis attiré, il faut bien le dire, par tout ce qu'on voudrait me cacher. Quand on m'indique une direction, je ne peux m'empêcher de regarder ailleurs.

C'est pour cette raison que je trouve mes sujets de peinture dans le banal, le ridicule, voire le vulgaire quotidien, qui renferment pour moi une parcelle de nous-mêmes digne d'être mise en lumière. Mais, attention, ne tombez pas dans le piège. Ce que vous voyez a été créé à partir d'éléments existants certes, mais ces éléments ont été assujettis à des contraintes affectives et plastiques. Le tableau est construit comme un drame théâtral où le semblant émeut plus que le vrai ; l'anecdote sans importance, une fois transposée sur la toile, devient démesure et aspire au sublime.

Par esprit de contradiction, je cherche l'universel dans le régionalisme à outrance, le sacré dans le geste dérisoire. Je me méfie tout de même de l'instant éternel.

COLIN CHABOT

Issu de la peinture contemporaine des années soixante-dix, Colin Chabot a proposé de nombreuses expositions en solo, au Musée Laurier à Victoriaville (1997), au Centre national d'exposition à Jonquière (1997, 1990), à la Galerie Union-Vie du Centre culturel de Drummondville (1997, 1990), à la Galerie Loto-Québec à Montréal (1993), au Musée Beaulne à Coaticook (1989) et à la Maison de la culture du plateau Mont-Royal (1988). Il a également participé à plusieurs expositions collectives, entre autres au Symposium de la jeune peinture à Baie-Saint-Paul (1992) et au Musée des Amériques à Washington (1992). Les photos des œuvres présentées ici sont de Michel Filion.

La Démesure de la foi. Idole 1, 1995, acrylique sur toile, 60 x 75cm.





Au hasard du destin. Anonyme 1, 2 et 3,
1996, acrylique sur toile, 157,5 x 17,5cm (chacune).



Le Misérable Espoir, 1991, acrylique sur toile, 60 x 90cm.



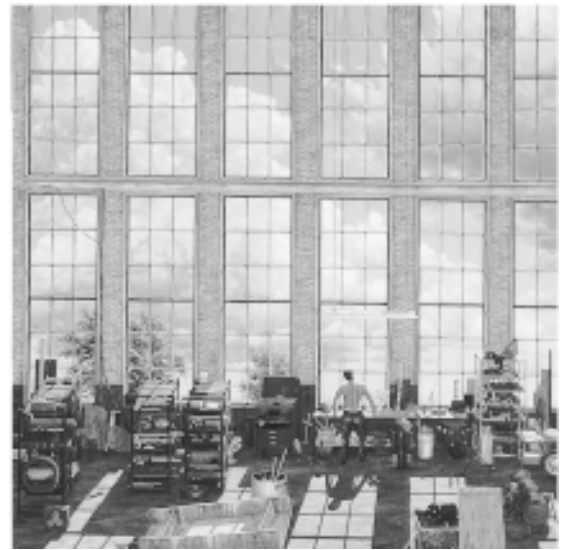
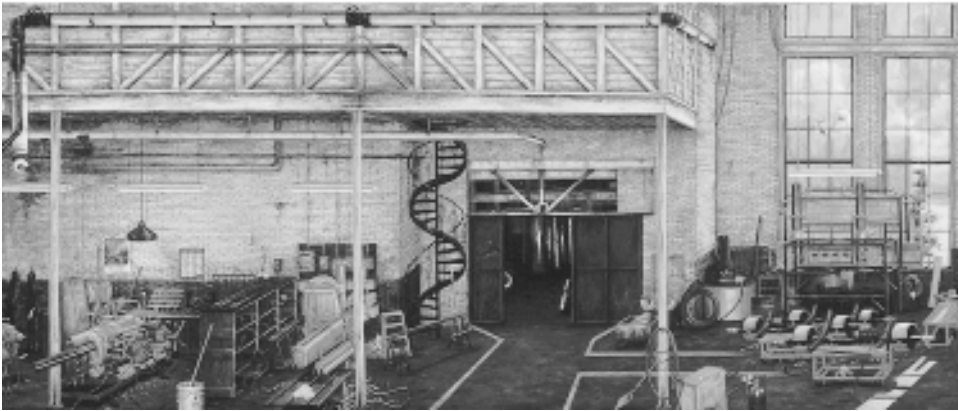
Le Labyrinthe sans fin, 1992, acrylique sur toile, 75 x 45cm.



La Déchéance d'un illuminé, 1992, acrylique sur toile, 75 x 120cm.



L'Épopée pitoyable. Martyre 1, 1996, acrylique sur toile, 112,5 x 22,5cm.



La Défaite du sublime, 1993, acrylique sur toile, 60 x 165cm.

LE TOPIQUE ET SES ÎLES

LE TOPIQUE ET SES ÎLES: CULTURE, PHILOSOPHIE, TRADUCTION¹

PASCAL GIN

TRADUIRE DU..., TRADUIRE VERS...

On sait la prédominance de l'espace dans le jeu de nos représentations. Fuite du temps et de l'être que marquent la ligne et son parcours: le *voyage*, le *bout* de la nuit, l'*autre côté* de la vie². En cela, Bergson disait déjà Céline: «Quand nous évoquons le temps, c'est l'espace qui répond à l'appel»³.

La traduction, la pensée qui la signifie, en appelle elle aussi à des lieux, des itinéraires: quai des départs ou des arrivées, sources et cibles, quelques tours (Derrida, 1985), une auberge (Berman, 1985), un trafic langagier (Simon, 1994). Mon propos investira, *tour à tour*, deux de ces endroits où se dit communément la traduction. Parcours, donc, en sentiers battus. Mais du lieu commun, il est au moins deux définitions.

La première situe le topos dans l'enceinte du forum. Ainsi cette remarque introductive d'Édouard Glissant:

*Pour moi les lieux communs ne sont pas des idées reçues, ce sont littéralement des lieux où une pensée du monde rencontre une pensée du monde [...] les lieux où une pensée du monde confirme une pensée du monde.*⁴

C'est un tel lieu, en lequel convergent et se renforcent certaines pensées traductologiques, que je me propose brièvement d'habiter. On sait, en effet, comment la traductologie, s'étant progressivement dégagée d'une emprise linguistique et pédagogique, examine depuis un certain temps déjà l'incidence culturelle du traduire (Berman, 1984; Brisset, 1990; Simon, 1994; etc.). En ce lieu qui les réunit, bon nombre d'études contextualisent de deux manières l'interaction entre traduction et culture. D'une part, celle-ci y est essentiellement ramenée à une pratique littéraire. D'autre part, l'acte de traduction y marque très souvent un engagement, une intervention culturelle consciente et réfléchie (Berman, 1984; Brisset, 1990; Folkart, 1993; notamment). Le travail ici entrepris, qui participe d'une telle focalisation traductologique, cherchera à modifier les données de cette contextualisation, à déplacer quelque peu l'horizon du lieu.

Retenant un unique article du philosophe britannique J.L. Austin (1979), je me propose de démontrer que sa traduction française (Aubert et Hacker, 1994),

bien que conforme à un dogme fidélisant de non-ingérence, prépare de fait une lecture culturelle de ce texte, qu'elle inscrive en marge d'une certaine tradition philosophique. Il s'agira par conséquent d'aborder l'espace identitaire que nous appelons culture par un biais non plus littéraire mais philosophique. Il s'agira par ailleurs d'interroger les pratiques traduisantes de sujets ne revendiquant pas un statut d'intervenant culturel. Pratiques relevant d'un véritable topique du traduire, et qui en ce sens m'éloigneront du lieu glissant pour me situer dans un topos plus ordinaire: ce lieu des «[...] stéréotypes, des propositions rabâchées [...]», non-lieu cognitif aux «réserves pleines»⁵.

TOPOS ET TRADUCTION: LE DIRE ET LE FAIRE

La familiarité du lieu commun en épuise tous les mystères: l'idée se reçoit sans relief. L'évidence du traduire atteste de cette économie. Traduire? Dire dans une langue ce qui a été dit dans une autre langue. Idée véhiculée au quotidien, que consignent nos dictionnaires, que recycle notre imaginaire. Ainsi la facilité du piège à pseudo-traducteur chez Italo Calvino:

Et puis à la correction des épreuves, nous remarquons des contresens, des étrangetés... Nous faisons venir Manara [le traducteur], nous lui posons quelques questions, il se trouble, il se contredit... Nous le serrons de près, nous lui mettons le texte original sous les yeux en lui demandant d'en traduire un bout à haute voix...⁶

Mais le lieu commun est aussi lieu de passage. On se méfierait de tant de piétinements, de ce qu'ils pourraient effacer. C'est donc en abordant le topique du traduire par un versant critique que je me propose d'en observer la topographie. J'en appellerai pour ce faire à quatre réflexions, dont je tirerai les fragments suivants:

The creation of this new text [soit la pièce Immoblie, autotraduction de Still par Beckett] is not then a question of recasting a pre-existing textual matter but, above all, of following the trajectory marked out by the original creative process and carrying it further [...];⁷

En traduisant, Artaud crée ses propres signes mais en cela [...] il ne fait que se substituer à Humpty Dumpty dont il accomplit le programme. [...] Artaud transforme incontestablement le texte de Carroll, mais cette transformation n'est pas aléatoire. Elle est une dérivation à caractère génératif, embrayée par le texte original. Elle est l'actualisation par un autre sujet et à un autre moment de l'histoire d'une même esthétique qui en l'occurrence ne veut plus «s'attarder artistiquement sur des formes» et qui cherche à «élargir les frontières de la langue et de la réalité» (Artaud, 1964: 18);⁸

Ce qu'il faut bien voir, c'est que l'œuvre n'apparaît pas ici comme une réalité figée, statique, immuable qu'il s'agit de reproduire – mais non plus (cas du classicisme) comme un simple substrat qu'il s'agit de modifier et d'embellir sur un mode hypertextuel: elle est bien plutôt le lieu d'un combat entre deux dimensions fondamentales, et la traduction intervient comme un moment dans la vie de l'œuvre où ce combat est réactivé, mais en sens contraire, puisque l'acte de traduire consiste à accentuer le principe ou l'élément que l'original a occulté;⁹

Si le traducteur ne restitue ni ne copie un original, c'est que celui-ci survit et se transforme. La traduction sera en vérité un moment de sa propre croissance, il s'y complètera en s'agrandissant.¹⁰

Quatre passages, quatre projets: Fitch explorant le bilinguisme textuel à travers les autotraductions de Beckett; Brisset se penchant, en vue de repenser l'opération traduisante, sur cet autre côté du miroir carrollien dans lequel nous projette l'écriture d'Artaud (1956); Berman, partisan d'une traduction rivée au signifiant, suivant à la «lettre» les traductions de Hölderlin; Derrida, enfin, citant Benjamin, dont il cherche à réactualiser la pensée (1971). Par-delà leur spécificité, ces réflexions se rejoignent toutefois dans une même visée critique: elles fondent le traduire dans l'agir.

La description de la traduction s'y fait tout d'abord le lieu d'une thématization de l'action: tâche complexe et quelque peu énigmatique que de suivre une trajectoire (Fitch), d'accomplir un programme (Brisset), de réactiver un combat – en l'occurrence

intrinsèque à l'œuvre grecque – (Berman), de compléter l'original en l'agrandissant (Derrida).

Ces réflexions dédoublent ensuite cette thématique, puisque l'acte traduisant s'y fait la reprise d'un acte textuel, d'un texte en projet. «Projet», au sens où l'on parle d'un travail «à l'état de projet», le texte l'est tout d'abord parce qu'il relève de l'inaccompli: qu'il soit une actualisation *possible* d'une certaine dynamique (ce «creative process» chez Fitch, cette «esthétique» chez Brisset), ou qu'il se fonde dans cette dynamique même (Berman, Derrida), il se déploie, en effet, dans un devenir, «vie de l'œuvre» dont la traduction marque diverses étapes. «Projet», au sens où l'on «dévie» d'un projet, le texte l'est encore parce qu'il se voit transformé dans un processus de déplacement intrinsèque à l'acte traduisant («carrying further», «accentuer», «dériver»). «Projet», au sens où l'on parle des «grandes lignes d'un projet», le texte l'est enfin parce qu'en dépit de cette mutabilité, il préserve une intégrité que l'on pourrait dire algorithmique: c'est en effet sur un programme, une trajectoire, un principe que s'indexe la dynamique de cet acte.

Situant ainsi l'action dans la traduction puis dans le projet textuel que celle-ci travaille, ces réflexions problématisent en dernier lieu le «réseau conceptuel» de l'agir, puisque l'instance dynamique (élan créatif, esthétique, œuvre) déborde les limites traditionnelles du sujet¹¹. Désanthropomorphisé, l'agent se diffuse dans une anthropomorphisation de l'écriture: vie de l'œuvre, croissance de l'original.

Une étude qui se consacrerait précisément à la lecture des quatre textes cités réclamerait que l'on relativise quelque peu la généralité du propos qui précède, et que l'on s'interroge sur la cohérence du lieu commun (sens glissant) que ces réflexions délimitent dans l'espace traductologique. L'analyse ici brièvement esquissée suffira toutefois à mon propos, qui est de spécifier la nature d'un topique de la traduction. En effet, si l'effort de pensée déployé par Fitch, Brisset, Berman et Derrida libère l'action œuvrant dans le geste de traduction, ne serait-ce pas l'oubli de ce travail que préparerait l'*impensé* du lieu

commun (acception ordinaire du terme)?

Traduire, c'est dire... Dans cette préconception, s'énonce tout d'abord une spontanéité de l'usage de la parole qui ramène la traduction à un simple acte locutoire: acte physique débouchant sur la production de paroles, acte communicatif par lequel se transmet verbalement une information¹². Acte donc, mais acte relevant d'une telle évidence qu'il se soustrait à la complexité de l'action (de sa délibération, de son exécution) pour se dissoudre dans la simplicité du geste.

Traduire, dire ce qui a été dit... Évacuée du traduire, l'action, dans la perspective topique ici considérée, se voit ensuite retranchée de ce qui la précède: la traduction porte non pas sur un *projet* textuel dans lequel s'agit déjà une action, mais sur un *objet* textuel à jamais figé dans les marques du «déjà-dit». L'élargissement critique du champ de l'action précédemment observé s'inverse donc ici dans un rétrécissement topique.

Traduire, dire de langue à langue... C'est en dernier lieu par cette mise en relation de systèmes linguistiques que la traduction acquiert, dans l'espace restreint du lieu commun, sa spécificité. Or celle-ci s'inscrit on ne peut plus explicitement dans la logique de l'inaction caractérisant le topique du traduire. La systématité de cette relation («nous lui mettons le texte original sous les yeux en lui demandant d'en traduire un bout à haute voix...») présuppose déterminisme ou causalité et non cette «mouvante originalité des choses» dont parle Bergson, imprévisibilité qui fonde l'action dans un jeu de prédictions¹³.

Ce parcours, amorcé par un détour critique, permet donc de penser l'*impensé* du lieu commun; la traduction y est essentiellement circonscrite comme un non-travail: réflexe du dire, inertie du «déjà-dit», automatisme du transcodage. En cela, il permet de formuler avec plus de précisions la question ici soulevée: quelle serait l'incidence culturelle d'une traduction fidèle à ce principe d'inaction?

JOUER À, SE JOUER DE...

Tiré de la section la moins exploitée du «catalogue» austrien, à savoir le recueil posthume

Philosophical Papers, l'article devant me permettre de concrétiser cette question, soit le texte «Pretending», réclame quelques remarques introductives. C'est en filant le thème du jeu que je me propose de l'aborder.

On notera tout d'abord que ce thème traverse et encercle la philosophie austinienne. Il la traverse puisque la lucidité analytique doit sans cesse y renouer avec une «ludicité» de l'expérimentation. Ainsi ces mots d'ordre sur lesquels s'ouvre l'article «A Plea for Excuses»: «[...] the fun of discovery, the pleasures of co-operation, and the satisfaction of reaching agreement»¹⁴.

Il l'encercle – la décrit et la décrit – parce que certaines lectures s'accommodent mal d'une telle pratique philosophique: Austin joue-t-il à la philosophie? Se joue-t-il des attentes philosophiques? Il n'est à cet égard qu'à se reporter à la prolepse par laquelle Gilles Lane introduit sa traduction de *Quand dire, c'est faire*:

*Le Français, surtout, éprouvera quelque difficulté à retenir son impatience, et demandera bien vite: «Où donc veut-il en venir? S'agit-il d'un texte philosophique?»*¹⁵

Délaissant l'encerclement critique pour l'ouverture heuristique, j'avancerai que l'article «Pretending» déploie de trois façons cet élément ludique.

Les modalités du jeu y sont tout d'abord conceptuelles, puisque c'est le jeu de l'action qui occupe en ces pages la pensée d'Austin: qu'est-ce que l'action de faire semblant ou, plus précisément, le faire semblant peut-il se réduire à un artifice de comportement, un ne-pas-faire-réellement?

Ces modalités ludiques, élaboration de la problématique dans l'aire de jeu d'une théorie de l'action, se révèlent par ailleurs scéniques. L'argumentation austinienne témoigne en effet d'une profonde théâtralité. Pièce dont le comique de situation se renouvelle à profusion, assurant l'unité conceptuelle du propos:

*On a festive occasion, you are ordered, for a forfeit, to pretend to be a hyena.
[...] To startle me, you quack in a passable way from the undergrowth [...]*

*As I am engaged in filching one of your goats, you return inopportune through the dusk [...]*¹⁶

Pièce scandée par les entrées, sorties, réapparitions, métamorphoses d'une multiplicité de personnages: prestidigitateur, pseudo-bûcherons, déesse étymologique, parieur successivement mondain, sylvestre, solitaire, duettiste.

Pièce enfin dont on peut proposer un rapide découpage en cinq actes. Le rideau s'ouvre sur une proposition universelle qui va conférer au propos austinien son unité critique. Le critère différentiel permettant de distinguer les actions de «faire semblant» et de «faire véritablement» serait un critère comportemental:

*The essence of the situation in pretending is (not so much that my public behaviour must be non-genuine behaviour, as rather) that my public behaviour is meant to disguise some reality, often some real behaviour.*¹⁷

L'intrigue se noue dans une première intervention d'Austin, qui, sous le couvert de différents personnages, contre de plusieurs façons les ambitions universelles de cette proposition:

*The limit overstepped [soit lorsque le convive jouant à la hyène pousse le subterfuge jusqu'à mordre les mollets de l'assistante] is not a boundary between pretending to be a hyena and really being a hyena, but between pretending to be a hyena and behaving like an uncivilized tough [...]*¹⁸

L'intrigue se resserre ensuite dans un rapide changement de décor. L'examen des applications particulières et non plus universelles de cette proposition accule Austin à une concession: eu égard à une certaine classe d'actions (essentiellement physiques), le critère comportemental permettrait parfois de distinguer «faire semblant» de «faire véritablement».

Survient alors le coup de théâtre de cette comédie philosophique par lequel se diffuse la tension entre refus universel et concession particulière. Le critère comportemental ne serait en fait que la formulation dérivée d'un critère de dissimulation fondant l'action de faire semblant:

*The essence of the situation in pretending is (not so much that my public behaviour must be non-genuine behaviour, as rather) that my public behaviour is meant to disguise some reality, often some real behaviour.*¹⁹

La pièce se conclut sur une sorte de mise en abyme par laquelle les personnages austiniens relativisent, à leur tour, ce critère de dissimulation, qui ne rendrait pas compte à lui seul de l'action de faire semblant.

Le thème du jeu, caractérisé dans ce découpage comme théâtralité, permet donc de rendre compte de l'argumentation austinienne, dont il ordonne la progression. Le découpage venant d'être opéré fait par ailleurs ressortir un dernier type de modalités ludiques à l'œuvre dans la réflexion d'Austin, modalités non plus conceptuelles (le jeu de l'action), scéniques (l'argumentation et sa représentation) mais langagières. La présence de personnages langagiers renvoie en effet à la règle, soit le passage par l'idiome, qui systématise la réflexion austinienne²⁰. L'idiome définit le jeu de relations à partir duquel amorcer la conceptualisation (en l'occurrence celle du faire semblant). Cette dimension systémique du jeu austinien est fondamentale. L'idiome ne fonde pas la

philosophie austinienne comme pratique récréative jouant sur les mots, mais comme une pratique cognitive empruntant au jeu de l'idiome sa systématité: philosophie par et non sur le langage.

DIRE ET REDIRE:

ANALYSE D'UNE TRADUCTION TOPIQUE

Au terme de ce bref compte rendu de l'article «Pretending», je reprendrai le premier volet de la question qui m'occupe: en quoi la traduction qu'en proposent Aubert et Hacker s'inscrit-elle dans le topos du traduire, en quoi est-elle le produit d'une stratégie de non-travail. J'organiserai ma réponse en repérant, dans la trame de la traduction, la récurrence d'une certaine pratique, l'inscription d'un fait traduisant.

C'est essentiellement un fréquent repli sur l'anglais que révèle une telle lecture factuelle du texte d'Aubert et Hacker. Ainsi la traduction de recourir à l'emprunt, de rattacher – dans le vis-à-vis des juxtapositions – les structures lexicales du français à celles de l'anglais, de thématiser ces dernières dans un paratexte explicatif. Traduction qui s'écrit donc à deux langues, plurivocité dont rend partiellement compte le *tableau 1*.

TABLEAU I

	AUSTIN	AUBERT ET HACKER
EMPRUNTS	<p>«It may even seem that, equipped with a <u>that-clause</u>, <u>pretending</u> achieves emancipation from some of the limitations inherent in <u>pretending-to</u> [...]». [P, p. 269]</p> <p>«In <u>English</u>, we do not any longer explicitly refer, in the construction used with “<u>Pretend</u>”, to that which the pretender is hiding or dissembling [...]». [P, p. 260]</p> <p>«It may be the availability of this handy and flexible construction [pretend that] that has led to the ever increasingly popularity of “<u>pretend</u>”, since such neighbouring verbs in the family as “<u>affect</u>”, “<u>feign</u>”, “<u>dissemble</u>”, and the like never acquired a “<u>that</u>” construction». [P, p. 269]</p>	<p>«Il peut même sembler que, muni d'une proposition-<u>that</u>, <u>pretend</u> s'émancipe de certaines des limitations inhérentes à <u>pretending-to</u> [...]». [F, p. 225]</p> <p>«En <u>anglais</u>, nous ne faisons plus explicitement référence, dans la construction employée avec <u>Pretend</u>, à ce que celui qui feint cache ou déguise [...]». [F, p. 215]</p> <p>«C'est peut-être le fait que nous disposons de cette construction pratique et flexible [<u>pretend that</u>] qui a conduit à la popularité toujours croissante de <u>pretend</u> puisque des verbes voisins comme <u>affect</u>, <u>feign</u>, <u>dissemble</u> et d'autres du même genre n'ont jamais eu de construction <u>that</u>». [F, p. 225]</p>
JUXTAPOSITIONS	<p>«“The objection rests on a misconception of what <u>pretence</u> is”». [P, p. 253]</p> <p>«Moreover it seems possible in this way to account for <u>pretending-to-oneself</u> or <u>let's-pretending</u> [...]». [P, p. 270]</p> <p>«[...] the contrast between “<u>affected</u>” and “<u>pretentious</u>” may help to point the contrast between <u>affecting</u> and <u>pretending</u>». [P, p. 267]</p>	<p>«“L'objection repose sur une idée fausse de ce qu'est la <u>feinte</u> [<u>pretence</u>]”». [F, p. 207]</p> <p>«De plus, il semble possible de cette manière de rendre compte de <u>pretending-to-oneself</u> (se jouer la comédie) ou <u>let's-pretending</u> (jouer à [...])». [F, p. 226]</p> <p>«[...] le contraste entre “<u>affecté</u>” [<u>affected</u>] et “<u>prétentieux</u>” [<u>pretentious</u>] peut aider à pointer le contraste entre “<u>affecter</u>” et “<u>faire semblant</u>” [<u>affecting and pretending</u>]». [F, p. 223]</p>

TABLEAU II

	AUSTIN	AUBERT ET HACKER
ANGLICISATION	<p>«What is the difference [...] between <u>pretending not to</u> remember her face and <u>pretending that</u> you do not remember it?». [P, p. 269]</p> <p>«[...] <u>pretending-that</u> is a preliminary to or even accompanied by behaviour [...] (“Let’s <u>pretend</u> we’re giraffes and eat the leaves”) [...]». [P, p. 270]</p>	<p>«Quelle est la différence entre [...] “<u>prétendre ne pas</u> vous rappeler son visage” et “<u>prétendre que</u> vous ne vous le rappelez pas” ?». [F, p. 226]</p> <p>«[...] “<u>prétendre que</u>” est un préalable à, ou même accompagne, un comportement [...] (“Faisons semblant d’être des girafes et mangeons les feuilles”) [...]». [F, p. 227]</p>

Ce repli sur les structures sémantiques de l’anglais, s’il se manifeste concrètement dans les emprunts et les juxtapositions – ainsi que le paratexte, voir ci-après –, s’opère par ailleurs sous le couvert d’un apparent idiotisme. Dans la dernière section de «Pretending», Austin se penche sur les éventuelles divergences de comportement que marquerait l’écart distinguant *pretending to* et *pretending that*. Au fil de son argumentation, il considère deux hypothèses. La première associe à la construction *pretending that* la dissimulation d’un état cognitif, associant à *pretending to* celle d’une disposition ou d’une action :

[...] *to pretend that you are in love with her is to dissemble your awareness that you are not, to pretend to be in love with her is to dissemble your aversion to her.*²¹

La seconde hypothèse vient nuancer la première. Si la dissimulation d’un état cognitif motive souvent un comportement verbal («[Verbal behaviour] is particularly apt for creating impressions about our cognitive states», *ibid.*), l’action que marque *pretending that* ne s’affranchirait pas pour autant d’un comportement non verbal: «[...] *pretending-that* is a preliminary to or even accompanied by behaviour [...]»²².

Que devient, dans la traduction, la trame conceptuelle de cette argumentation? On notera tout d’abord un recours initial à l’emprunt: «Ceci me conduit au dernier point que je voudrais examiner: la construction *pretend that*», ou encore, «Il peut même sembler que, muni d’une proposition-*that*, *pretend* s’émancipe de certaines des limitations inhérentes à

pretending-to [...]»²³. On lira ensuite dans le paratexte une esquisse d’explication :

*Le vocable to pretend fait partie de ce que l’on a coutume d’appeler des «faux amis»: comme le démontre l’analyse d’Austin, un «comportement» est en jeu dans le terme anglais to pretend, alors que le français «prétendre» relève plutôt d’un «dire», de plus, l’anglais pretend possède un trait «en toute connaissance de cause» qui n’est pas systématique en français [...].*²⁴

On remarquera en dernier lieu que les distinctions initialement attachées, dans la traduction, au couple *pretend to/pretend that* viennent se greffer au fil de l’argumentation sur un autre cadre linguistique, l’emprunt se coulant subrepticement dans les formes «prétendre que/prétendre+infinitif» (voir le *tableau II*).

Certes le paratexte prépare un tel glissement: [...] *lorsque Austin en vient en dernier lieu à comparer les deux constructions possibles de pretend, pretend «to» et pretend «that», on emploiera prétendre: ni «faire semblant» ni «feindre» [équivalences ailleurs retenues] n’acceptent la complétude «que».*²⁵

Mais il prépare également son inscription dans le repli linguistique traversant la traduction. En effet, parce que *prétendre* ne renverrait qu’à un «dire» (première citation tirée du paratexte), ne peuvent s’y déployer l’alternative (première hypothèse) et la dialectique (seconde hypothèse), entre comportement verbal et non verbal, considérées par Austin que si l’on prête à ce terme le sémantisme de *to pretend*. Or c’est une telle anglicisation que pratique la traduction,

passant, dans un glissement semble-t-il non réfléchi, d'un cadre linguistique à l'autre.

Ce complément d'analyse révèle donc une forme plus insidieuse du repli linguistique à l'œuvre dans «Feindre». Il confirme par le fait même ce «fait traduisant», dont il étend la manifestation par-delà la présence évidente (emprunts, juxtapositions) d'une autre langue.

Estimant ce fait établi, je doublerai ce constat d'une autre affirmation: c'est une stratégie topique de traduction qui prépare un tel repli. On aura, en effet, relevé comment les traducteurs pensent et problématisent la tâche qui leur revient comme un travail d'équivalence linguistique. Traduire Austin, c'est en ce sens dire de langue à langue, aborder le texte comme un macrosigne dont il s'agit de reprendre un à un chaque élément: comment dit-on *pretending to/pretending that*?

Et cette traduction topique de se solder justement par une non-action. Parce qu'elle ne peut «redire», «de langue à langue», le texte dans tous les détails de sa disposition linéaire, la traduction marque son impuissance dans un texte s'écrivant dans l'une et l'autre langue: geste locutoire poussant une logique de l'inaction jusqu'à la non-traduction. Ainsi notera-t-on comment une objection préjudicielle, l'intraduisibilité de l'écart *pretend to/pretend that*, est fonction d'une disposition préjudicielle: l'impossibilité de traduire se prépare dans la conception topique du traduire²⁵.

CULTURE, PHILOSOPHIE, TRADUCTION

Parce que le geste traduisant d'Aubert et Hacker relève donc d'un dispositif topique, il m'est à présent donné d'aborder le volet essentiel de la question qui m'occupe, à savoir la signification culturelle d'une telle traduction. Ainsi ne s'agira-t-il plus de situer la signification dans l'horizon d'une subjectivité (l'intention traduisante), mais dans l'espace d'une réception: un champ culturel.

Pour peu que l'on entende par culture l'expression d'une identité collective (quelle que soit la pluralité que celle-ci admette), interroger la signification culturelle de la traduction topique d'Aubert et Hacker

revient à interroger la relation qu'elle établit entre deux expressions identitaires.

La philosophie, même si on aime à la penser comme pratique transfrontalière de la Raison, assume toujours une part de cette expression. Celle dont participe la pensée austinienne est liée à plusieurs noms (philosophie analytique, philosophie du langage ordinaire, pragmatique), à une langue (principalement l'anglais, quoique également l'allemand, marginalement le français), à une géographie (on peut la dire insulaire puisqu'elle se démarquait d'une *philosophie du continent*) et à une ville même (on parle, à propos d'Austin, d'un courant oxonien de la philosophie analytique), à une tradition (le positivisme logique), etc.²⁶.

La voix d'Austin est par ailleurs particulièrement forte dans l'expression de cette collectivité, puisqu'elle cherche à renouveler, à partir du cadre qui la détermine, le travail philosophique. Pensée résolument polémique, qui n'a de cesse de s'élever contre la pratique universalisante par laquelle la philosophie se coupe des phénomènes dont elle dit traiter: ainsi la généralisation induite qui motive toute l'argumentation de «Pretending», ainsi surtout la thématization de l'action par laquelle Austin intercepte article après article, séminaire après séminaire l'amplification simpliste et outrancière du concept de vérité. Pensée toujours rivée à l'idiome, puisque ce serait dans l'*aréférentialité* d'une conceptualisation effrénée que se prépareraient les égarements épistémologiques d'une philosophie avide de généralités: et de fait la non-compréhension du «faire semblant» découle d'une conceptualisation hâtive et se rectifie à travers un parcours minutieux du langage de la feinte. Pensée enfin au cas par cas, par laquelle Austin freine justement l'universalisation philosophique: on pensera à cet égard à la constante récursivité de l'argumentation dans «Pretending» qui, sans exclure la possibilité d'une généralisation, en temporise l'affirmation par une approche casuistique²⁷.

Il découle de ceci que la philosophie austinienne ne peut se réduire aux agencements propositionnels

qui la constituent, à une compilation d'arguments. Dans la succession de ces raisonnements ponctuels – c'est-à-dire dans la concordance de leur progression logique, de leur focalisation critique, de leur stratégie linguistique, voire de leur contexte stylistique²⁸ –, se déploie la cohésion d'une action travaillant un certain paradigme philosophique. Le concept n'est pas discursif, nous disent Deleuze et Guattari²⁹.

J'avancerai, paradoxalement, que c'est justement l'écriture du concept de philosophie qui s'esquisse, se «performe» et se répète dans cette philosophie austinienne méfiante à l'égard de l'emportement conceptuel.

La traduction d'Aubert et Hacker, de par son caractère topique, ne peut alimenter la dynamique de ce projet. Parce que le texte y prend statut d'objet, parce qu'il s'agit d'en dédoubler la linéarité, cette traduction intercepte inévitablement l'acte du texte austinien, qui investit pourtant toute l'étendue de cette linéarité. Sans conséquence en certains lieux du texte (l'organisation propositionnelle, par exemple), cette pratique topique du traduire n'en neutralise pas moins périodiquement le projet qui le traverse. Rompant avec l'idiome (duplicité de l'espace langagier: l'emprunt *pretend to/pretend that*, faux-semblant d'idiomaticité: l'anglicisation de «prétendre»), se détournant d'une casuistique (dissémination contextuelle de l'action de faire semblant: tantôt «feinte», tantôt «faire semblant», parfois «imitation»³⁰), cette traduction sape par le fait même le recentrement phénoménologique de la philosophie. Ainsi, cette neutralisation de l'action du texte austinien se fait-elle le corollaire de l'organisation topique de l'acte traduisant, de son principe d'inertie.

Je n'accorderai toutefois à cette conclusion qu'un statut intermédiaire. Il s'est agi dans ce qui précède de préciser la dynamique du texte austinien, puis de repenser la traduction topique dans le contexte de cette dynamique textuelle. Il s'agit à présent de s'interroger sur la spécificité culturelle en fonction de laquelle le projet du texte a pu être dégagé. Quelle que soit la réification textuelle pratiquée par la traduction

d'Aubert et Hacker, l'objet traduit est un objet *culturel*, expression de certaines identités collectives dont la traduction marque par le fait même la réexpression. Or cette réexpression est elle-même liée à un lieu, une langue, d'autres polarisations identitaires. Dès lors qu'on situe la traduction dans le jeu de cette relation interculturelle, l'inertie topique se voit inévitablement investie de sa propre dynamique.

Échappant à l'alternative d'un annexisme «ethnocentrique» ou d'une ouverture «excentrique» (le terme est de Berman, 1984), qui domine trop souvent la pensée culturelle du traduire, la traduction topique pratique, en effet, ce que Dominique Maingueneau décrit, dans la sphère de l'interdiscours, comme une «interincompréhension réglée»³¹. Ainsi l'interception du projet textuel précédemment observée prévient-elle son redéploiement, quel qu'il soit, dans un nouvel espace culturel. La passivité traduisante qui caractérise «Feindre» se fait donc l'instrument par lequel s'exacerbe une altérité culturelle: où l'on nous montre une philosophie qui ne peut se faire que dans l'autre langue, et qui en ce sens se soustrairait à l'exigence d'universalité caractérisant une expérience «continentale», et donc française, de la philosophie. La traduction topique n'échappe donc pas, en ce sens, à l'impératif de l'action.

À la toute fin de la rencontre de Royaumont, qui réunissait en 1958 philosophes analytiques et «continentaux», Austin faisait le constat suivant: «Je pense peu probable que nous arrivions à nous rapprocher complètement de sitôt. Peut-être le temps aidant, réussirons-nous à nous rapprocher peu à peu»³².

Près de trente ans plus tard, l'action topique de la traduction d'Aubert et Hacker consisterait non pas à faire progresser un hypothétique mouvement de traversée vers cet autre lieu culturel, mais à en perpétuer l'insularité par une perpétuelle circumnavigation. Le tour de l'île, en quelque sorte.

La progression de mon propos, au terme duquel s'est trouvée contestée l'évidence d'une certaine passivité traduisante, prépare son ouverture critique. À la lumière d'études telles que celle de Benedict

Anderson (1991), il apparaîtrait légitime en effet de remettre en question l'évidence d'une définition *expressive* de la culture. Le domaine culturel ne délimiterait-il pas le lieu d'une pratique, d'une *production* identitaire? L'apparente spontanéité attribuée au phénomène culturel ne découlerait-elle pas de cette non-pensée de l'action déjà à l'œuvre dans la traduction topique? Dès lors, l'action culturelle d'une telle pratique traduisante ne pourrait se résumer à la simple mise en présence, ou mise à distance, de paradigmes identitaires distincts: il s'agirait d'établir en quoi elle participe d'une *construction* identitaire. La présente étude, sans épuiser le topos retenu, prépare en cela un nouvel état des lieux, de fait, état *du* lieu.

NOTES

1. Cet article s'inscrit dans le cadre d'un programme d'études subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.
2. C'est à l'incipit du *Voyage* (Céline, 1952, hors pagination) que renvoie cette brève énumération: «Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déceptions et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force. [...] C'est de l'autre côté de la vie».
3. Bergson, 1963a: 1256.
4. Glissant, 1996: 33.
5. Barthes, 1985: 140. Dans une perspective strictement aristotélicienne, le «lieu commun», tel que nous l'entendons communément aujourd'hui, se rapproche de fait du «lieu spécial» (*eidè*), idée reçue s'appliquant à un sujet, une discipline, une thématique donnés. Aristote réserve le concept de «lieu commun» (*topoi koinoi*) aux prémisses qui «[...] ne se rapportent à aucun sujet particulier [...]» (Aristote, 1932: 1358a, cité dans Halsall, 1988: 103. Pour plus de précisions, voir Aristote, 1932, livre II, chap.23; Barthes, 1985: 137-143 et Halsall, 1988: 103-105).
6. Calvino, 1981: 108. (C'est moi qui souligne.)
7. Fitch, 1988: 93. B. Folkart cite ce même passage dans un article intitulé «Modes of Writing: Translation as Replication or Invention?» (Folkart, 1993: XIX). Qu'elle soit ici remerciée d'avoir aiguillé ma lecture.
8. Brisset, 1985: 138 et 141.
9. Berman, 1985: 101.
10. Derrida, 1985: 232.

11. Eu égard à ce «réseau conceptuel», cf. Ricœur, 1977: 21-63.
12. Ces deux acceptions tacites sont de fait au nombre de celles recensées par *Le Petit Robert*, 1990, à l'article «Dire»: «I. Émettre (les sons d'un langage)»; «II. Exprimer, communiquer (la pensée, les sentiments, les intentions) par la parole» ou encore «III. Exprimer par le langage (oral ou écrit)».
13. Bergson, 1963b: 1345.
14. Austin, 1979, «A Plea for Excuses», p. 175.
15. Austin, 1991: 8.
16. Austin, 1979, respectivement p. 256, 266, 265.
17. *Ibid.*, p.262-263.
18. *Ibid.*, p.256. Où le comique de situation ordonnant l'humour austinien se fonde, chez Aubert et Hacker, dans l'absurde: «[...] et finalement, vous vous en prenez à belles dents à mon veau [...]» (1994: 210). L'hésitation dont rend compte la note des traducteurs («*Le mot calf peut signifier "mollet" et "veau"!*») précipite la mondanité de la situation, embrayeur humoristique, dans l'incongruité d'un cadre inexplicablement champêtre.
19. Austin, 1979: 262-263.
20. Je prête à «idiome» l'acception que lui reconnaît Maurice Pergnier: «[...] la langue réalisée dans les actes de parole, attestée comme ensemble de signes utilisés par une communauté linguistique donnée et ayant une existence historique» (Pergnier, 1993: 173). Ce concept vient donc s'immiscer dans la dichotomie saussurienne entre «langue» et «parole»: l'idiome n'est pas un système de signes – il s'apparente en ceci à la «parole» – mais l'actualisation collective, synchronique et sélective des possibilités qu'offre ce système – il se distingue par ce trait de la «parole», réalisation certes sélective et synchronique, mais nécessairement individuelle.
21. *Ibid.*, p.269.
22. *Ibid.*, p.270.
23. Aubert et Hacker, 1994: 225.
24. *Ibid.*, p.206.
25. Il ne s'agit pas ici d'affirmer que d'autres stratégies traduisantes auraient pu vaincre une telle distance linguistique. Celle-ci demeure inscrite dans la spécificité de deux systèmes sémantiques. Il s'agit toutefois de souligner qu'en pensant différemment le traduire, une telle adéquation linguistique perd toute pertinence. Aborder la traduction de «Pretending» dans l'optique des quatre textes critiques initialement retenus, ce serait par exemple proposer une actualisation nécessairement neuve du projet textuel (en l'occurrence philosophique) qui s'y déploie (penser l'écart entre «faire comme si», «faire semblant», etc.).
26. Pour plus de précisions sur les diverses filiations de la pensée austinienne, se référer à l'excellente postface de François Récanati (1991) à *Quand dire, c'est faire*.
27. Ce synopsis de la pensée austinienne reprend les grandes lignes d'une analyse plus poussée (Gin, 1996: 66-102).
28. L'actualisation stylistique du projet austinien réclame à elle seule une étude détaillée. J'en ai, ailleurs, proposé une ébauche (Gin, 1996: 120-127).
29. 1991, notamment p.27.
30. Or toute feinte ne relève pas du «faire semblant». Or faire semblant, ce n'est pas imiter: «[...] mere imitation does not imply dissembling anything» (Austin, 1979: 265). Ce sont justement de telles généralisations empessées que doit déjouer une philosophie du cas par cas.
31. Maingueneau, 1984: 11.
32. *La Philosophie analytique*, 1962: 372.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANDERSON, B. [1991]: *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, London, Verso.
- ARISTOTE [1932]: *La Rhétorique*, Livre II, trad. de M. Dufour, Paris, Les Belles-Lettres.
- ARTAUD, A. [1956]: « L'Arve et l'aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll » (trad. du 6^e chap. de *Through the Looking-Glass*), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. IV, 156-173 ;
[1964]: *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- AUSTIN, J. L. [1979]: « Pretending », *Philosophical Papers*, 3^e éd., Oxford, Oxford University Press, 253-271 ;
[1991]: *Quand dire, c'est faire*, trad. de l'anglais par G. Lane, Paris, Éd. du Seuil ;
[1994]: « Feindre », *Écrits philosophiques*, trad. de l'anglais par L. Aubert et A.-L. Hacker, Paris, Éd. du Seuil, 206-228.
- BARTHES, R. [1985]: « L'ancienne rhétorique », *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éd. du Seuil, 85-164.
- BENJAMIN, W. [1971]: « La tâche du traducteur », *Mythe et Violence*, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, Paris, Les Lettres Nouvelles, 261-275.
- BERGSON, H. [1963a]: *La Pensée et le mouvant. Essais et conférences*, *Œuvres*, 3^e éd., Paris, P.U.F. ;
[1963b]: « Le possible et le réel », *Œuvres*, 3^e éd., Paris, P.U.F., 1 331-1 345.
- BERMAN, A. [1984]: *L'Épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard ;
[1985]: « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », *Les Tours de Babel: essais sur la traduction*, Mauvezin, Éd. Trans-Europ-Repress, 31-150.
- BRISSET, A. [1985]: « Antonin Artaud de l'autre côté du miroir: analyse d'une traduction paradoxale », *RS/SI*, vol. 5, n° 2, 129-144 ;
[1990]: *Sociocritique de la traduction: théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule.
- CALVINO, I. [1981]: *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, trad. de l'italien par D. Sallenave et F. Wahl, Paris, Éd. du Seuil.
- CÉLINE, L.-F. [1952]: *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard.
- Colloque philosophique international de Royaumont [1958]: *La Philosophie analytique*, Paris, Éd. de Minuit, 1962.
- DELEUZE, G. et F. GUATTARI [1991]: *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éd. de Minuit.
- DERRIDA, J. [1985]: « Des Tours de Babel », dans J. F. Graham (sous la dir. de), *Difference in Translation*, Ithaca, Cornell University Press, 209-248.
- FITCH, B. T. [1988]: *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press.
- FOLKART, B. [1993]: « Modes of Writing: Translation as Replication or Invention? », *Romance Languages Annual*, vol. V, XV-XXII.
- GIN, P. [1996]: *Traduire J. L. Austin: Le texte et son projet, éléments pour une réflexion métatextuelle*, Université d'Ottawa (mémoire de maîtrise).
- GLISSANT, É. [1996]: « Langues et langages », *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 33-57.
- HALSALL, A. W. [1988]: *L'Art de convaincre: le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Éd. Paratexte.
- MAINGUENEAU, D. [1984]: *Genèses du discours*, Bruxelles, Pierre Mardaga éd.
- PERGNIER, M. [1993]: *Les Fondements sociolinguistiques de la traduction*, Lille, Presses universitaires de Lille.
- RÉCANATI, F. [1991]: « Du positivisme logique à la philosophie du langage ordinaire: naissance de la pragmatique », dans J. L. Austin, 1991: 185-203.
- RICŒUR, P. [1977]: « Le Discours de l'action », dans D. Tiffeneau (sous la dir. de), *La Sémantique de l'action*, Paris, Éd. du CNRS, 3-137.
- ROBERT, P. [1990]: *Le Petit Robert 1: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris Dictionnaire Le Robert.
- SIMON, S. [1994]: *Le Trafic des langues: traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.

TRANSLITTÉRATION ET LECTURE :

LE LIVRE DES JOURS DE TAHA HUSSEIN

ET LECTURE

RACHEL BOUVET

La première lecture reste encore, inévitablement, celle d'une « œuvre étrangère » en français. La seconde la lit comme une traduction, ce qui implique une conversion du regard.

Antoine Berman

Lors de la lecture de textes traduits, il arrive parfois que l'on rencontre des translittérations, objets situés à la croisée de deux langues, de deux alphabets. Ces mots qui détonnent dans la succession des pages imprimées, qui attirent l'attention en raison de leur aspect inhabituel, n'ont pas subi comme les autres le processus de traduction dans sa totalité. Celle-ci n'est que partielle, étant donné que l'on s'est borné à remplacer chaque signe provenant d'un système d'écriture par un autre, appartenant à un système d'écriture différent. Comment distinguer la translittération de la traduction proprement dite? Parmi les différentes manières de traduire, quelles sont celles qui accordent une place à la translittération? Quels effets provoque-t-elle sur la lecture? Afin de répondre à ces questions, il est nécessaire de s'interroger sur le processus de translittération, qui a rarement fait l'objet d'études, et de cerner ses principaux aspects. Il importe également d'examiner les théories de la traduction, plus particulièrement celles qui permettent d'envisager *la translittération comme un procédé créateur d'effet d'étrangeté*. L'étude des translittérations dans un texte égyptien traduit en français, *Le Livre des jours* de Taha Hussein, proposera quant à elle une réflexion sur le processus perceptuel de la lecture et sur la dimension orale de la langue¹.

LA TRANSLITTÉRATION

Lorsque l'écriture de la langue de départ engage un alphabet différent de celui de la langue d'arrivée, et que l'on veut malgré tout faire passer l'impression sonore d'un mot, d'une phrase ou d'un texte, d'une langue à une autre, on a recours à un stratagème astucieux, une sorte de pacte sémiotique, qui met en place une série d'équivalences entre des signes provenant de systèmes différents. La translittération constitue un outil de travail indispensable dans certains domaines,

tels que l'archéologie – l'égyptologie en particulier –, la géographie, ou encore la bibliothéconomie. En ce qui concerne les écritures très anciennes, comme l'écriture hiéroglyphique, la translittération d'un texte dans sa totalité est une étape préparatoire, suivie de la traduction proprement dite, puis des commentaires sur le texte. C'est un outil de travail, quelque chose qui n'a pas d'intérêt en soi, mais qui sert d'intermédiaire entre l'original, pas toujours facile à reproduire dans une revue, et la traduction, dont la pertinence doit pouvoir être évaluée par les lecteurs de l'article. De la même façon, les différents points du globe ayant été nommés et transcrits à l'aide de multiples systèmes d'écriture, il est devenu indispensable d'utiliser la translittération afin de pouvoir donner des repères adéquats. Le même problème se retrouve lorsqu'il s'agit de répertorier les ouvrages présents dans les bibliothèques, d'échanger des informations sur tel ou tel manuscrit provenant d'une culture éloignée, etc.

En ce qui concerne la traduction littéraire, les choses se présentent différemment car les translittérations n'apparaissent que ponctuellement, parsemant en quelque sorte le texte traduit. Qui plus est, elles ne sont utilisées que par certains traducteurs, les autres préférant traduire entièrement le mot. Il s'agit donc moins d'un outil de travail, qui serait utilisé par tous, que d'un procédé que le traducteur a à sa disposition lorsque des obstacles à la traduction se présentent. Plutôt que de donner un équivalent dans la langue d'arrivée, il s'agit de présenter un signe à mi-chemin entre les deux langues, ce qui suppose généralement l'ajout d'une explication, le plus souvent présentée dans une note de bas de page. Translittérer est donc un acte qui vient se substituer à celui de traduire.

Comment distinguer le processus de translittération de celui de la traduction proprement dite? D'après John C. Catford, l'un des seuls théoriciens de la traduction à s'être penché sur le sujet, il faudrait considérer la translittération comme une traduction partielle, car seuls certains éléments de la langue de départ sont transposés dans l'autre langue. Le modèle qu'il propose dans *A Linguistic*

Theory of Translation (1965) s'inspire des travaux de M.A.K. Halliday, basés sur la distinction hjelmslevienne entre forme et substance du contenu et de l'expression. La langue est reliée à des situations sociales humaines et véhiculée par la voix et le signe écrit, qui ont une dimension extralinguistique (substance de l'expression). C'est un élément formel, comprenant plusieurs niveaux: d'un côté, ceux du lexique et de la grammaire, de l'autre, les niveaux phonique et graphique (forme de l'expression). On a affaire à une traduction partielle lorsque certains éléments ne sont pas traduits. Différents cas peuvent être distingués: le procédé de traduction qui consiste à imiter la *structure grammaticale* de la langue de départ; la traduction où seuls les éléments du *lexique* sont conservés; la *transposition graphique*, fréquemment utilisée dans les annonces publicitaires, les enseignes, sur les couvertures de livres, etc., et dans laquelle des éléments graphiques appartenant à deux écritures différentes sont entremêlés; la *translittération*, qui affecte le niveau phonique. Celle-ci se fait en trois étapes: on remplace tout d'abord les lettres de la langue de départ par des unités phonologiques; puis on convertit celles-ci en unités phonologiques de la langue d'arrivée, qui sont à leur tour remplacées par des lettres. Le cas des langues sémitiques, qui possèdent des systèmes d'écriture consonantique, montre bien l'importance de ces trois opérations. Il faut bien voir, en effet, que si on occultait la deuxième étape, on obtiendrait des mots totalement illisibles, formés uniquement de consonnes².

Pourquoi choisit-on de faire une traduction partielle plutôt que totale? Selon Catford, ce serait en raison du caractère intraduisible de certains mots, ou encore dans le but de faire «couleur locale»:

In literary translation it is not uncommon for some SL [Source Language] lexical items to be treated in this way, either because they are regarded as «untranslatable» or for the deliberate purpose of introducing «local color» into the TL [Target Language] text. (1965:21)

La translittération apparaît, en effet, comme un procédé permettant de conserver des éléments de la

langue de l'original, de rappeler en quelque sorte qu'il s'agit d'un texte traduit, de faire ressentir au lecteur l'étrangeté de la langue, de la culture de départ. Mais les traductions n'obéissent pas toutes à cet impératif. Ce qu'il faut bien voir, c'est que la présence de translittérations dans un texte littéraire en dit long sur le mode de traduction choisi. Afin de mieux comprendre la portée du problème posé par ces signes à mi-chemin entre deux écritures, il importe donc de s'interroger sur la façon dont les différentes théories conçoivent la traduction et sur les rapports que cette dernière entretient avec la translittération.

LES MODES DE TRADUCTION

La traduction oscille depuis toujours entre deux pôles : l'un allant dans le sens d'une naturalisation de l'original, d'une restitution du sens, l'autre étant orienté vers la préservation du caractère étranger du texte, vers la restitution de la lettre de l'original. Dans son article intitulé « Des différentes méthodes du traduire », Friedrich Schleiermacher évoquait déjà cette alternative à laquelle est confronté le traducteur :

Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre. (1985: 299)

La première manière de traduire cherche à communiquer l'impression d'étrangeté que le traducteur a lui-même ressentie lors de son contact avec l'original. Pour atteindre cet objectif, la solution paraît simple à première vue : « plus la traduction s'attache aux tournures de l'original, plus elle paraîtra étrangère aux lecteurs » (*ibid.*, p. 315). En fait, c'est là que réside la plus grande difficulté de la traduction. Cette manière de traduire ne peut être employée qu'à deux conditions, l'une concernant le lecteur, l'autre la langue. Il faut que le lecteur soit prêt à accepter des textes ne ressemblant pas à ceux de sa culture d'origine, à se déplacer vers le lieu mitoyen qu'occupe le traducteur et qui constitue pour lui un lieu étranger. D'autre part, la langue d'arrivée doit être assez flexible pour accepter certaines transformations.

La principale critique faite habituellement vis-à-vis de cette manière de traduire est qu'elle nuit à la pureté de la langue et à son développement. En introduisant des éléments étrangers dans la langue d'arrivée, la traduction effectue une sorte de métissage entre les langues et cela peut influencer sur le développement ultérieur de la langue³. Il va de soi que le traducteur doit procéder de façon systématique afin de créer une impression d'étrangeté :

*Il s'ensuit assez clairement que ce mode de traduction n'a aucune valeur si, dans une langue, il est pratiqué de manière fortuite et isolée. Car il est évident que le but n'est pas atteint lorsqu'un esprit étranger souffle vaguement sur le lecteur; si celui-ci doit avoir le pressentiment, fût-il éloigné, de la langue d'origine et de ce que lui doit l'œuvre, afin de pallier d'une certaine manière au fait qu'il ne la comprend pas, il ne suffit pas qu'il ait l'impression tout à fait indéterminée que ce qu'il lit n'a pas une résonance vraiment familière: il doit ressentir une étrangeté déterminée, ce qui n'est possible que s'il peut procéder à des comparaisons en masse. (*Ibid.*, p. 319)*

À l'opposé, l'autre manière de traduire vise à présenter au lecteur le texte tel qu'il aurait été si l'auteur avait écrit directement dans la langue d'arrivée. Le traducteur se donne pour règle de respecter la langue du lecteur et de ne pas se permettre d'écarts par rapports aux textes écrits originairement dans cette langue. C'est donc un type de traduction qui n'exige pas d'efforts particuliers de la part du lecteur et qui ne nuit pas à la langue. Mais il faut noter également que l'écart entre le texte original et le texte traduit est plus grand.

Le traducteur se doit donc de choisir, comme le rappelle Pierre Renauld dans un article portant sur « Les problèmes littéraires de la traduction », entre naturaliser l'œuvre originale, l'intégrer dans une autre tradition littéraire, ou acclimater le lecteur à l'original :

Il s'agit ici de traduire le minimum, de conserver le maximum. L'idéal serait de lever juste le voile des mots, de remplacer le vocable opaque par un vocable transparent, tout en laissant en place les tours de phrase, les effets de style, les allitérations et les rimes, s'il y en a, tout en laissant au texte sa couleur, la marque de son temps et de son pays. En somme, d'un coup de baguette

magique éclairer l'original, le rendre lisible au lecteur étranger et y précipiter celui-ci, le précipiter dans une étrangeté à laquelle la traduction a pour but de l'initier. (1980: 284)

Ce qui nous intéresse ici, c'est le fait que l'un de ces deux modes de traduire est axé sur l'effet d'étrangeté, tandis que l'autre privilégie la lisibilité du texte traduit.

Comme exemple de théorie privilégiant la traduction axée sur la lisibilité, on peut citer le modèle interprétatif proposé par Marianne Lederer dans son ouvrage *La Traduction aujourd'hui* (1994). Ce modèle, qui reprend les hypothèses formulées lors d'une étude portant sur le processus d'interprétation simultanée, applique le principe de la communication orale à la traduction littéraire. Il est utilisé actuellement à l'École supérieure d'interprètes et de traducteurs de Paris, que l'auteure dirige. Trois étapes sont distinguées dans le processus de traduction: la compréhension du texte original, sa déverbalisation linguistique et l'expression des idées et des sentiments ressentis dans une autre langue. Après avoir lu l'original, le traducteur doit supprimer le matériau linguistique pour ne conserver que le matériau cognitif et les émotions qui ont été suscitées par la lecture du texte. Lorsqu'il réexprime ce contenu dans sa langue maternelle, il doit surtout veiller à rendre son texte lisible, compréhensible, car «c'est dans le naturel d'une langue d'arrivée que [la traduction] peut le mieux faire comprendre les différences de culture et d'époque» (1994: 81). La traduction n'est donc pas concernée, selon Lederer, par le problème de l'exotisme: puisque la langue de l'original n'est pas étrange pour les lecteurs originaux, puisque pour eux le texte n'est pas exotique, il n'y a aucune raison pour que le texte traduit le soit.

Dans une telle conception de l'acte de traduire, la translittération ne peut pas être envisagée comme objet d'étude. La présence d'un terme translittéré ne donne pas au texte traduit une plus grande lisibilité, au contraire, elle déjoue les automatismes perceptuels; de la même façon, plutôt que d'atténuer le caractère étranger du texte, elle le met en évidence. La

translittération apparaît bel et bien comme un facteur d'exotisme, ce qui va à l'encontre des principes préconisés par Lederer. Il est donc théoriquement impossible qu'une traduction appliquant le modèle interprétatif contienne des translittérations.

C'est une attitude en tous points opposée à celle de Lederer qui est prônée par Antoine Berman dans son article «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain» (1985). Il y expose les critères de la «traduction non ethnocentrique» ou «littérale». Le traducteur doit tout d'abord être conscient des «tendances déformantes qui détruisent la lettre des originaux au profit du "sens" et de la "belle forme"» (1985: 70). C'est en soumettant le texte à une analyse littéraire très approfondie et en effectuant un véritable travail de création au sein de la langue traduisante que le traducteur sera en mesure de reproduire la «lettre» de l'original. Avant de traduire, il est nécessaire de comprendre comment fonctionne le texte, quelle est sa logique:

La traduction littérale ne reproduit pas la facticité de l'original, mais la logique qui préside à l'organisation de cette facticité. Elle reproduit cette logique, là où la langue traduisante le permet, en ses points non normés (que du même coup elle révèle). (1985: 149; l'auteur souligne)

Il importe donc que la langue traduisante soit flexible, pour reprendre les termes de Schleiermacher (de fait, le travail de Berman s'inspire largement de l'herméneutique). Les «points non normés» de la langue, que ce soit au niveau de la syntaxe, du rythme ou du lexique, offrent un espace de jeu, un espace dans lequel la plus grande partie du travail de traduction doit être effectuée. La langue est donc appelée à se transformer, à se rapprocher le plus possible de la langue de départ.

On peut donc affirmer que ce mode de traduction vise à susciter des effets d'étrangeté lors de la lecture du texte. Un livre récent, *Le Trafic des langues* de Sherry Simon (1994), évoque entre autres ce type d'effet sur le lecteur. Seulement, ce n'est pas au sujet des textes traduits. Il faut bien voir que la traduction, en instituant un certain rapport à la langue étrangère, a

nourri le travail de création, est devenue pour certains auteurs un procédé de création littéraire. Ceux-ci tentent de simuler le travail de traduction afin de créer des « effets d'étrangeté » :

Par son vocabulaire disparate, sa syntaxe inhabituelle, par un dénuement « déterritorialisant », mais plus souvent par une circulation intense de références culturelles hétéroclites, le texte se distancie du langage heimlich, et chaudement sécurisant du terreau communautaire. (1994: 20)

Un tel type de texte, tout comme les traductions non ethnocentriques, amène le lecteur à faire l'« épreuve de l'étranger », pour reprendre les mots de Berman, si toutefois il accepte cette confrontation avec un texte ne ressemblant pas à ceux de sa culture d'origine.

Est-il possible d'envisager le problème de la translittération dans le cadre de la traduction non ethnocentrique ? L'un des principes importants du mode de traduire privilégié par Schleiermacher et Berman est de rester au plus près de la lettre de l'original ; or, la translittération se présente comme un cas où, justement, ce sont les lettres, au sens propre, qui subissent le processus de traduction : le sens doit, en effet, être restitué en note ou encore extrapolé à partir du contexte. Ce genre de substitution effectuée lettre par lettre constitue très certainement un point limite, sans doute assez éloigné de ce qui est envisagé par Berman.

Le second point qu'il faut examiner concerne la déformation que la traduction non ethnocentrique est censée faire subir à la langue d'arrivée. La translittération permet d'illustrer ce phénomène de façon assez surprenante. La morphologie peut apparaître *a priori* comme l'élément le moins flexible dans la langue ; pourtant, elle est totalement bouleversée dans les mots translittérés. Ceux-ci ne respectent absolument pas les règles de formation des mots, et pour cause, ils proviennent d'une autre langue. Le fonctionnement du système d'écriture subit lui aussi des distorsions. Dans certains systèmes de conversion des termes arabes en français, les apostrophes et les accents circonflexes, par exemple,

sont utilisés de façon massive. Si l'apostrophe, qui est par excellence le signe de l'élosion des voyelles, sert en règle générale à séparer deux mots, il en va tout autrement lors de la transcription d'un vocable étranger. Faisant partie intégrante du mot, elle est située soit au tout début du mot, comme dans 'abâya (manteau à courtes manches), soit en plein milieu, comme dans mo'allem (maître de l'école coranique). Quant à l'accent circonflexe, il ne correspond plus en français à un phonème distinct et son usage est habituellement très limité. C'est tout à fait le contraire qui se produit lors de la translittération de l'arabe : cet accent permet, en effet, de distinguer des phonèmes propres à la langue arabe et se retrouve par conséquent dans une majorité de mots. Il est question par exemple dans le récit de Taha Hussein de la tâqia (calotte), de la fâtiha (la première surate du Coran), du fitîr (sorte de galette), du kârâr (cellier où on serre les provisions et où on élève des pigeons), du sâtoûr (le plus gros couteau, le plus coupant, le plus lourd), etc. Étant donné que les termes translittérés ne s'intègrent pas à la langue, mais restent à mi-chemin entre deux systèmes, on se trouve bel et bien face à une écriture déformée, ne respectant pas ses normes habituelles, transformée par l'introduction d'éléments extérieurs. Le parcours d'un texte littéraire semé de mots arabes a donc toutes les chances d'être marqué d'une impression d'étrangeté. La connaissance des règles de conversion exige, en effet, du lecteur un savoir minimal de la langue arabe, ce qui n'est généralement pas le cas du lecteur de traduction.

TRANSLITTÉRATION ET LECTURE

Il est souvent question du lecteur dans les études sur la traduction : pour faciliter son appréhension d'une culture étrangère, on rend le texte traduit le plus « lisible » possible ; pour qu'il se sente dépaysé, on tente de reproduire les tours de phrases et le rythme du texte original, etc. D'autres vont même plus loin, comme Antoine Berman dans son livre *Pour une critique des traductions* (1995). S'il n'adopte pas d'emblée le point de vue de la lecture, il propose

néanmoins une réflexion approfondie sur un aspect de la lecture des traductions.

L'auteur présente en effet le critique de textes traduits comme étant avant tout un lecteur. Rien n'est laissé au hasard dans son parcours, divisé en plusieurs étapes. Comme le montrent bien le nombre et la diversité des modes de lectures proposés, le critique de traductions est quelqu'un qui revient sans cesse sur sa première lecture, celle du texte traduit, en l'enrichissant continuellement afin de mettre à jour la nature des liens tissés entre les textes originaux et leurs traductions. Mais cette première lecture ne devient intéressante pour le critique que lorsqu'elle cède la place à de nombreuses relectures. Il en va tout autrement du «lecteur ordinaire» de traductions, qui n'a pas d'autre but en lisant le texte que de se divertir, que de le parcourir du début à la fin. Pour lui, cette première lecture est, comme le souligne Berman, celle d'une œuvre étrangère en français. Le fait qu'il s'agisse d'une traduction n'est d'ailleurs pas toujours remarqué. Quelles sont les caractéristiques de cette première lecture? L'étude du *Livre des jours* de Taha Hussein se propose justement de répondre à cette question.

S'interroger sur la translittération implique de donner la priorité à l'impression ressentie à la lecture des mots translittérés, une impression qui surgit lors de la première traversée d'un texte traduit. C'est dans le cadre d'une sémiotique de la lecture que ce problème sera maintenant envisagé (voir Thérien, 1990; Gervais, 1994). Signalons au passage que la translittération va généralement de pair avec un autre procédé de traduction: la note de bas de page. Celle-ci constitue en quelque sorte le lieu du savoir, puisqu'elle présente de façon succincte quelques éléments de définition relatifs à un savoir culturel non partagé. Lire une note de traducteur oblige à quitter momentanément le récit, à se détacher pour un temps de l'univers imaginaire qui se construit au cours de la lecture, à passer du mode narratif au mode encyclopédique. Le processus de lecture est marqué par les mouvements de distanciation, vis-à-vis du récit, mais aussi quelquefois vis-à-vis de la culture représentée, puisque la note ne nous donne qu'un

aperçu de l'objet, qui reste en grande partie inconnu. Les problèmes de lecture suscités par la présence de notes de traduction sont d'une telle complexité qu'ils doivent faire l'objet d'une étude particulière⁴. C'est pourquoi je me limiterai dans le présent article au problème de la translittération. Il s'agira d'examiner attentivement, avec des exemples précis, les gestes de lecture mis en branle par les translittérations, de mimer au ralenti en quelque sorte ce qui se déroule habituellement en une fraction de seconde.

LE LIVRE DES JOURS DE TAHA HUSSEIN

En 1947 paraissait la première traduction en français d'un texte arabe contemporain. Il s'agissait du récit autobiographique, intitulé *Le Livre des jours* (*al-Ayyâm*, littéralement «Les jours»), de Taha Hussein, écrivain égyptien ayant vécu quelque temps en France. Une traduction qui trouve son origine dans l'amitié qui le liait à André Gide, comme ce dernier le mentionne dans sa préface. En fait, ainsi que l'indique Nada Tomiche dans son étude sur *La Littérature arabe traduite* (1978), le travail de traduction s'est poursuivi à un rythme assez lent pendant les deux décennies suivantes et s'est concentré autour de quatre auteurs: Taha Hussein, Mahmoud Teymour, Tawfik al-Hakim et Gibran Khalil Gibran, ce dernier ayant un statut un peu particulier étant donné qu'une partie de son œuvre est écrite en anglais.

Les trois parties d'*al-Ayyâm* ont été traduites respectivement par Jean Lecerf, Gaston Wiet et Guy Rocheblave. La première relate l'enfance, dans la campagne égyptienne, d'un petit garçon devenu aveugle à trois ans, suite à une ophtalmie mal soignée; la seconde se déroule au Caire, plus précisément à l'Université islamique d'Al Azhar, où l'adolescent poursuit ses études; enfin, la troisième, publiée séparément sous le titre *La Traversée intérieure*, raconte les dernières étapes de sa formation, tout d'abord à l'Université du Caire, qui vient tout juste d'être créée, puis à Montpellier, plus tard à la Sorbonne, et le retour en Égypte, où le protagoniste est nommé professeur d'université. Faisant figure de pionnière, cette traduction compte un nombre impressionnant de

translittérations, surtout dans la première partie, qui fera plus précisément l'objet de mon étude: pas moins de 67 termes ou expressions y sont translittérés en l'espace de 112 pages, des termes que l'on retrouve maintes fois tout au long du récit⁵. Certains, comme *chadouf* (machine élévatoire d'eau, se composant d'un levier et d'un seau) et *daffiya* (sorte de douillette), désignent des objets; d'autres, comme *kouttab* (école coranique) et *taslīm* (l'invocation qui suit l'appel à la prière), concernent la religion; d'autres encore se rapportent au climat (*khamsīn*: vent du désert), aux contes (*El Zir Sālim*: titre d'un conte célèbre), etc. Un autre ensemble de translittérations regroupe les noms de personnes et de lieux. Les héros légendaires *Abou Zaïd*, *Kalīfa*, *Diyāb* et *'Antar*, les poètes *Abou'l 'Ala' el Ma'arri* et *Ibn el Fārid*, le philosophe *El Ghazāli* sont quelques-uns de ces personnages. Le premier lieu qui hante la mémoire du garçon est le canal *Ibrahimiyya*, situé près de la maison de son enfance au village; il est persuadé qu'au-delà de ce canal il n'y a rien, que c'est la fin du monde. Puis il se rend au Caire, célèbre par ses mosquées, celles de *Sayedna-l-Husseïn*, de *Sayeda Zénab*, et arpente les ruelles du vieux Caire lors du trajet quotidien allant de sa chambre à l'Université *Al Azhar*.

Si la translittération est un procédé assez courant dans la traduction de l'arabe vers le français, elle n'obéit pas à des normes rigoureuses. Il existe pourtant des normes standardisées de conversion, mises au point par des organismes comme l'ISO (International Institute for Standardization) et l'AFNOR (Association française de normalisation), mais elles nécessitent des techniques typographiques plutôt inusitées, d'où la prolifération des systèmes de conversion. Comme le montrent bien les études menées par Hans Wellisch (1978: 274-6), qui a pu relever 16 systèmes de conversion pour la romanisation de l'écriture arabe, chaque bibliothèque, chaque institution scientifique crée ses propres tables de conversion. S'il n'est pas toujours aisé de respecter les normes standardisées de transcription, il faut noter qu'elles ne répondent pas toujours aux préoccupations des traducteurs, des éditeurs, ou encore des auteurs arabes écrivant en français, qui cherchent à fournir à

leurs lecteurs des signes un tant soit peu reconnaissables.

Le choix du système de conversion fait donc intervenir de nombreux facteurs: le type de discours, la communauté à laquelle il s'adresse, les techniques typographiques, les politiques éditoriales, le choix personnel du traducteur ou de l'écrivain, etc. À l'intérieur du processus de translittération, la langue d'arrivée peut donc subir toute une gamme de variations, allant de la francisation des mots, qui opère une transformation minimale du système d'écriture en français, à l'ajout de caractères inexistant dans ce système (comme le point situé sous la lettre, trait distinctif de l'alphabet arabe; l'accent circonflexe à l'envers; le trait placé sur ou sous la lettre; etc.), ce qui conduit à une transformation maximale de l'écriture. Le système de conversion utilisé par Jean Lecerf dans sa traduction du *Livre des jours* se situe à mi-chemin entre ces deux extrêmes. La prononciation des mots arabes est, en effet, assez fidèlement reproduite – en autant que l'on sache décrypter les translittérations – et ce, uniquement à l'aide de caractères présents dans l'écriture romane (apostrophe, accent circonflexe, juxtaposition des consonnes *kh*, *gh*, *sh*).

Un autre problème qui doit être soulevé à propos de la translittération de l'arabe vers le français est celui des diacritiques de l'écriture arabe. Rappelons qu'il s'agit d'un système consonantique:

Ainsi l'arabe, de même que l'hébreu et le syriaque dont il s'est inspiré, note-t-il les voyelles séparément du «squelette consonantique» du mot, en les plaçant au-dessus ou en dessous de la consonne et en les rendant optionnelles. La vocalisation n'a d'ailleurs pas été toujours admise et, aujourd'hui encore, bien des textes imprimés en comportent peu, hormis les livres d'enfants et les classiques. (Zabbal, 1996: 38)

La substitution qui s'opère lors de la translittération concerne aussi bien les consonnes que les diacritiques donnant des informations sur la vocalisation. Optionnelles dans l'écriture arabe, utilisées dans des contextes précis, les voyelles doivent obligatoirement être prises en compte lors du passage

d'une langue à une autre. Le traducteur a forcément recours aux diacritiques lorsqu'il veut translittérer un mot, ce qui l'amène à placer côte à côte ce qui, en arabe, relève de deux systèmes différents, l'un stable, l'autre optionnel. Le nombre de lettres que comporte un mot se trouve par conséquent multiplié (par deux quelquefois) lors de sa conversion en français. On peut donc dire que la translittération affecte à la fois la forme des lettres, leur nombre et le sens dans lequel elles sont placées (de droite à gauche).

LE PROCESSUS PERCEPTUEL DE LA LECTURE

Dans le premier chapitre, le protagoniste se rappelle certains événements de son enfance, en particulier l'angoisse qui le saisissait lorsqu'il se réveillait en pleine nuit :

Il écartait alors la couverture de son visage avec crainte et hésitation, car il détestait dormir le visage découvert. Il était sûr que, s'il laissait son visage à nu pendant la nuit, ou s'il en laissait passer la moindre partie, elle ne pourrait manquer de devenir la proie d'un des nombreux « 'afrit »⁶ qui peuplent les coins des maisons, et qui disparaissent sous terre dès que le soleil brille et que les hommes vont et viennent. (Hussein, 1947 : 16)

Le mot « 'afrit » retient forcément l'attention, puisqu'il est placé au beau milieu d'un paragraphe constitué de mots bien connus, faisant partie du quotidien. Il s'agit d'abord, pour le lecteur francophone, d'un dépaysement pour les yeux. Non seulement le processus perceptuel de la lecture est affecté par la présence d'un signe qui est perçu pour la première fois, mais qui plus est, certains signes diacritiques peuvent étonner, comme cette apostrophe devant le mot « 'afrit », qui correspond à la lettre « aïn » et qu'on peut ne pas savoir déchiffrer. Bien entendu, cela ne gêne pas tellement la progression de la lecture ; ne pas savoir exactement comment prononcer un tel mot n'est après tout qu'un problème secondaire tant qu'il s'agit d'une lecture silencieuse. Il n'en reste pas moins que la présence de cet ensemble de signes, parmi lesquels il faut compter les guillemets, crée un effet d'étrangeté. On pourrait dire que dans le cas de la lecture silencieuse l'expression « faire couleur

locale » est décidément bien choisie, étant donné qu'elle focalise sur l'un des sens, la vue, premier élément à être affecté par cet accident de parcours, avant même que la recherche d'une signification s'effectue.

Mais le problème est encore plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord. Le mot « 'afrit » n'est pas seulement placé entre guillemets pour le distinguer des mots français dont il est entouré. C'est aussi parce qu'il apparaît sur cette page dans un vêtement d'emprunt, si l'on peut dire. De l'écriture arabe à l'écriture romane, le mot a changé d'aspect graphique, de direction, puisque la première lettre, tout d'abord à droite s'est retrouvée à gauche ; de plus, les deux formes du singulier et du pluriel ('afrit ; 'afârit) ont été fusionnées pour n'en faire qu'une seule. Il s'agit finalement d'un mot littéralement tourneboulé, déguisé, au point que des lecteurs arabophones, pour qui le français est une langue seconde, auront du mal à le reconnaître. Pour eux aussi, il y aura création d'un effet d'étrangeté. Il leur faudra un certain temps avant de s'apercevoir qu'il s'agit d'un mot bien connu, mais dont le signifiant a terriblement changé. S'il apparaît comme mot « exotique », étranger, dans une traduction française, il ne faut pas oublier qu'il est une translittération. Cette présentation matérielle, graphique, du signe n'est qu'un déguisement, un déguisement destiné à un lecteur francophone. L'impression que l'on a de se trouver devant un signe emprunté à une autre langue est donc tributaire d'une illusion. Sa forme originale reste totalement inaccessible au lecteur francophone, pour qui les lettres arabes ne sont que des dessins au milieu desquels il ne peut pas se retrouver. À mi-chemin entre deux alphabets, effectuant un métissage entre deux écritures, la translittération permet donc d'atténuer l'effet d'étrangeté qui se produit au contact d'écritures totalement inconnues. L'altérité fondamentale de l'écriture arabe est en quelque sorte gommée, et ceci grâce à la création de nouveaux signes, n'existant que pour les traductions.

Venons-en maintenant à l'aspect cognitif du problème. Il faut tout d'abord remarquer que le lecteur

peut choisir entre deux parcours: ou bien il tiendra compte du petit chiffre arabe placé à la fin de « 'afrit » et interrompra momentanément sa lecture pour consulter la note disant qu'il s'agit de « génies malfaisants »; ou bien il passera outre, et la signification du mot restera pour lui indéterminée. De la même façon, lors des multiples reprises du terme – « 'afrit » est répété sept fois en deux pages –, différentes possibilités s'offrent au lecteur. Il peut convoquer le savoir correspondant, et dans ce cas on peut dire que la lecture s'est doublée d'un apprentissage; il peut également retourner en arrière à la recherche de l'explication; une autre possibilité est de se contenter d'un à-peu-près, de ce que le contexte permet d'inférer. Mais on ne peut pas faire autrement que de le voir, c'est un mot qui détonne, un îlot étranger au beau milieu d'un espace rempli de mots bien connus. La lecture multiplie ainsi les confrontations avec l'inconnu, l'attention n'étant pas toujours portée vers la petite note de bas de page, repère sécurisant, bouée de sauvetage facile à attraper quand le manque de sens se fait sentir. En même temps, une certaine accoutumance s'éprouve, car il faut faire appel à la mémoire de ce qui a été lu pour pouvoir s'orienter dans cet espace imaginaire qui a commencé à se construire dès l'ouverture du livre. Le souvenir que garde le lecteur des mots translittérés rencontrés au cours des pages joue donc un rôle important dans le processus de lecture du *Livre des jours*.

LA DIMENSION ORALE DE LA LANGUE

Étudier la translittération dans le récit autobiographique de Taha Hussein ne peut se faire sans tenir compte de l'une des caractéristiques principales du protagoniste. Sa cécité le conduit à s'isoler, à s'éloigner des autres enfants puisqu'il ne peut participer à leurs activités, à inventer ses propres jeux, dont l'un consiste à écouter tous les discours qui parviennent à ses oreilles: les mélodies du poète errant, les lectures à haute voix de contes et légendes qui occupent tous les après-midi son père et ses amis autrement dit la littérature orale –, les discussions entre sa mère et les femmes du village, les

complaintes, les chants qui rythment leurs journées, les prières de son grand-père, etc. Comme il est dit à la page 28, « [i]l apprit à goûter le plaisir d'entendre ». C'est aussi en écoutant qu'il apprend, ce qui est en fait la méthode traditionnelle d'apprentissage dans les écoles coraniques. L'extrait suivant offre un bon exemple de cette sensibilité toute particulière à la parole. Il se situe au moment où le garçon se prépare pour l'université en étudiant, entre autres, un livre de grammaire de l'arabe classique. Il vient tout juste de quitter l'école coranique, où il a réussi à berner son maître, peu consciencieux, en lui faisant croire qu'il connaissait le Coran par cœur. C'est avec le Cadi qu'il va désormais réciter ses leçons de grammaire:

Le Cadi, c'était aussi un savant, un des ulémas d'el Azhar, plus grand savant que son frère l'étudiant, même si son père n'en voulait rien croire, et se gardait bien de le comparer avec son fils. C'était dans tous les cas un « 'âlim »⁷, un des ulémas d'el Azhar et c'était le « qâdi char'i »⁸ avec un « qâf »⁹ retentissant et un « rra »¹⁰ qui roulait comme un tonnerre. (Hussein, 1947: 62)

Le personnage du Cadi acquiert dans ces lignes une dimension quasi théâtrale, ceci grâce au style indirect libre présent dans la dernière phrase. Il est peut-être difficile pour un lecteur ne connaissant pas l'arabe de saisir à quel point l'enfant est impressionné par le juge. Mais le paragraphe suivant permet de s'assurer hors de tout doute que cette prononciation particulière, qui accentue le « qâf » et le « rra », appartient au Cadi:

Oui, il fallait que notre ami allât au tribunal chaque matin, pour réciter un chapitre de l'Alfiyya. Et comme le Cadi savait bien lire! Comme il avait la bouche pleine de ses « qâf » et de ses « rra »... (Ibid., p.63)

Il s'agit ici de lecture à voix haute, alors que dans l'extrait précédent, c'était la manière dont le juge déclinaient son titre de « qâdi char'i », qui était relatée. Le lecteur perçoit-il le lien qui unit « cadi » et « qâdi », séparés par un intervalle de quelques lignes? Comme la reconnaissance visuelle ne va pas de soi, le rapport entre ces deux signifiants risque de rester pour le lecteur de l'ordre de l'indéterminé. Ce qu'il faut bien

voir, c'est que le traducteur a d'abord utilisé le terme «cadi», qui est un emprunt que la langue française a fait à la langue arabe, un mot francisé, où les sons étrangers au français ont été remplacés par d'autres. Puis, pour mettre en évidence le jeu des sonorités, il a dû retranscrire le mot avec les diacritiques et les lettres correspondantes, autrement dit le translittérer. On ne peut pas prononcer «cadi» avec un «qâf»: c'est du domaine de l'impossible, pour la simple raison que le phonème [k] guttural est absent du mot. C'est l'insistance du récit sur la dimension orale de la langue arabe qui explique dans ce cas précis la présence de translittérations.

Dans la même phrase, mais au tout début cette fois («C'était dans tous les cas un "âlim", un des ulémas d'el Azhar»), on peut relever un procédé de traduction similaire, jouant sur la juxtaposition d'une forme francisée et d'une translittération. Il est peut-être plus facile ici pour le lecteur de saisir le lien entre les deux termes étant donné que l'un est au singulier («'âlim») et l'autre au pluriel («ulémas») et que chacun sait que, pour des raisons grammaticales, un mot peut changer de forme. Si le traducteur a opté pour la translittération, c'est peut-être parce qu'il a voulu à la fois utiliser les ressources de la langue française et conserver la structure de la phrase (*'âlim min 'oulama'* correspond à quelque chose comme *savant d'entre les savants*). Il faut bien voir en effet qu'une seule forme a été conservée lors du processus de francisation, celle du pluriel – *ulémas* –, et que le singulier a été obtenu par suppression du *s*, qui est la marque du pluriel. C'est donc un terme forgé de toutes pièces, malgré son allure étrangère, qui se trouve dans le dictionnaire. Sa définition dans le *Petit Robert* (1994) est la suivante:

ULÉMA [ylema; ulema] n. m. – 1765; arabe *oulamâ*, plur. de *âlim* «savant». Docteur de la loi, théologien musulman. «un grand discours dans la langue classique des Ulémas. Je n'y comprenais rien» (Kateb Yacine). On écrit aussi *OULÉMA* [ulema], 1874.

Quand on sait que c'est précisément un livre de grammaire que le Cadi est chargé d'expliquer à l'enfant, on ne peut s'empêcher de sourire. Qu'est-ce

qui est en jeu dans cette translittération si ce n'est justement une règle de grammaire? Entre les deux paires singulier-pluriel (*uléma/ulémas*; *'âlim/'oulama'*) que possèdent respectivement la langue française et la langue arabe, un chassé-croisé s'est opéré, qui a occasionné en quelque sorte un métissage au niveau grammatical; «'âlim», dont l'appartenance arabe est manifeste à cause des guillemets et des diacritiques, devient en effet, le temps d'une traduction, le singulier d'un mot obéissant à la règle générale de la formation du pluriel en français: «ulémas».

Mais revenons au «qâf» et à la manière dont le Cadi articule. Comment savoir à quoi ressemble ce son lorsqu'on n'est pas arabophone? Certes, la note nous apprend qu'il s'agit de la «lettre *k* (plein)». Mais cela est-il suffisant pour pouvoir se faire une idée de la façon de s'exprimer si particulière au Cadi? En fait, il s'agit d'un son n'existant pas dans notre répertoire auditif, n'ayant pas été identifié comme tel, même si le hasard l'a placé quelquefois à portée de nos oreilles. Face à ce son inaccessible, terriblement étranger, c'est un peu comme si l'on faisait soudain l'expérience de la surdité. Il se crée au cours de la lecture un espace d'indétermination, laissant le lecteur libre d'imaginer ce que bon lui semble. Ce qui pourrait être considéré comme un obstacle à la compréhension ne stimule-t-il pas en effet, par ricochet, l'imagination du lecteur? Le flou qui entoure ce son étranger peut être à l'origine d'un certain plaisir, lié au fait d'être confronté à un son inconnu.

Cet extrait présente également un intérêt dans la mesure où il fait intervenir un aspect important de la langue arabe. Ce que la note ne dit pas, c'est que cette consonne gutturale possède un statut très particulier dans l'alphabet, étant donné qu'elle n'est pas employée dans le dialecte égyptien. Selon les régions, elle est soit totalement éliminée du mot, soit remplacée par le [g]. Ce son n'est utilisé que pour lire et s'exprimer en arabe classique, ce qui exige un certain niveau d'études. Autrement dit, cette lettre ne peut être émise que par des lettrés. L'accentuation des «qâf» ne provient donc pas d'un tic de prononciation

qui affecterait le langage parlé quotidien du juge; c'est parce que cela lui donne un certain prestige que le Cadi est passé maître dans l'art de lire à voix haute. Le fait que l'arabe classique soit avant tout une langue écrite, apprise à l'école, très éloignée de la langue parlée, explique pour une large part l'attention méticuleuse que l'on porte à l'articulation lorsque, justement, on se met à *parler* dans cette langue.

La grande importance accordée dans le récit de Taha Hussein à la dimension orale de la langue peut donc constituer pour le lecteur francophone un facteur d'étrangeté. Mais il s'agit somme toute d'une étrangeté qui peut être approchée, d'abord et avant tout par le biais des sens. Qu'est-ce en effet que la translittération est censée véhiculer, si ce n'est l'impression sonore des mots? Lors du passage d'une écriture à une autre, le signe perd son apparence visuelle, graphique, pour en acquérir une autre, et sa signification, problème que l'on règle grâce aux notes explicatives, aux périphrases; la seule chose qui lui reste, c'est son apparence sonore, un peu déformée il est vrai par moments, lorsque le lecteur n'a pas toutes les clés pour déchiffrer correctement les translittérations. On objectera que dans le cas de la lecture silencieuse, la question de l'impression sonore des mots s'avère non pertinente, étant donné que le rythme auquel se déroule la lecture est très rapide et que le lecteur n'a pas le temps d'articuler intérieurement les mots qu'il rencontre. Mais cela ne doit pas nous faire oublier que la lecture, même lorsqu'elle est silencieuse, engage le corps. Comme le souligne Paul Zumthor dans *Performance, réception, lecture*:

[...] les mots résistent, ils ont une épaisseur, leur existence pesante exige, pour qu'ils soient compris, une intervention corporelle, sous la forme d'une opération vocale: que ce soit celle de la voix perçue, prononcée, et entendue, ou d'une voix inaudible, d'une articulation intériorisée. (1990: 83)

Dans certains cas, la lecture silencieuse amène à ralentir le rythme, à s'arrêter sur certains mots. C'est ce qui se produit généralement lorsque le texte présente une forte densité poétique:

Tous les amateurs de littérature ont fait l'expérience de cet instant où, lorsque la densité poétique devient grande, une articulation des sons commence à accompagner spontanément le décodage des graphismes. (Ibid., p. 91-2)

Ce qui prend le dessus à cet instant, c'est le plaisir d'écouter les mots résonner dans sa tête, de se laisser bercer par les phrases. La lecture des translittérations n'occasionne-t-elle pas, elle aussi, un ralentissement du rythme? Cette fois, si l'on se met à articuler intérieurement les sons à une vitesse comparable à celle de la lecture à voix haute, c'est pour répondre à une certaine curiosité, au désir de savoir à quoi ressemble le mot une fois prononcé, de goûter sa musicalité. Que se passe-t-il lorsque la «voix inaudible» se heurte à des sons qu'elle ne peut pas prononcer, lorsque le mot contient des signes que l'on ne sait pas déchiffrer, des sons que l'on ne peut identifier? Il devient dans ce cas pratiquement impossible de se représenter l'impression sonore à laquelle ils renvoient, d'articuler, de vocaliser intérieurement, comme si, au cœur de la lecture silencieuse, un silence encore plus grand nous envahissait. Devant ces sons inconnus, indéchiffrables, on a l'impression de perdre soudainement l'usage de la parole et la faculté d'entendre.

Par contre, le sens de la vue est fortement interpellé lors de la lecture des translittérations. On a vu au cours de l'étude du processus perceptuel que l'aspect inhabituel des chaînes graphiques attire l'attention, que les yeux, percevant ces formes pour la première fois, sont forcés de se poser un instant. Un tel assemblage de lettres a tout pour étonner, et le regard ne peut faire autrement que de dériver, d'un guillemet à l'autre. Parce que dans ce cas-ci, lire c'est d'abord voir des lettres, avant d'en comprendre le sens, on pourrait faire un certain rapprochement entre la translittération et la calligraphie, décrite ainsi par Paul Zumthor:

Qu'est-ce en effet que calligraphier? C'est recréer un objet tel que l'œil non seulement lise, mais regarde; c'est retrouver, dans la vision de la lecture, le regard et les sensations multiples qui sont attachées à son exercice. (1990: 80; c'est l'auteur qui souligne)

En fin de compte, entre le protagoniste du récit de Taha Hussein et le lecteur de la traduction française, une inversion totale se produit en ce qui concerne, d'une part, le rapport aux sens et, d'autre part, le rapport à la lecture. L'un compense sa cécité par une écoute hypertrophiée; l'autre peut par moments avoir l'impression de perdre l'usage de l'ouïe et de la parole, tandis que sa vision est hypertrophiée. Lire, pour le premier, est un acte impossible: ses études l'obligent à engager un «lecteur», et c'est uniquement par le biais de l'écoute qu'il prend connaissance des textes. Quand au second, *Le Livre des jours* lui rappelle que sa maîtrise de la lecture possède malgré tout des limites, qu'il ne peut pas tout déchiffrer, encore moins articuler tout ce qui s'y dit. L'ironie du sort veut que pour pouvoir entendre ce qui est hors de sa portée, il lui faudrait user d'un stratagème similaire à celui employé par l'aveugle, à savoir écouter un arabophone lire les translittérations à voix haute.

CONCLUSION

Procédé de traduction n'affectant que les lettres, la translittération exige par conséquent un mode de traduire soucieux de préserver l'étrangeté du texte original plutôt que de privilégier la lisibilité du texte traduit. Elle occasionne une déformation de la langue d'arrivée, ou plus exactement de son système graphique, plus ou moins grande selon le code de conversion utilisé. Une impression d'étrangeté peut ainsi se créer, au cours de la première lecture d'un texte traduit, du fait que les yeux ne peuvent pas reconnaître immédiatement les assemblages de lettres et que certains signes peuvent sembler difficiles à déchiffrer. Les translittérations du *Livre des jours*, en bousculant le processus perceptuel de la lecture, surtout en ce qui concerne la vision, en focalisant l'attention sur la dimension orale de la langue arabe, mettent en évidence la matérialité du signe, à la fois visuel et sonore. Un aspect bien souvent occulté du fait qu'on ne remarque plus certains gestes de lecture, tellement répétés, tellement ancrés dans nos habitudes de lecteurs. Ce que ces signes à mi-chemin entre deux écritures nous proposent, c'est de réapprendre à voir,

à jouer avec le langage, à prendre goût, comme le protagoniste du *Livre des jours*, au plaisir d'entendre, d'écouter retentir dans le silence de la lecture l'écho lointain des sons plus ou moins déformés que la translittération est censée faire parvenir...

NOTES

1. Cette recherche a été rendue possible grâce à une bourse postdoctorale du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.
2. En fait, la situation est plus complexe étant donné que la translittération a recours dans ce cas à un ensemble de signes facultatifs, distincts de l'alphabet et servant à indiquer la voyellisation, comme nous le verrons plus loin.
3. La comparaison utilisée à cet endroit du texte a de quoi surprendre: « L'entreprise apparaît comme le plus étonnant état d'abaissement dans lequel peut se plonger un écrivain qui n'est pas mauvais. [...] Qui ne préférerait engendrer des enfants présentant avec pureté la lignée paternelle, plutôt que des sang-mêlés? ». (Schleiermacher, 1985: 315).
4. Voir à ce sujet l'article « Notes de traduction et sensation d'exotisme dans la *Trilogie* de Naguib Mahfouz » (Bouvet, 1997).
5. Voir l'annexe.
6. Génies malfaisants (n.d.t.).
7. Savant (n.d.t.).
8. Juge religieux (n.d.t.).
9. La lettre *k* (plein) (n.d.t.).
10. La lettre *r* (roulé) (n.d.t.).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERMAN, A. [1995]: *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard;
- [1985]: « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », dans A. Berman (sous la dir.), *Les Tours de Babel*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 33-150;
- [1984]: *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard.
- BOUVET, R. [1997]: « Notes de traduction et sensation d'exotisme dans la Trilogie de Naguib Mahfouz », *Revue de littérature comparée*, n° 3, 341-356.
- CATFORD, J. C. [1965]: *A Linguistic Theory of Translation*, London, Oxford University Press.
- GERVAIS, B. [1994]: *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques ».
- HUSSEIN, T. [1947]: *Le Livre des jours* (1^{ère} partie [1927] trad. de l'arabe par J. Lecerf, 2^e partie [1939] trad. par G. Wiet), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire »;
- [1992]: *La Traversée intérieure*, trad. de l'arabe par G. Rocheblave, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1955.
- LEDERER, M. [1994]: *La Traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*, Paris, Hachette.
- RENAULD, P. [1980]: « Les problèmes littéraires de la traduction », dans Z. Konstantinovic, M. Nauman et H. R. Jauss (sous la dir.), *Communication littéraire et réception. Actes du IX^e Congrès de l'AILC*, Innsbruck, vol. 2, 283-288.
- SCHLEIERMACHER, F. [1813]: « Des différentes méthodes du traduire », trad. de l'allemand par A. Berman, dans *Les Tours de Babel*, Mauvezin, Trans-Euro-Repress, 1985.
- SIMON, S. [1994]: *Le Trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- THÉRIEN, G. [1990]: « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n° 2, 67-80.
- TOMICHE, N. [1978]: *La Littérature arabe traduite: mythes et réalité. De l'image que se fait l'Occident du monde arabe contemporain à travers les traductions de la littérature arabe en langues françaises et anglaise*, Paris, Librairie orientaliste P. Geuthner.
- WELLISCH, H.H. [1978]: *The Conversion of Scripts: Its Nature, History and Utilization*, New York, J. Wiley.
- ZABBAL, F. [1996]: « La pensée de l'écriture », dossier « Langue arabe, la parole et la plume », *Qantara*, n° 19 (avril-juin), 39-40.
- ZUMTHOR, P. [1990]: *Performance, réception, lecture*, Montréal, Le Préambule, coll. « L'univers des discours ».

ANNEXE

Les translittérations du *Livre des jours* de Taha Hussein
(première partie, traduite par Jean Lecerf)

A. TERMES, EXPRESSIONS TRANSLITTÉRÉS ET NOTES DU TRADUCTEUR

1. 'afrit Génies malfaisants (p. 16)
2. soufi Mystiques (p. 17)
3. zikr Invocations collectives au nom d'Allah (p. 17)
4. Allah, yâ leil, Allah! Littéral: Dieu, ô nuit, Dieu! (p. 17)
5. werd Lecture pieuse d'une portion du Coran et, parfois, prières non canoniques (p. 18)
6. Mas'hour [périphrase: ou poisson « enchanté »] (p. 19)
7. chadouf Machine élévatoire d'eau, se composant d'un levier et d'un seau (p. 21)
8. mo'Allem Maître de l'école coranique (p. 21)

9. 'Asr Prière du début de l'après-midi (p. 28)
10. kouctab École coranique (p. 31)
11. Sayedna Littéral: Notre maître (p. 31)
12. 'abâya Manteau à courtes manches (p. 31)
13. daffiya Sorte de douillette (p. 31)
14. Burda Poème de Bussiri en l'honneur du Prophète (p. 33)
15. guebba Vêtement qu'on endosse par-dessus le caftan (p. 34)
16. tâqia Calotte (p. 34)
17. Yâ sattâr Invocation d'un nom de Dieu. Satara = cacher. Sayedna disait ainsi aux femmes de la maison: « Cachez-vous! ». (p. 34)
18. cheikh Le mot « cheikh » signifie vieillard (senior), mais l'usage s'est établi d'appeler de ce nom ceux qui savent le Coran (p. 36)
19. wâd Terme péjoratif pour dire « enfant ». (p. 36)
20. Tâ sin mim Lettres de l'alphabet arabe, t (emphatique), s, m (p. 38)
21. Wallahi' l'Azim Par Dieu tout-puissant! (p. 43)
22. fâtiha La première surate du Coran (p. 45)
23. tagidanna Surate V, verset 85 (p. 46)
24. Wa mâ obarri Surate XII, verset 53 (p. 46)
25. Houd [la surate de « Houd »; pas de note] (p. 46)
26. fitîr Sorte de galette (p. 46)
27. Riff La Campagne (opposée à la Ville) (p. 48)
28. El Zir Sâlim Titre d'un conte célèbre (p. 48)
29. taslîm L'invocation qui suit l'appel à la prière (p. 50)
30. Yâ-Sin Lettres isolées de l'alphabet arabe, placées en tête de la surate, y, s (p. 51)
31. kârar [périphrase: cellier où on serre les provisions et où on élève des pigeons] (p. 52)
32. courma [périphrase: pièce de bois sur laquelle on coupe la viande] (p. 52)
33. sâtoûr [périphrase: le plus gros couteau, le plus coupant, le plus lourd] (p. 52)
34. Sagda Passage de la surate XXXII, où le fidèle se prosterne (p. 53)
35. Allah...! Mon Dieu! (p. 56)
36. Alfîyya Célèbre grammaire de l'arabe classique (p. 58)
37. Rahabiyya [titre du passage d'un livre; pas de note] (p. 59)
38. Lâmiyya [titre d'un paragraphe concernant les verbes; pas de note] (p. 59)
39. khotba L'allocation solennelle (p. 59)
40. mou' wazzât Versets d'exorcisme (p. 59)
41. Khalîfa Représentant symbolique du Calife (p. 60)
42. 'âlim Savant (p. 62)
43. qâdi char'i Juge religieux (p. 62)
44. qâf La lettre k (plein) (p. 62)
45. ra La lettre r (roulé) (p. 62)
46. hanéfite Un des quatre rites orthodoxes (p. 67)
47. chaf'ite Idem
48. mâlikite Idem
49. fetwa Avis juridique (p. 67)
50. mimbar La chaire (p. 67)
51. imâm L'officiant (p. 67)
52. baraka [périphrase: c'est-à-dire les bénédictions qui s'attachaient à sa personne et à ses objets familiers] (p. 68)

53. <i>wali</i>	Santon (p. 69)
54. <i>hadj</i>	Pèlerin de la Mecque (p. 69)
55. <i>Châzili</i>	Ordre fondé au XIII ^e s. par un Tunisien (p. 70)
56. <i>faqih</i>	Ceux qui font profession de réciter le Coran (p. 70)
57. <i>harf</i>	[périphrase : qui veut dire en réalité, pointe, escarpement (pour signifier une foi chancelante)] (p. 71)
58. <i>Mi'rag</i>	L'Ascension nocturne (du Prophète) (p. 74)
59. <i>Yâ Latîf! yâ Latîf!</i>	Ô Généreux! ô généreux! [+ périphrase] un des noms d'Allah (p. 81)
60. <i>pôle mutaxalli</i>	[périphrase : c'est-à-dire du « grand maître » actuel de tous les derviches et de tous les saints de la Terre] (p. 85)
61. <i>khamsîn</i>	Vent du désert (p. 85)
62. <i>Shamm en-nassîm</i>	Littéral : Respire la brise [contexte : nom d'une fête] (p. 85)
63. <i>alif, lam, mim, sad</i>	<i>a, l, m, s</i> (emphatique) (p. 85)
64. <i>tagwid</i>	Art de bien réciter le Coran (p. 88)
65. <i>Tohfât et Atfâl</i>	Manuel de recitation du Coran (p. 89)
66. <i>madd kalami</i> <i>madd harfi</i>	Madd = allongement Kalami = du mot Harfi = de la lettre (p. 89)
67. <i>hadith</i>	Parole traditionnelle attribuée au prophète (p. 105)

B. NOMS DE PERSONNAGES ET DE LIEUX

Héros de contes et légendes :

Abou Zaïd
Kalîfa
Diyâb
'Antar
Saïf, fils de Zou-Yazan
Hassan de Basrah
Sultan Zâhir Baïbars
tribu de Bani Hilal

Lettrés :

Zanâti
Abou'l 'Ala' el Ma'arri (poète, XI^e s.)
Ibn el Fârid (poète, XIII^e s.)
Ibn Mâlik (grammairien)
Ibn Mu'ti (grammairien)
El Ghazâli (philosophe, XII^e s.)
Diârby (mystique, magicien)
Ibn Khaldoun (historien, XIV^e s.)
Ibn 'Abidin (auteur d'un traité sur le droit hanéfite)
Hafs (maître dans l'art de réciter le Coran)
Warsh (maître dans l'art de réciter le Coran)

Lieux :

Ibrahimiyya (nom d'un canal)
Sa'id (région de la Haute-Égypte)
Al Azhar (université)
Sayedna-l-Hussein (mosquée)
Sayeda Zénab (mosquée)

Hors dossier

L'EXPÉRIENCE DU BLANC DANS *LES SAISONS EN CAUSE* DE JEAN TORTEL

MARC ANDRÉ BROUILLETTE

La disposition du texte sur la page est un déploiement spatial lié à la façon dont un sujet parlant structure et visualise le langage. Les poètes du xx^e siècle ont beaucoup exploité cette « spatialité textuelle » à travers laquelle ils peuvent prolonger leur expérience perceptive de l'espace. Un poème se donne à voir en premier lieu car, comme le rappelle Jean-Michel Adam, « un texte est toujours appréhendé immédiatement dans la globalité de son image typographique » (1992 : 32). La disposition offre une première image appelée à se transformer ensuite par les lectures successives du texte. Un poème est inséparable de sa disposition : l'un et l'autre sont imbriqués et participent conjointement au procès de signification. La linéarité du langage est rompue par l'introduction d'éléments visuels et spatiaux (blancs typographiques, marges, alinéas, strophes, etc.) qui contribuent à l'organisation textuelle et à l'établissement de différentes relations porteuses de sens, telles la rupture, l'équivalence ou la suspension. Nous nous proposons d'analyser l'utilisation du blanc, qui constitue l'un des éléments typographiques les plus connus, afin d'observer l'incidence de son utilisation sur la signification d'un texte.

Les poètes, en attribuant au blanc de multiples fonctions et symboles, en ont fait un élément central et distinctif de la poésie moderne. Mallarmé est l'un des

premiers à avoir reconnu le rôle de prime importance qu'exerce le blanc dans un texte poétique. Il écrit dans sa préface à *Un Coup de dés* :

*Les « blancs » en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; [...] c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte. L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite. [...] J'aurai [...] poussé sa présentation en maint sens aussi avant qu'elle n'offusque personne : suffisamment, pour ouvrir des yeux.*¹ (1945 : 455-456)

Ce passage est éclairant à plusieurs titres. Le blanc, en tant qu'élément visuel, interpelle le regard et confirme la nature poétique du texte auquel il appartient, ce qui en fait un véritable constituant du texte poétique. Il est notamment décrit en des termes spatiaux et associé aux lieux d'inscription « variables » du texte. Ces lieux, en établissant des repères, permettent de rendre compte de mouvements inhérents au texte. Le rythme n'appartient plus seulement au texte, mais

à la page entière. Le mouvement des mots se joint à celui des espaces, et crée un rythme qui englobe et qui singularise le poème. Chez Mallarmé, le blanc a une fonction active qui bouscule la lecture linéaire et qui permet au sens d'apparaître dans sa complexité et sa multiplicité.

Le blanc a toujours été présent dans la poésie, sans toutefois faire l'objet d'une attention particulière. On a longtemps considéré la disposition d'un poème comme une règle à suivre, sans se douter qu'elle pouvait avoir une incidence majeure sur le texte. Il a fallu qu'on « pousse » un peu sur le blanc, tant de l'intérieur que de l'extérieur, qu'on exploite véritablement ses caractéristiques, reconnues jusqu'alors mais sans avoir été remises en cause, pour provoquer un véritable éclatement des structures du langage. En investissant la disposition du poème, Mallarmé a réaffirmé le caractère spatial du langage et amorcé une importante transformation du rapport qu'entretient le sujet avec celui-ci. Le poème se voit accorder, sans qu'il devienne toutefois prépondérant, un caractère visuel qui avait été écarté au profit de la sonorité, de l'harmonie et de l'équilibre du vers. Cette remise en question des composantes visuelles et sonores de la poésie a permis de faire apparaître le texte dans sa matérialité, et d'étudier les relations qui s'établissent entre les différents matériaux du langage et le sujet parlant.

Le blanc est, encore aujourd'hui, généralement perçu comme une marque de silence dans un texte poétique. Depuis Mallarmé, qui le mentionnait dans *Crise de vers*², de nombreux poètes ont repris cette idée dans leur discours sur la poésie et des poéticiens ont aussi poursuivi dans le même sens. Parmi ces derniers, Henri Morier utilise le terme *blanchissement* pour désigner le

Procédé typographique consistant à blanchir la ligne sur un court espace, comme s'il manquait un mot. Cette absence est le symbole d'un silence, d'une durée que ne saurait marquer aucune virgule, aucun signe de ponctuation logique. mais qui est justifiée par des valeurs psychologiques.
(1989 : 143-144)

Cette définition présente le défaut d'associer une structure de langage aux qualités psychologiques d'un auteur ou d'un texte. Il semble un peu présomptueux de lier ainsi ces deux éléments ; il en résulte généralement une critique impressionniste et spéculative qui s'éloigne bien souvent de l'objet littéraire. Bernard Dupriez, pour sa part, associe le blanc à une pause. Il écrit que celle-ci se présente *Graphiquement, [sous la forme d'] un point-virgule, un point ou un espace blanc, en vue de séparer des parties détachables (achevées ou non) de la chaîne parlée ou écrite.*
(1984 : 334-335)

Le blanc occupe ici une fonction comparable à celle des signes de ponctuation, ce qui est exactement le contraire de la définition de Morier. Chez ce dernier, le blanc masque du texte et chez Dupriez, il le sépare. Le premier rattache le blanc, dans un certain sens, à la subjectivité de l'auteur par le biais de son vécu psychologique, alors que le second l'aborde

sous un angle syntaxique. Tous les deux s'entendent cependant pour lui accorder une valeur temporelle (silence ou pause).

On trouve chez certains théoriciens de l'énonciation un lien semblable entre le blanc et le silence. Pierre van den Heuvel, par exemple, a observé comment le silence, qui fait partie de tout contexte énonciatif, pouvait être exprimé à l'intérieur de certains textes de prose. le silence inscrit « un vide textuel [qui] est évidemment *signe* au même titre que la parole » (1985 : 67). Heuvel affirme que l'expression du silence est liée à l'intentionnalité et, à partir de ce critère, en définit deux types : le « silence volontaire » et le « silence involontaire ». Le premier correspond à un choix de l'auteur de ne pas dire, et le second, à une incapacité de dire. Il remarque, à propos du premier groupe, que « la forme la plus simple du silence volontaire, car la plus visible, est le manque graphique : la phrase incomplète, contenant un blanc, une biffure, ou se terminant par des points de suspension » (1985 : 73). Chez Heuvel, les blancs ne renvoient qu'à des silences volontaires, puisqu'ils constituent un élément inscrit par l'auteur. Ils font partie du texte au même titre que les mots et ont un pouvoir de signification aussi important. Le blanc est une « marque matérielle de l'*inachevé* [qui] appelle toujours à l'activité complémentaire » (1985 : 75). On peut voir un certain parallèle entre cette conception et celle de Morier, pour qui le blanc cache du texte. Tous deux envisagent le blanc sous un angle volontariste qui, chez Dupriez, n'apparaît pas explicitement. Nous retiendrons que le blanc crée un vide qui suscite divers actes de lecture et d'imagination ayant pour objet de combler le manque. Cette opération est nécessaire pour reconstituer un enchaînement d'ordre syntaxique, narratif,

poétique ou autre qui permet de poursuivre l'avancée dans un texte. Au cours de ce processus, le blanc génère d'autres sens qui modifient et complexifient la portée d'un texte.

Qu'il soit perçu comme un silence, une absence, un manque, un vide ou une séparation, le blanc est investi de fonctions³ qui varient selon l'angle de vue. Nous en avons retenu trois⁴ : les fonctions visuelle, rythmique et syntaxique. On s'accorde généralement pour reconnaître, en premier lieu, la *fonction visuelle* du blanc. Le blanc, en délinéarisant le texte et en l'organisant spatialement, participe au procès de signification du poème. Celui-ci occupe un espace, la page, qui se découpe lui-même en plusieurs espaces (blancs, marges, vers, etc.). Un texte se caractérise, se donne à lire et à comprendre d'abord, comme nous l'avons déjà mentionné, par sa façon d'apparaître sur la page. De plus, en favorisant des regroupements et des divisions de mots, le blanc a nécessairement une *fonction rythmique* importante. Selon Henri Meschonnic, « le rythme met de la vision dans l'audition, continuant les catégories l'une dans l'autre dans son activité subjective » (1982 : 299). Mots et blancs forment un duo inséparable, qui réunit le sonore et le visible pour constituer la singularité d'un texte, c'est-à-dire la combinaison d'éléments rendant un texte distinct de tous les autres. Finalement, les blancs, en modifiant les rapports logiques du discours, remplissent une *fonction syntaxique*. Ils établissent un découpage qui ne correspond pas nécessairement à celui habituellement prescrit par la syntaxe et produisent des ruptures qui pluralisent le sens. Que ce soit, par exemple, en rapprochant deux mots qui n'appartiennent pas au même syntagme ou en éloignant un substantif de son complément, les blancs créent à l'intérieur de la structure

logique un mouvement suscitant de nouvelles relations entre les mots et, par le fait même, de nouvelles significations.

Ces différentes fonctions confirment à quel point le blanc est, dans la poésie moderne, un élément structural important. Il a permis notamment au vers d'être marqué autrement que par des lois métriques. Ces lois, généralement définies à partir d'un découpage numérique (6+4, 6+6, 4+4+4, etc.), prescrivent les lieux où se retrouvent les marques visuelles (début et fin de vers) et rythmiques (accentuation et coupe) à l'intérieur d'un vers. Le blanc a instauré un rythme qui ne répond pas uniquement à une structure codée, mais qui propose sa propre organisation. Il n'a pas remplacé la métrique pour autant, mais il a ajouté un mode d'inscription supplémentaire qui a bousculé, sans l'exclure, un ensemble de règles. Il a diversifié et complexifié le rapport entre les unités de vers en introduisant un mode de segmentation interne visuel qui peut coïncider ou non avec un découpage rythmique ou syntaxique⁵. La segmentation visuelle est devenue un élément que la poésie moderne a beaucoup exploité pour explorer notre appréhension du sens. Découper le texte autrement, c'est proposer de nouvelles unités de sens à travers lesquelles la pensée se fraie un chemin différent. En répartissant le texte en divers blocs, le blanc a dynamisé le réseau de tensions qui forme du sens à l'intérieur d'un texte poétique.

Nous verrons maintenant, en prenant pour exemple un poème de Jean Tortel, comment ces différentes fonctions interagissent. Mais avant de poursuivre notre exposé, nous aimerions définir, pour des raisons de clarté, quatre catégories de blanc :

1. L'*alinéa*, considéré habituellement comme un « renforcement de la première

ligne d'un paragraphe, dans un texte » (*Nouveau Petit Robert*, 1993 : 58), désignera un espace, situé en début de vers (et non pas obligatoirement en début de strophe), qui précède le premier mot ;

2. le *blanc* (proprement dit), un espace situé à l'intérieur du vers entre deux mots ;

3. l'*espace d'enjambement*⁶, un espace situé après le dernier mot d'un vers ;

4. le *blanc strophique*, un espace situé entre deux strophes. Nous utiliserons cette terminologie dans l'analyse qui suit. Le poème que nous avons choisi est « Après l'orage et quand... »⁷ :

01. Après l'orage et quand
 02. On n'y peut rien écrasées
 03. Les cerises collent très noires
04. Gisants pétales dans l'eau
 05. C'est rose la limpidité
 06. Inattendue s'exhibe un peu trop
 07. Visible en quelque élégie
08. À partir de l'humide à travers
 09. Le vert au bleu mêlé son tremblement
 10. Ou sa rosée qui se veut émouvante
11. De mourir devant nous très pure
 12. Encore savoir
 13. Qu'elle meurt transparente
14. Comme certaines larmes
 15. Intempestives.

Ce poème de 15 vers contient 7 blancs, 4 blancs strophiques, 14 espaces d'enjambement⁸ (nous ne considérons pas que le dernier vers ait un espace d'enjambement puisque c'est la fin du poème) et aucun alinéa. Nous concentrerons notre analyse sur les blancs contenus dans ce texte. Chacun des blancs (vers 2, 4, 5, 7, 9, 11 et 12) divise le vers en deux segments⁹. En établissant une répartition des blancs inspirée du modèle utilisé habi-

tuellement pour l'identification des rimes, nous obtenons le tableau suivant :

Tableau I
Répartition des vers contenant un blanc dans AO

vers	Blanc*
01.	A
02.	B
03.	A
04.	<i>B</i>
05.	<i>B</i>
06.	<i>A</i>
07.	<i>B</i>
08.	A
09.	B
10.	A
11.	<i>B</i>
12.	<i>B</i>
13.	<i>A</i>
14.	<i>A</i>
15.	<i>A</i>

* A : vers ne contenant pas de blanc
 B : vers contenant un blanc

Ce tableau fait ressortir la structure suivante : la séquence **A-B-A** se retrouve à deux reprises dans le poème aux vers 1-3 et 8-10¹⁰, de même que la séquence *B-B-A* aux vers 4-6 et 11-13. Dans les deux cas, la séquence *B-B-A* succède immédiatement à la séquence **A-B-A**, seul un blanc strophique les sépare. On obtient donc la « superséquence » **A-B-A**/*B-B-A* (vers 1-6 et 8-13). La première « superséquence » est suivie d'un vers de type B, et la seconde, d'un blanc strophique et de deux vers de type A. En prenant part à l'économie textuelle, le blanc devient un élément visuel signifiant. Meschonnic affirme à ce sujet que « pour signifier, il faut que le blanc devienne une structure écrite, qu'il entre dans les contraintes du texte » (1982 : 304). Le blanc s'insère dans la structure du texte et contribue, en tant que constituant spatial, au rythme. Considéré selon sa

disposition verticale, le poème AO contient des groupes de vers qui répondent à une organisation. La reprise des séquences crée une redondance qui confère à celles-ci, au niveau d'une sémantique spatiale, une valeur d'équivalence¹¹. On remarque aussi que les S2 de certains vers (vers 2 et 9 ; vers 11 et 12) partagent un même alignement vertical¹². Deux éléments sont donc à considérer selon la verticalité, l'organisation possible de séquences et l'alignement de segments.

Nous verrons maintenant l'incidence du blanc sous son axe horizontal, c'est-à-dire au niveau de l'unité formée par le vers. Dans l'ensemble de AO, le vers ne contient jamais plus d'un blanc. Le blanc isole souvent, dans le vers tortellien, un seul mot en début ou en fin de vers¹³. C'est le cas dans AO à cinq reprises (vers 2, 4, 7, 12 [2]). Le blanc sépare, comme l'affirme Dupriez, et disjoint un mot de la ligne-vers. Ce procédé suscite un réseau de relations entre les mots isolés du poème. En recensant ceux-ci, on obtient la liste suivante : « écrasées » (vers 2), « Gisants » (vers 4), « Visible » (vers 7), « Encore » et « savoir » (vers 12), soit trois adjectifs, un adverbe et un verbe. La catégorie des adjectifs est celle qui se retrouve la plus isolée ou mise en évidence (selon le point de vue adopté)¹⁴. On trouve par la suite trois segments de deux mots (vers 5, 9 et 11), deux de trois mots (vers 5 et 7) et quatre de quatre mots et plus (vers 2, 4, 9 et 11). Les segments d'un et de quatre mots et plus sont presque en nombre égal, exerçant ainsi une tension entre le maillon et sa chaîne, entre une unité et un ensemble. Si le poème présente une forme de discours délinéarisé puisque découpé en vers, l'insertion de blancs à l'intérieur de l'unité-vers rappelle et renforce cette discontinuité discursive. Comme on le voit dans AO, la tension entre continu et discontinu n'est pas pré-

sente uniquement par la séparation des mots, mais aussi par l'étendue des différents segments et les rapports qui s'établissent entre eux. Le nombre de mots par segment joue un rôle dans la fonction visuelle de la disposition, car les mots forment une ligne plus ou moins hachurée et plus ou moins longue qui modifie la spatialité du vers (étendue). Les S1 des vers ayant un blanc dans AO contiennent généralement plus de mots que les S2 :

Tableau II

Nombre de mots par segment des vers contenant un blanc dans AO

vers	Nombre de mots			total
	S1	S2		
02.	5	+	1	6
04.	1	+	4	5
05.	3	+	2	5
07.	1	+	3	4
09.	5	+	2	7
11.	4	+	2	6
12.	1	+	1	2
total	20	+	15	35

Ce petit décompte indique que la tension entre continu et discontinu se présente principalement dans l'ordre *segment long* + *segment court*¹⁵. L'ordre est un élément constitutif de la tension que nous retrouverons plus loin, lorsque nous parlerons des inversions. Après avoir identifié cette tension à l'aide du nombre de mots, nous observerons ces vers du point de vue rythmique pour comparer les éléments d'analyse et poursuivre notre étude sur la relation entre les segments.

Au niveau rythmique, on peut lire à la colonne suivante la notation des marques accentuelles¹⁶ des vers contenant un blanc. Nous avons isolé ces vers du reste du poème pour mieux montrer ce qui les caractérise. Ce découpage rythmique nous informe principalement sur trois aspects :

1. Les syllabes accentuées : on voit que les S1 contiennent un ou deux accents,

	u u (—) —	u u —
02.	On n'y peut rien	écrasées
	u — u — (u) u —	
04.	Gisants	pétales dans l'eau
	u — (u)	u u u u —
05.	C'est rose	la limpidité
	u —	u u u u —
07.	Visible	en quelque élégie
	u — u — u —	u u u —
09.	Le vert au bleu mêlé	son tremblement
	u u — u u —	u —
11.	De mourir devant nous	très pure
	u — (u)	u —
12.	Encore	savoir

alors que les seconds n'en contiennent qu'un seul (à l'exception du vers 4). La disposition des S2 correspond donc, dans la plupart des cas, à un seul groupe accentué. Il y a une corrélation entre l'unité visuelle du segment et l'unité phonique qui n'est cependant pas liée au nombre de mots contenus dans chacun des S2. Un segment est fait de diverses composantes (lexicale, phonique et spatiale [longueur du segment]) qui, au niveau quantitatif, ne coïncident pas nécessairement. Chaque composante forme une couche dont l'accumulation fait de ce segment discursif un élément signifiant. Ces diverses composantes, étudiées depuis longtemps au niveau du vers, sont à reconsidérer lorsqu'elles concernent un segment constitutif du vers, car on doit rendre compte du rapport tensionnel particulier qui se présente entre les segments à l'intérieur d'un même vers. Cela est différent pour les S1 dont certains contiennent deux accents. Il y a une alternance entre les segments ayant un seul accent et ceux qui en ont deux. La répartition des accents et des segments n'est pas systématique dans AO : nous constatons une asymétrie qui augmente les lieux de tension entre ces éléments et met en relief certains segments.

2. Le paradigme rythmique¹⁷ : on trouve à six endroits¹⁸ parmi les vers qui

contiennent un blanc (vers 4, 5, 7, 11, 12 [2]) la présence d'un paradigme rythmique [u —]. Un paradigme rassemble des unités et établit une relation d'équivalence rythmique entre elles. Il est concentré à deux endroits du poème : le premier dans trois vers de la deuxième strophe et le second dans les deux premiers vers de la quatrième strophe. La disposition renforce la délimitation des paradigmes dans les deux cas. Le premier est contenu à l'intérieur d'une même strophe, c'est-à-dire qu'il est circonscrit par les deux blancs strophiques et les marges (incluant l'espace central de la strophe). Il est disposé en une colonne que le vers 6 cependant ne respecte pas. Dans l'autre cas, les S2 (11 et 12) forment eux aussi une colonne apparaissant d'autant plus clairement que les segments partagent le même alignement, qu'un blanc strophique les isole du haut du poème et qu'aucun texte n'est présent en dessous. Le paradigme rythmique forme un bloc autonome, qui est mis un peu à l'écart dans le poème et qui se reflète dans le S1(12)¹⁹. Il est réparti en deux zones qui correspondent à chacune des parties verticales du poème. Le mot «Encore» crée, en plus d'un équilibre esthétique, une transition entre les deux endroits où se concentre le paradigme, car il peut être relié autant à la colonne de gauche (alignement vertical) qu'au bloc de droite (alignement horizontal). En s'inscrivant dans une organisation qui lui est propre et qui le caractérise, le paradigme devient un élément structural du poème AO.

3. Le traitement de l'apocope²⁰ : un blanc, qui succède à un mot se terminant par un -e muet et qui en précède un autre débutant par une consonne (comme aux vers 5 et 12), cause-t-il la chute du -e final comme l'espace d'enjambement le fait pratiquement toujours²¹? La séparation causée par un blanc n'est pas aussi

radicale que celle de l'espace d'enjambement, car elle demeure à l'intérieur du vers qui forme une unité. Le changement de ligne crée un retour qui juxtapose d'autres unités de même valeur (un vers équivaut à un autre vers). L'apocope du -e final est admise notamment, dans un contexte classique, pour ne pas empêcher la rime, qui est une marque sonore de la fin du vers. Pour leur part, Jean-Claude Milner et François Regnault considèrent le vers, au niveau métrique, comme l'équivalent d'un seul mot phonologique²² à la fin duquel « tout e muet tombe obligatoirement : à la fin du vers, le e tombe et ne compte pas pour la métrique, quelle que soit l'initiale du vers suivant » (1987 : 36). Que ce soit pour des raisons d'harmonie sonore ou de phonologie, l'apocope en position finale est comparable à ce qui se produit avec le blanc : celui-ci divise le vers en segments qui deviennent de nouvelles unités à l'intérieur du vers. Nous constatons, en établissant un tel parallèle, que l'apocope du -e final est privilégiée dans un contexte de fin d'unité (vers, segment, ou mot phonologique). Le blanc et l'espace d'enjambement, bien que différents, favorisent tous deux la chute de la voyelle muette parce qu'ils signifient la fin d'une unité. C'est pourquoi, tout en indiquant au vers 5 et 12 la possibilité que les -e soient prononcés à la finale, nous avons privilégié l'apocope dans notre analyse. Au vers 5, l'absence d'un blanc n'empêcherait pas nécessairement l'apocope du -e final qui pourrait, dans ce cas, avoir lieu ou non mais pour d'autres raisons. Le blanc et l'espace d'enjambement sont donc des éléments visuels qui prennent part au rythme du poème et en modifient, dans certains cas, le déploiement.

Au plan syntaxique, le blanc déjoue la linéarisation du langage en introduisant un découpage qui n'est pas obliga-

toirement conforme à une structure logique. Il se produit ainsi des effets de décalage qui favorisent, contrairement à ce que l'on pourrait croire, la mise en relation de certains éléments. Le blanc agit syntaxiquement sur trois niveaux : la création d'unités, la relation logique entre les unités et la ponctuation²³. Au vers 2, le S1 « On n'y peut rien » forme une unité logique, complète et autonome : sujet, verbe et complément. La majuscule, employée presque systématiquement en début de vers chez Tortel, tend à marquer le début du vers qui semble coïncider avec celui de la phrase. Cette hypothèse se révèle rapidement fautive, puisque le S1(2) est logiquement lié à la conjonction « quand » (vers 1) qui l'introduit : « On n'y peut rien », d'abord considéré comme une unité autonome, forme une proposition avec le vers 1. Le découpage de celle-ci ne répond pas à une répartition logique (qui aurait « normalement » eu lieu avant ou après la conjonction « et » au vers 1), car la conjonction « quand » est séparée des éléments qu'elle introduit. La coupe logique est mise de côté au profit d'une coupe favorisant l'enjambement et mettant en relief un segment complet qui conserve un lien logique de dépendance. La coupe, la majuscule et le blanc créent une tension entre l'unité visuelle et l'unité logique. En procédant ainsi, nous ne cherchons pas à rétablir la linéarité du texte afin de le donner à lire plus aisément. Il s'agit plutôt d'observer les répercussions d'un tel découpage dans l'organisation du texte et dans notre façon de lire celui-ci, voire d'en tirer du sens.

Nous avons vu que le blanc isolait l'adjectif « écrasées » (vers 2) qui constitue le S2 du vers. Cet adjectif se rapporte à « cerises » (vers 3). Il s'agit d'une épithète détachée dont la fonction est mise en évidence par la disposition. Il y a une concomitance entre la fonction syn-

taxique et la disposition, car le blanc et le retour à la ligne singularisent visuellement le mot, le « détachant » davantage du nom qu'il qualifie. Le groupe auquel cette épithète appartient forme lui aussi une proposition complète. La première strophe contient donc deux propositions : la première est une subordonnée et la seconde, une principale. Elles sont toutes les deux réparties sur deux vers et forment une seule phrase (bien qu'il n'y ait pas de point à la fin). Afin d'identifier les multiples fonctions syntaxiques que l'on peut rattacher au blanc et d'en faciliter l'analyse, nous proposerons différentes dénominations au cours de cette lecture. Dans ce cas-ci, nous pourrions qualifier le blanc du vers 2 de *propositionnel* et de *ponctuationnel*²⁴, puisqu'il sépare les deux propositions de la phrase comme le ferait une virgule. Si nous rétablissons les vers selon un ordre linéaire et avec des signes de ponctuation pour mieux montrer les rapports syntaxiques entre les segments, nous obtenons la paraphrase suivante :

1. Blanc propositionnel et ponctuationnel
Après l'orage et quand on n'y peut rien, les cerises écrasées collent très noires.

Au vers 4, on retrouve une situation semblable à celle que nous avons décrite pour « écrasées ». Le vers contient aussi un segment d'un seul mot qui, cette fois, est situé au début du vers. L'adjectif « Gisants » est, à son tour mais différemment, doublement isolé : par la majuscule, motivée en partie par la position initiale du vers, et par le blanc. L'absence de déterminant entre l'adjectif et le substantif nous empêche, par contre, d'affirmer que l'adjectif est une épithète détachée comme au vers 2. Il s'agit plutôt d'une inversion. Le blanc y remplit une fonction *séparationnelle*, en éloignant un élément du syntagme nominal auquel il

appartient. Les vers pourraient être réécrits sous forme de paraphrase de cette façon :

1. Blanc séparationnel
Gisants pétales dans l'eau, c'est rose.

Au vers 5, le S1 « C'est rose » présente les mêmes caractéristiques que le S1 (2) (unité logique, complète et autonome), si l'on considère « la limpidité » (vers 5) comme le sujet du verbe « s'exhibe » (vers 6). Ce S1 forme alors une proposition indépendante, car il ne se rattache pas à ce qui précède ni à ce qui suit. Le blanc a, dans ce cas, une fonction *propositionnelle* et *ponctuationnelle* (cf. paraphrase 1), puisqu'il agit comme un point. Une seconde hypothèse est possible si l'on considère le S2 comme une apposition au premier, les deux segments forment dans ce cas une seule proposition. Le blanc a alors uniquement une fonction *ponctuationnelle* (cf. paraphrase 2) et est comparable à une virgule.

1. Blanc propositionnel et ponctuationnel
C'est rose. La limpidité inattendue s'exhibe...
 2. Blanc ponctuationnel
C'est rose, la limpidité.

Au vers 7, « Visible » est isolé en début de vers et peut indifféremment appartenir au segment qui précède ou à celui qui suit²⁵. Lorsque différentes hypothèses se présentent, il y en a généralement une qui l'emporte au point de vue logique. Cette fois-ci, les possibilités sont réellement équivalentes. On peut lire « Visible » au moins de quatre façons :

1. Blanc syntagmationnel
La limpidité inattendue s'exhibe. Un peu trop visible en quelque élégie...
 2. Blanc syntagmationnel
La limpidité inattendue s'exhibe un peu trop. Visible en quelque élégie...
 3. Blanc propositionnel et ponctuationnel
La limpidité inattendue s'exhibe un peu trop

visible. En quelque élégie...

4. Blanc syntagmationnel
La limpidité inattendue s'exhibe un peu trop visible en quelque élégie.

Selon la lecture que l'on fait, le blanc joue un rôle différent. En 1, 2 et 4, le blanc s'insère entre les syntagmes adjectival et prépositionnel, marquant ainsi la frontière entre ces deux unités ; nous le nommons *syntagmationnel*. En 3, il marque une frontière entre deux propositions (*propositionnel* et *ponctuationnel*). Ces deux hypothèses se valent et chacune peut s'intégrer dans la suite du texte. Cet exemple montre bien le caractère mobile et multifonctionnel du blanc au niveau syntaxique.

Le vers 9 renvoie à la fonction *elliptique* du blanc. Jusqu'à présent, les fonctions syntaxiques étaient associées au blanc selon les mots et leur ordre d'apparition dans le vers. Il est plus difficile d'identifier la fonction syntaxique au vers 9, car il semble manquer des éléments permettant de structurer et de hiérarchiser l'énoncé. Le S1 est lié au vers précédent, puisqu'il est introduit par la locution prépositive « à travers » (vers 8), et le S2, au vers suivant par la conjonction « Ou » (vers 10). Chacun des segments pourrait, de prime abord, appartenir à un groupe différent et le blanc en marquerait alors la frontière. Mais il est possible, dans un premier temps, de considérer le S2(9) comme un syntagme prépositionnel, qui serait de nouveau introduit par la locution « à travers » (vers 8). C'est pourquoi nous affirmons que le blanc a une fonction *elliptique*. Le poème énumérerait dans ce cas quatre syntagmes prépositionnels, qui pourraient se rattacher soit au verbe « s'exhibe » (vers 6) (cf. plus loin la paraphrase 1.1), soit à « savoir » (vers 12) (cf. paraphrase 1.2). Une seconde pos-

sibilité apparaît si l'on ne considère pas «son tremblement ou sa rosée» (vers 9-10) comme des compléments, mais comme les sujets d'une proposition (cf. paraphrase 2). Pour ce faire, il faut cependant trouver un verbe dont ils seraient le sujet. Dans les vers qui précèdent, on ne trouve aucun verbe après «s'exhibe» (vers 6) appartenant à une proposition principale. Dans ceux qui succèdent, le verbe de la relative (vers 10), le seul verbe conjugué, «meurt» (vers 13), est au singulier et fait partie d'une proposition conjonctive. Cette situation fait que l'on se demande où est le verbe de la proposition recherchée. Ce à quoi nous répondons : dans le blanc. Celui-ci semble, en effet, «blanchir» des mots, pour reprendre l'expression de Morier, ou du moins occuper une place qui devrait l'être par un mot. Si l'on y trouvait un verbe, «son tremblement» (vers 9) et «sa rosée» (vers 10) deviendraient les sujets d'une proposition principale et entretiendraient un autre type de lien logique avec le reste du texte.

1.1. Blanc elliptique

La limpidité inattendue s'exhibe un peu trop visible en quelque élégie, à partir de l'humide, à travers le vert au bleu mêlé, [à travers] son tremblement ou sa rosée...

1.2. Blanc elliptique

Savoir qu'elle meurt [...] en quelque élégie, à partir de l'humide, à travers le vert au bleu mêlé, [à travers] son tremblement ou sa rosée...

2. Blanc elliptique

À partir de l'humide, à travers le vert au bleu mêlé [verbe «blanchi» et inversé] son tremblement ou sa rosée qui se veut émouvante de mourir devant nous, très pure encore.

La seconde hypothèse ne vient cependant pas modifier la fonction *elliptique* des deux exemples précédents. La différence

entre ces deux possibilités est que, dans le premier cas, il s'agit d'une locution prépositive non répétée, le blanc *elliptique* pourrait dans ce cas revêtir un caractère anaphorique; dans le second, le blanc suggère un mot que l'on ne connaît pas.

Le vers 11 contient un blanc *ponctuationnel*. Le S2 renferme un adjectif féminin qui se rapporte à «rosée» (vers 10). On peut considérer cet adjectif soit comme une épithète séparée du nom qu'elle qualifie par une proposition relative (cf. paraphrase 1), soit comme un attribut du verbe «veut» (vers 10) de la proposition relative (cf. paraphrase 2):

1. Blanc ponctuationnel

... sa rosée, qui se veut émouvante de mourir devant nous, très pure...

2. Blanc ponctuationnel

... sa rosée qui se veut émouvante de mourir devant nous, très pure...

Dans les deux cas, l'emploi du blanc est comparable à celui d'une virgule (le premier demande de placer la proposition relative entre virgules pour être valide).

Il faut souligner que la virgule est totalement absente des poèmes de *Les Saisons en cause*. Mais cela n'empêche pas d'affirmer que le blanc peut jouer le rôle d'une virgule, puisque la ponctuation est un élément de tension qui joue un rôle prépondérant chez Tortel. Ce poète a surtout privilégié le point et les parenthèses, car ce sont des marques fortes qui découpent le vers et inscrivent une frontière nette²⁶. Les signes de ponctuation moins marqués (virgule, deux-points, etc.) sont, comme nous l'avons vu, remplacés ou suggérés par des blancs la plupart du temps. Cette substitution possible des virgules par des blancs renforce le rôle de la ponctuation dans les poèmes.

Finalement, le dernier blanc du poème au vers 12 isole l'adverbe «En-

core» en début de vers qui, comme «Visible» (vers 7), peut se rattacher au segment précédent ou au suivant. Dans le cas où l'adverbe «Encore» (vers 12) appartient au S2(11), le blanc peut avoir deux fonctions: 1. en considérant que le blanc du vers 9 renferme le verbe recherché de la principale, le blanc du vers 12 est *propositionnel* et *ponctuationnel* (cf. paraphrase 1), car il sépare la proposition relative qui dépend de cette principale (vers 9) et la proposition principale infinitive «savoir» (vers 12); 2. en considérant que le blanc du vers 9 élide la locution prépositive, le blanc du vers 12 est *syntagmatique* et *ponctuationnel* (cf. paraphrase 2), car il sépare des syntagmes du verbe de la principale infinitive comme pourrait le faire normalement une virgule. Dans le cas où l'adverbe «Encore» (vers 12) appartient au S2(12), le blanc devient *séparationnel* (cf. paraphrase 3), parce qu'il sépare un élément du syntagme verbal. Finalement, il est aussi possible que le blanc soit de nouveau *elliptique* (cf. paraphrase 4), si l'on considère que «savoir» (vers 12) est introduit par la préposition «De» (vers 11) qui ne serait pas répétée.

1. Blanc propositionnel et ponctuationnel
[verbe de la principale «blanchi» et inversé] *son tremblement ou sa rosée qui se veut émouvante de mourir devant nous, très pure encore. Savoir qu'elle meurt...*

2. Blanc syntagmatique et ponctuationnel
À partir de l'humide, à travers le vert au bleu mêlé, [à travers] son tremblement ou sa rosée [...], savoir qu'elle meurt...

3. Blanc séparationnel
Encore savoir qu'elle meurt transparente...

4. Blanc elliptique
... son tremblement ou sa rosée qui se veut émouvante de mourir devant nous, très pure encore, [de] savoir qu'elle meurt transparentes comme certaines larmes intempêtes.

Tableau III

Fonctions syntaxiques des vers contenant un blanc dans AO

vers	Fonction(s) syntaxique(s)	symbole
02.	1. <i>propositionnelle</i> et <i>ponctuationnelle</i>	A + B
04.	1. <i>séparationnelle</i>	C
05.	1. <i>propositionnelle</i> et <i>ponctuationnelle</i>	A + B
	2. <i>ponctuationnelle</i>	B
07.	1. <i>syntagmationnelle</i>	D
	2. <i>propositionnelle</i> et <i>ponctuationnelle</i>	A + B
09.	1. <i>elliptique</i>	E
11.	1. <i>ponctuationnelle</i>	B
12.	1. <i>syntagmationnelle</i> et <i>ponctuationnelle</i>	D + B
	2. <i>propositionnelle</i> et <i>ponctuationnelle</i>	A + B
	3. <i>séparationnelle</i>	C
	4. <i>elliptique</i>	E

Le tableau III ci-dessus expose, de manière synthétique, comment se présentent les diverses fonctions syntaxiques possibles pour chacun des vers contenant un blanc. Cette analyse montre que le blanc revêt des fonctions syntaxiques, qu'il peut en cumuler plus d'une et que les fonctions peuvent varier selon celles attribuées à un blanc antérieur. L'interaction syntaxique entre les blancs oriente la lecture du texte et en pluralise le sens. Nous ne prétendons pas avoir fait un inventaire exhaustif des liens syntaxiques entre les segments, mais nous avons cherché à montrer comment le blanc diversifiait et complexifiait la syntaxe des poèmes. Dans AO, la fonction *ponctuationnelle* (B) est la plus utilisée (7 fois). Les quatre blancs *propositionnels* (A) sont tous jumelés à un blanc *ponctuationnel* (A+B) et prennent souvent la valeur d'une virgule. La disposition renforce la ponctuation en augmentant la valeur de certains signes moins marqués. Les blancs sont majoritairement insérés entre des unités (proposition, syntagme, etc.) et ne sont présents à l'intérieur d'une même unité qu'à 2 reprises (fonction *séparationnelle* – C). Les fonctions *syntagmationnelle* (D) et *elliptique* (E) sont pré-

sentes en nombre égal (2 fois). Finalement, on ne trouve qu'à un seul endroit la fonction *syntagmationnelle* et *ponctuationnelle* (D+B). Les blancs ne sont pas disposés arbitrairement, mais découpent le texte à l'instar du vers et font apparaître l'organisation non linéaire du poème. Dans AO, bien qu'ils soient majoritairement situés entre des unités logiques (proposition, syntagme, etc.), les blancs créent une plus grande diversité de lecture comparativement à un signe de ponctuation. Ils révèlent la richesse et la complexité de l'unité-vers et des segments qui le constituent. Ceux-ci sont comme des blocs avec lesquels on peut faire et refaire de nouveaux enchaînements logiques. La disposition amène le lecteur à s'interroger sur l'ordre et la composition des unités qui établissent un poème. La perception visuelle s'avère intimement liée à la compréhension d'un texte, à l'identification d'unités significatives et à la manière dont elles sont reliées les unes aux autres.

Nous terminons en dressant une courte typologie des relations syntaxiques que nous avons associées aux blancs et que l'on retrouve dans le recueil *Les Saisons en cause*. Nous avons déterminé

cinq catégories: 1. *blanc ponctuationnel*: remplace une marque de ponctuation; 2. *blanc propositionnel*: sépare deux propositions ou introduit une proposition intercalée; 3. *blanc séparationnel*: sépare un ou des éléments appartenant au même syntagme; 4. *blanc syntagmationnel*: marque la frontière entre deux syntagmes; 5. *blanc elliptique*: cache ou remplace un mot (déjà présent ou non dans le texte).

NOTES

1. C'est nous qui soulignons.
2. « Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs; seulement traduit, en une manière, par chaque pendentif » (1945 : 367).
3. Il y a une ambiguïté entre les fonctions et les symboles liés au blanc. On prétend souvent que le silence, qui est un des symboles possibles du blanc, assume à lui seul l'unique fonction du blanc. Un symbole est le résultat d'une fonction, celle de représenter une chose au moyen d'une autre. Ce glissement a parfois pour conséquence d'accorder plus d'importance à une des valeurs métaphoriques possibles du blanc qu'au blanc lui-même ou, du moins, de réduire la présence de celui-ci à une seule chose, à une seule fonction. D'ailleurs cette association entre l'espace vide et le silence est à ce point admise qu'elle est devenue un lieu commun dans le discours sur la poésie.
4. Nous nous sommes inspiré de la classification établie par K. Yong-Min (1991) qui répartit le blanc en trois catégories: 1. blanc plastique; 2. blanc fonctionnel (rythmique et syntaxique); 3. blanc symbolique. Nous n'avons pas retenu la troisième catégorie, qui prête souvent au texte des intentions peu fondées et fort discutables. Par contre, nous avons fait des aspects rythmique et syntaxique deux fonctions à part entière car, bien que la syntaxe soit un élément rythmique, nous avons voulu les départager pour mieux observer certains points qui les distinguent.
5. Il peut s'agir autant d'un découpage métrique que d'un découpage répondant à d'autres contraintes (mathématiques, de type oulipien, etc.).

6. Nous empruntons cette dénomination à C. Filteau (1994 : 259). Il est intéressant de souligner que l'espace d'enjambement se fonde dans la marge de droite. Il correspond parfois à l'espace entre le dernier mot du vers et la limite dressée par le vers le plus long d'un poème. Au-delà du dernier mot du vers le plus long, il semble se dessiner une ligne imaginaire qui détermine la frontière entre l'espace d'enjambement possible et la marge de droite.

7. J. Tortel, 1987 : 112. Dorénavant nous mentionnerons le texte par l'abréviation AO.

8. L'espace d'enjambement le plus long de AO correspondrait, selon ce que nous avons dit plus haut, à l'espace contenu entre le mot « quand » (vers 1) et la ligne verticale qui pourrait être tracée après le mot « tremblement » (vers 9).

9. Nous utiliserons désormais les abréviations S1 et S2 pour désigner le premier et le second segment d'un vers, suivi du numéro du vers entre parenthèses lorsque cela sera nécessaire.

10. En tenant compte des redoublements de séquences, on remarque la présence de A-B-A aux vers 6-8, mais le blanc strophique modifie trop sensiblement la série pour que nous la retenions dans notre analyse.

11. Nous étendons ici à la disposition le principe d'équivalence sémantique défini par R. Jakobson (1963 : 233) à partir des unités phoniques de même type.

12. Tous les poèmes du recueil n'offrent pas systématiquement une telle structure, mais l'emploi des blancs s'inscrit dans une organisation qui, si elle n'affecte pas toujours l'ordre, répond à d'autres critères (l'alignement, la mise en évidence, etc.). Mais nombreux sont les poèmes de *Les Saisons en cause* à avoir ce type de structure où des redondances d'ordre spatial sont liées à l'architecture du texte.

13. L'isolement d'un mot est souvent lié à un enjambement, procédé fort prisé par Tortel.

14. La catégorie lexicale joue un rôle dans la disposition du texte, puisque nous pouvons, dans plusieurs cas, regrouper les mots isolés sous un nombre restreint de catégories. Il s'établit entre celles-ci, même si elles peuvent varier d'un poème à l'autre, des relations favorisées par la disposition : soit un rapport d'équivalence entre les mots (axe vertical), soit une polarisation créée par

la mise à distance (axe horizontal).

15. On retrouve cette structure de façon constante chez Tortel.

16. Nous avons choisi le système de notations accentuelles proposé par L. Bourassa (1993). Les symboles représentent les éléments suivants : u = syllabe inaccentuée ; (u) = « e » instable (inaccentuée) ; — = syllabe accentuée ; (—) = accent tonique résiduel ; X = syllabe marquée à cause de la position, et non pas par un accent de langue.

17. Les paradigmes rythmiques sont des « figures de symétrie » (H. Meschonnic, 1982 : 256) qui établissent une corrélation ou une équivalence sémantique entre les groupes de mots ayant la même structure rythmique. Pour sa part, L. Bourassa les définit comme des « série[s] de séquences ayant une configuration syllabique-accentuelle (et souvent syntaxique) semblable » (1993 : 63).

18. Nous ne considérons pas pour l'instant les -e à la finale (vers 5 et 12) qui pourraient, dans certains cas, être prononcés. Nous reviendrons sur cette question au point suivant.

19. *Encore* (vers 12) est considéré comme un membre du paradigme, car l'effet du -e final est mineur quand celui-ci ne tombe pas entièrement.

20. L'apocope est, selon B. Dupriez, le « retranchement d'une lettre ou d'une syllabe à la fin d'un mot » (1984 : 61), contrairement à l'élision qui est l'« effacement d'une voyelle pour éviter l'hiatus » (1984 : 172). K. Yong-Min (1991) a déjà soulevé la question de l'apocope à propos du blanc.

21. Dans le vers classique, le -e final tombe toujours. Cette pratique est généralement maintenue dans la poésie moderne.

22. Selon eux, « le mot phonologique en français est constitué par un groupe syntaxique majeur [groupe nominal, verbal, adjectif, prépositionnel, etc.] » (1987 : 21). Il forme « une unité syntaxique, [qui] est aussi une unité sémantique » (1987 : 28) et est « constitué[é] à la fois [d']une unité de souffle, [d']une unité grammaticale, [d']une unité de signification » (1987 : 29). Un mot phonologique ne porte jamais plus d'un accent. Parmi les segments que nous avons identifiés, ceux qui contiennent un seul accent représentent un mot phonologique, ceux qui en ont deux, deux mots phonologiques, etc.

23. Nous établissons une distinction entre les relations logiques qui ne comportent pas de marques de ponctuation et celles qui sont établies à partir de ces marques.

24. On trouve en fin d'article la liste complète des fonctions syntaxiques que nous avons analysées et auxquelles nous nous référons.

25. On retrouve souvent cette indétermination dans le vers tortellien.

26. Cf. les recueils *Arbitraires espaces* (1986) et *Passés recomposés* (1989) dont chaque vers se termine par un point. On trouve d'ailleurs des poèmes de ce type dans *Les Saisons en cause*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, J.-M. [1992] : *Pour lire le poème*, 4^e éd., Bruxelles/Paris, De Boeck/Duculot.
- BOURASSA, L. [1993] : *Rythme et Sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Balzac. coll. « L'Univers des discours ».
- DUPRIEZ, B. [1984] : *Gradus. Les Procédés littéraires*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 ».
- FILTEAU, C. [1994] : *Poétiques de la modernité*, Montréal, Hexagone, coll. « Essais littéraires ».
- HEUVEL, P. van den [1985] : *Parole, mot, silence*, Paris, José Corti.
- JAKOBSON, R. [1963] : *Essais de linguistique générale*, tome 1, Paris, Minuit, coll. « Double ».
- MALLARMÉ, S. [1945] : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MESCHONNIC, H. [1982] : *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, 2^e éd. rev. et corr., Lagrasse, Verdier.
- MILNER, J.-C. et F. REGNAULT [1987] : *Dire le vers. Court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*, Paris, Seuil.
- MORIER, H. [1961] : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 4^e éd. rev. et augm., Paris, P.U.F., 1989.
- TORTEL, J. [1986] : *Arbitraires espaces*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie » ; [1987] : *Les Saisons en cause*, Marseille, André Dimanche, coll. « Ryôan-ji » ; [1989] : *Passés recomposés*, Marseille, André Dimanche, coll. « Ryôan-ji ».
- YONG-MIN, K. [1991] : « Le Blanc chez Pierre Reverdy », thèse de nouveau doctorat, Aix-en-Provence, Université de Provence I.

TEMPS DU SIGNE ET USURE DU SENS. ARSÈNE LUPIN ET « LE SIGNE DE L'OMBRE »

VITTORIO FRIGERIO

*E*ventlessness has no posts to drape duration on. Between nothing and nothing is no time at all.

John Steinbeck, *East of Eden*

Dans une brève mais percutante réflexion sur le cycle des romans d'Arsène Lupin, Umberto Eco glisse en passant une remarque potentiellement révélatrice :

*Les histoires [d'Arsène Lupin] sont organisées avec un certain goût de la stratégie. En les lisant toutes, on découvre qu'au centre de chaque roman l'on retrouve une situation spatiale (un lieu secret) qu'on ne peut identifier qu'à travers une reconstruction basée sur le travail de la mémoire : il y a un jeu d'espace et de temps où le temps fournit la clé à l'espace qui, une fois découvert, révèle le nœud temporel.*¹

Cette étroite relation entre espace et temps, que souligne Eco, apparaît peut-être plus clairement qu'ailleurs à l'examen des textes courts de Maurice Leblanc, et notamment de la nouvelle « Le Signe de l'ombre »². Il s'agit là d'une histoire lupinienne qu'on pourrait aisément qualifier de « classique », un exemple éminemment représentatif du genre, dont l'analyse nous permettra ici de vérifier et d'approfondir les conclusions d'Eco et de mettre en lumière, non seulement la nature des rapports espace/temps conçus par l'auteur, mais également les diffé-

rentes conceptions spatiales et temporelles utilisées, leur représentation, de même que surtout leur fonction et leur effet dans l'économie de la nouvelle et – par extension – dans le roman populaire/policier dont Leblanc a été l'un des maîtres incontestés.

L'intrigue du récit est relativement simple. Lupin apprend l'existence à Paris d'une maison isolée, dans le jardin de laquelle son ancien propriétaire, un fermier général, aurait caché un trésor de pierres lors de la Révolution. Les héritiers du fermier se retrouvent chaque année à cet endroit, à la date anniversaire de l'arrestation de leur aïeul, convaincus qu'un événement qu'ils ne savent eux-mêmes préciser leur permettra de retrouver le trésor. Leurs espoirs, chaque année, sont infailliblement déçus. Entré par ruse dans le clos, Lupin observe leurs agissements et leur propose son aide. L'année suivante, au jour dit, il intervient et résout facilement le mystère³.

Impossible, même lors d'une première lecture rapide, de ne pas être frappé par la multiplicité, dans cette nouvelle, des références temporelles, par la datation scrupuleuse des événements et par le grand nombre d'allusions indiquant la durée précise des actions des personnages.

La première rencontre entre Lupin et Leblanc – l'écrivain se présentant ici ouvertement comme témoin et narrateur –

peut se situer facilement le 15 avril 1920, c'est-à-dire cent ans (ainsi que nous le rappelle le notaire Valandier) après la mort de Charles d'Ernemont, et cent vingt-six ans après l'arrestation, sous la Terreur, de son père Louis-Agrippa d'Ernemont. La levée du mystère par Lupin a lieu un an plus tard, à la minute près, tandis que la discussion finale entre l'auteur et son gentleman-cambrioleur n'a lieu – et on est ici moins précis – « qu'au bout de plusieurs années » (p. 91).

L'analepse même que forme le conte du notaire Valandier est rythmée par une série de dates très précises : 1794, arrestation de d'Ernemont ; 1803, la maison passe des mains du citoyen Broquet à celles de son propriétaire légitime ; de 1805 à 1820, les venues annuelles de Charles dans le clos ; 1812, les révélations de sa servante sur son lit de mort ; de 1820 à l'instant présent (1920), le pèlerinage annuel des parents. Aucune de ces dates cependant, à l'exclusion d'une seule – celle de l'arrestation –, ne revêt une importance véritable dans l'élucidation du mystère posé par la disparition du trésor du vieux d'Ernemont. Leur fonction exclusive est de prêter à la fiction les attributs indéniables de la réalité historique que l'auteur a choisie pour former le décor temporel de son intrigue. Ce sont des dates que n'habite pas le mystère ; elles créent l'illusion de la clarté temporelle rythmant la progression énig-

matique des événements de la fiction. Leur apparente véracité ne sert finalement qu'à attester dans leur succession ordonnée l'historicité présumée de l'énigme, lui fournissant la durée indispensable pour la fonder en réalité vécue.

À l'intérieur de cette « macro-temporalité » empruntée à l'Histoire, se multiplient toutefois quantité d'annotations temporelles plus immédiates, dont la fonction narrative assume une importance plus ouvertement déclarée. Les références temporelles marquent les actions des personnages principaux de la nouvelle, ou tout au moins des personnages dont les gestes – comme religieusement « numérotés » par le narrateur – contribueront à résoudre le problème séculaire posé par la cachette introuvable du trésor. Il s'agit ici de temps individuels insérés à l'intérieur du temps du récit, qui le valorisent et le ponctuent en vue de l'organisation du dénouement inévitable. Les personnages en question sont – dans l'ordre logique de la résolution de l'énigme – d'abord le groupe hétéroclite des héritiers, ensuite Louis-Agrippa d'Ernemont, tel qu'il nous est présenté à travers l'histoire du notaire, et finalement, il va sans dire, Arsène Lupin lui-même.

Examinons avant tout le cas des héritiers. Le premier personnage de ce groupe dont le lecteur fait la connaissance est Louise d'Ernemont. On sait d'elle que tous les ans, à la même heure, « elle sort avec [sa fille] vers dix heures, et ne rentre qu'à la nuit tombante » (p. 69). C'est ce renseignement d'ordre temporel qui constitue la seule originalité de ce personnage, le plus important du groupe des héritiers. En dehors de cela, Louise d'Ernemont fait siennes toutes les caractéristiques essentielles du « type » romanesque de la femme vertueuse, travailleuse, mère dévouée et victime de la fatalité. En regard de sa fonction nar-

rative, elle se résume à un temps et à une tâche que celui-là lui dicte⁴. C'est à sa suite que Lupin et le narrateur pénètrent dans le clos, où s'offre à leurs yeux le spectacle des autres membres de la famille réunis là. Ainsi que Leblanc s'empresse de nous le rappeler, « il était alors une heure et demie » (p. 74). De leur cachette, les deux témoins ont alors le loisir d'observer les agissements à première vue insensés de la douzaine d'héritiers du fermier général, qui passent d'un calme apparent à une agitation frénétique sans but identifiable et qui retombent ensuite dans un morne abattement. « Et du temps s'écoula » (p. 75). Lupin et son assistant – l'œil du lecteur – attendent avec les autres, que « chaque minute semblait [...] accabler d'une tristesse croissante » (p. 76). Une nouvelle fois, « vers cinq heures », un semblant d'énergie paraît regagner l'assemblée, mais ce n'est qu'une illusion, trahie par le « geste de désespoir » que le gros monsieur à la jaquette malpropre laisse échapper « au bout de quinze à vingt minutes » (p. 76). Et c'est la débâcle. Le temps de l'action aura été d'environ sept heures et demie, trois heures pour atteindre l'enclos et le reste partagé entre une vaine agitation et un repos anxieux. Le résultat de l'action, théâtralement mis en évidence par les gestes des acteurs (privés de parole comme dans un film muet, où la force du mouvement est le seul véhicule du sens), est bien évidemment nul. Les repères temporels délimitent un champ d'activité où règnent l'incohérence et l'indécision ; par conséquent, l'addition des mouvements désordonnés et inefficaces du pique-nique équivaut à un « surplace » à la fois spatial et temporel.

Des indications tout aussi précises, mais plus concises, sont fournies par le notaire sur les agissements du fermier général lors de son arrestation, au

moment où ce dernier est supposé avoir caché son fabuleux trésor. Cela s'est passé « après déjeuner, comme il faisait sa sieste ». À la venue des gardes, le fermier crie à son fils : « retiens-les... cinq minutes seulement », et « sept ou huit minutes plus tard, il revenait » (p. 78). Ces brèves annotations suffisent pour placer l'événement en début d'après-midi et pour indiquer le temps qu'il a fallu à d'Ernemont pour dissimuler ses richesses dans l'espace restreint du jardin. Leur fonction paraît immédiatement de nature indicielle.

C'est à ce moment seulement, après l'entrevue avec le notaire, que tous les éléments de l'énigme sont nettement posés, n'exigeant plus que l'intervention clairvoyante du héros. Son but sera de redonner au temps écoulé, qu'on ne connaît plus qu'à travers ces coquilles vides que sont les heures d'actions devenues incompréhensibles, son sens originel perdu.

Dès les tout premiers paragraphes, le rapport de Lupin au temps apparaît comme entièrement différent de celui des autres personnages. « Vous êtes bien pressé ! » a tout d'abord l'air de lui reprocher Leblanc ; ce à quoi Lupin n'hésite pas à répondre : « Excessivement, si l'affaire en question ne vaut pas la peine que je me dérange » (p. 67). Le ton est donné : « Time is money ». Le temps de Lupin est un temps d'action qui ne saurait souffrir l'inefficacité. Le temps des héritiers – par contraste – se comprend toujours plus comme celui d'une attente stérile, renouvelée indéfiniment d'année en année et pour l'éternité, tel quelque supplice cruel d'un enfer dantesque. Lupin, lui, est l'homme de l'immédiat : « J'ai trois cent soixante-cinq jours pour réfléchir. C'est trop » (p. 85). Son arrivée au rendez-vous qu'il donne aux héritiers se fait véritablement à la dernière minute, alors

qu'on ne l'attendait presque plus, et à peine arrivé il envoie déjà un garçon lui chercher une voiture en s'exclamant : « Galope, j'ai un rendez-vous urgent à deux heures et quart » (p. 88). On s'étonne hautement de son attitude, mais sa réaction est des plus calmes ; « Eh quoi ! il n'est que deux heures moins douze. J'ai quinze bonnes minutes ». Sur quoi, avec toute l'insouciance que donne une confiance totale dans ses capacités, il se met tranquillement à déjeuner.

La résolution du problème est autant dire instantanée. Lupin s'approche du cadran solaire. Il « resta penché environ une minute, les yeux attentifs » (p. 89). À deux heures, « à cet instant précis », il retire la première pierre de la cassure. « Une minute après » (p. 90), le travail est fait et le trésor retrouvé. Le tout n'aura demandé au héros que quelque deux minutes de concentration : l'identification du signe concret laissé par le passage du temps – l'ombre sur le cadran – et son décryptage.

Ainsi l'équilibre de la narration apparaît comme fondé sur l'alternance et l'opposition de deux temps absolument contraires, dont les besoins de l'intrigue font des forces complémentaires. Pour les héritiers (et de fait pour la société entière, y compris Valandier et, dans une certaine mesure, Leblanc lui-même), le temps représente une puissante force d'attrition dont l'effet principal est la diminution progressive – et finalement, la disparition – du sens des actions passées. À partir du moment où Charles d'Ernemont perd la raison, où il devient « insensé », le sens de l'histoire échappe de plus en plus aux héritiers, à un point tel que l'on finit par être témoin d'un glissement systématique du réel à l'irréel dans leur perception du monde environnant. La signification des actions passées ayant été oubliée, la répétition

de ces actions mêmes acquiert un caractère rituel, d'essence religieuse et – cela se déduit – totalement irrationnelle (le notaire qualifie d'ailleurs de « pèlerinage » la réunion des héritiers). Les héritiers, auxquels toute action sensée (ancrée dans la logique du passé, dont la chaîne a été brisée) est désormais devenue impossible, ne peuvent qu'attendre éternellement que se produise un « miracle ». La perte de sens du passé prive le présent de sa logique et crée un sentiment d'absurde. Ainsi que le fait remarquer Northrop Frye :

*The sense of absurdity comes from time, not space; from the feeling that life is not a continuous absorption of experiences [...] but a discontinuous series of encounters between moods and situations which keep bringing us back to the same point.*⁵

Le passé s'érige donc en mythe, chaque année plus obscur et plus incroyable – ainsi que l'atteste le scepticisme marqué du notaire –, et en tant que tel il se dérobe à toute tentative d'interprétation qui ne remonte pas jusqu'à sa source. Les héritiers poursuivent leur veille jusqu'au tour des cinq heures et demie car c'était l'heure à laquelle Charles terminait sa sortie annuelle, mais cette heure n'est qu'un leurre ; la seule qui compte est l'heure même à laquelle le trésor a été caché, l'heure où l'événement capital s'est produit pour la première fois. En maîtrisant le temps, Lupin montre que celui-ci est essentiellement action, mais action efficace, visant au rétablissement de l'intégrité du sens, qui est fondé sur la raison et que la raison seule peut recréer⁶. L'action inefficace des héritiers leur fait subir passivement le passage du temps, elle entrave leur quête – que chaque année éloigne un peu plus de ce qui est à la fois son but et son origine –, elle mène

finalement à l'abolition totale du temps à l'intérieur d'une répétition cyclique, toujours identique, d'actions devenues inintelligibles et par là privées d'effet : des signes dénués à jamais de tout signifié. L'intervention de Lupin remet en marche la roue grippée de l'Histoire par ce qu'on pourrait qualifier d'« incursion dans le passé ». Le héros saute les cent vingt-six ans de « non-Histoire » qui séparent le moment où le trésor a été dissimulé du moment présent. En restaurant la logique des relations cause-effet, qui constituent la progression événementielle perceptible de l'histoire, il rétablit la connexion brisée entre passé et présent, libérant ainsi de nouveau les potentialités d'un avenir qui était borné jusque-là à une répétition aliénée d'un non-événement devenu anhistorique. En résumant, on peut donc conclure que le temps, tel que le récit nous le présente, équivaut au sens, et que sa clé est l'action efficace, c'est-à-dire dictée par une compréhension correcte des séries de rapports cause-effet qui constituent le temps romanesque conventionnel.

Cette même démarche systématique apparaît à l'examen de l'organisation de l'espace de la nouvelle. Les lieux où se passe l'action peuvent être invariablement divisés en un espace primaire, celui où se trouvent physiquement les personnages, et un espace second qui y est englobé et dont la fonction est de donner un lieu à l'énigme. La narration se développe autour de trois lieux géographiques primaires : la maison de Leblanc, le clos d'Ernemont et le bureau du notaire. Le parcours de l'histoire est cyclique, comme c'est souvent le cas dans la nouvelle, et en particulier dans la nouvelle du XIX^e, dont l'influence se ressent toujours fortement chez Leblanc⁷. Après la visite centrale chez le notaire (où l'on

soulève la question essentielle de la date des tableaux), on revient, en effet, au clos pour la deuxième réunion et de nouveau chez Leblanc pour l'explication finale du mystère. Cependant, tous ces lieux apparemment différents se réduisent à un seul : la demeure du mystère, le clos d'Ernemont.

Lors de la première visite au clos, le jardin apparaît au narrateur comme un décor irréel, non pas tellement comme le sujet original du tableau mais comme une sorte de « copie réelle » de la peinture⁸. Chez le notaire Valandier, nous retrouvons de nouveau la peinture – le troisième exemplaire qui est resté en sa possession – ; l'histoire du notaire nous ramène d'ailleurs dans ce même lieu à travers la description des actes du fermier général. Vient ensuite la scène de la découverte du trésor, sur le lieu même, et pour finir l'explication chez Leblanc où le jardin est évoqué pour la dernière fois.

Nous pouvons donc affirmer sans crainte que l'histoire se localise en un seul et unique endroit, toujours le même, mais présenté (pour le lecteur) et perçu (par les acteurs) à partir de points de vue différents.

Le jardin est à la fois un point géographiquement repérable, inséré dans la réalité topographique de la ville – une réalité faite du nom des rues qu'on emprunte pour y accéder et des noms des hommes célèbres qui y ont habité et qui y prêtent leur autorité – et un espace inatteignable, ignoré, oublié. Il est protégé par un mur « d'une hauteur peu commune, soutenu de contreforts, hérissé de tessons de bouteilles » (p. 71). On nous a dit que « l'escalader, c'était impossible » (p. 72), et pour ce qui est des maisons qui l'encerclent, « aucune fenêtre ne donnait sur l'enclos » (p. 73). Le jardin est à la fois invisible et impénétrable, tel certaines demeures de contes de fées ou certains

châteaux enchantés de romans de chevalerie ; l'espace s'affirme donc en tant que concrétisation physique du mystère, qui ne pourra être résolu que lorsque le héros y aura pénétré et l'aura vu véritablement, d'une vision qui embrasse à la fois son extension matérielle et son extension temporelle. La perception spatiale des héritiers est unidimensionnelle ; Lupin, au contraire, rassemble les images multiples et complémentaires qui lui sont offertes et les intègre en un portrait global qui lui permet une lecture correcte de l'espace. Le jardin est donc finalement revêtu de tous les attributs d'un authentique lieu de pouvoir, assumant en même temps les fonctions de destinataire et de destinataire de la quête dont il est l'objet.

Pour les besoins de l'intrigue, temps et espace agissent l'un sur l'autre à plus d'un plan. L'interaction la plus évidente reste bien entendu celle qui constitue le nœud même de l'énigme : la date, sujette à trois interprétations différentes, inscrite au bas des trois tableaux et qui, ainsi que le faisait remarquer Eco, « fournit la clé à l'espace ». Moins évident mais tout aussi important est l'effet réducteur que le temps opère sur l'espace, diminuant d'abord ses dimensions physiques, par un effet d'usure⁹ et modifiant son sens en changeant progressivement son statut d'espace profane, contemporain et compréhensible, à celui d'espace sacré, anhistorique et dont la signification ritualisée devient incompréhensible¹⁰. Inversement, la description de l'espace reste du domaine du mystère et, par voie d'identification, a pour effet la création du suspense (l'interruption provisoire des connexions logiques qui permettent l'épanouissement de la narration et favorisent l'intérêt du lecteur)¹¹. Le suspense étant le mécanisme de ralentissement du sens par excellence, et le

sens, ainsi que nous l'avons indiqué précédemment, étant la caractéristique essentielle du temps du récit, l'espace se présente dans la nouvelle comme la négation du temps.

Le héros surgit donc comme la force qui aura le pouvoir d'arrêter cette usure réciproque du temps et de l'espace et de rétablir entre eux leur relation harmonieuse originelle en perçant cette bulle d'immobilité qu'est le clos. Il est important à cet égard de remarquer qu'à aucun moment il n'accomplit une action « nouvelle » ou originale. Lupin se limite à « voler » l'espace des autres, en prenant d'abord Louise d'Ernemont en filature, et ensuite en observant la famille réunie pour son « pèlerinage ». Tout au long de la nouvelle, il ne fait que repasser – ou que mieux passer – là où les autres sont déjà passés avant lui. Sa tâche consiste à compléter le parcours spatial dont les autres n'ont qu'une connaissance morcelée. Du point de vue temporel, elle consiste à retisser le lien perdu entre présent et passé. Sa seule qualité autonome est, pour emprunter les mots de Balzac, « cette espèce de pénétration », ce « privilège accordé aux passions qui leur donne le pouvoir d'anéantir l'espace et le temps »¹². Le héros assume ainsi – et c'est là un rôle pourrait-on dire traditionnel pour les héros issus des pages du feuilleton du siècle dernier ou qui en sont les fils spirituels – un statut surhumain, quasi mythique, de maître incontesté tout aussi bien du temps (qu'il utilise à son gré et qu'il remonte avec aisance) que de l'espace (qu'il parcourt sans effort sur de longues distances – il mentionne un voyage en Arménie – et qu'il contrôle, maîtrise jusque dans ses moindres recoins). Cette surhumanité se trouve souvent et volontiers niée en fin de récit, lorsque, l'extraordinaire de la situation ayant été effacé, le héros est lui-

même réduit à des dimensions plus quotidiennes et que le fantastique de l'action laisse de nouveau la place à la « normalité » de la vie « réelle ». C'est ici le cas lorsque Lupin se sent obligé de souligner que son succès n'est simplement dû qu'à une utilisation efficace de la raison¹³. Située en clôture de la narration et en contraste flagrant avec ce que le récit ne cesse de suggérer, sans jamais toutefois l'affirmer ouvertement, cette dénégation ne sert enfin – paradoxalement – qu'à renforcer dans l'esprit du lecteur l'image de toute-puissance projetée par ce magicien omniscient, éternel et omniprésent qu'est le héros du roman populaire.

Du point de vue de la structure de la narration, si l'on accepte la prémisse d'Eco que « l'aventure [...] d'Arsène Lupin n'a pas d'autre valeur [...] que l'invention ingénieuse de faits inattendus », et que « la valeur recherchée par ce type de narration peut se définir en termes de richesse d'« information », information qu'on peut mesurer quantitativement »¹⁴, la fonction du héros se concrétise comme celle d'une force organisatrice qui – par une lecture adroite des signes qui s'offrent à lui – réaligne l'information selon la logique de la « réalité », la logique de la narration étant nécessairement altérée dans l'intérêt de l'énigme. Le héros lui-même, et Lupin tout particulièrement – « homme d'action » par excellence, ainsi qu'il s'en vante sans arrêt – n'existe donc qu'en raison, et on pourrait dire en conséquence, de l'action qui détermine la narration : le héros est le produit d'un mystère qui demande à être anéanti.

NOTES

1. U. Eco, *Superuomo di massa* (c'est moi qui traduis).

2. M. Leblanc, « Le Signe de l'ombre », dans *Les Confidences d'Arsène Lupin*.

3. Une lecture préalable de la nouvelle est conseillée pour permettre une meilleure compréhension de notre analyse, obligée de se tenir très près du texte.

4. Les autres héritiers correspondent également à un certain nombre de clichés littéraires immédiatement reconnaissables (le militaire, les vieilles demoiselles, les ouvriers pauvres, etc.), dont le rôle se réduit aussi à celui de mécaniques actionnées par une minuterie. La surabondance de types peut vraisemblablement être mise sur le compte de la forme même de la nouvelle, qui supporte mal les descriptions trop longuement détaillées de personnages secondaires, ainsi que peut-être de son inspiration « populaire », qui l'incite à se rattacher à certaines conventions narratives bien enracinées.

5. N. Frye, *Spiritus Mundi*, p. 33-34.

6. « Il s'agit moins de chercher que de réfléchir » (p. 85) – « Je n'ai pas deviné. J'ai réfléchi » (p. 91).

7. Voir I. Reid, *The Short Story*, en particulier le chap. 2 (« Growth of a genre »).

8. Le paradigme est clairement celui du théâtre. Les deux spectateurs sont cachés par un « rideau » de lauriers. Leblanc parle du « spectacle qui s'offre alors à [s]es yeux », de « l'étrangeté du spectacle », de « comédie incompréhensible », et répète trois fois l'expression « le même décor » (p. 73-74). La référence au monde du théâtre accentue d'ailleurs le thème de la répétition annuelle

des mêmes actes par les héritiers selon un schéma connu et invariable.

9. « Mes prédécesseurs et moi, peu à peu, nous avons vendu, d'abord la maison pour en construire une autre de rapport plus fructueux, ensuite des parcelles du jardin, et d'autres parcelles » (p. 82).

10. Voir M. Eliade, *L'Éternel Retour*, en particulier à la page 64.

11. Voir C. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, en particulier la section 3.42.

12. H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, p. 77-78.

13. Voir note 5.

14. U. Eco, *Apocalittici e integrati*, p. 230 (c'est moi qui traduis). Dans le cas particulier de cette nouvelle, l'information est en effet mesurée dans le détail, tout aussi bien spatialement que temporellement.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BALZAC, H. de [1950] : *La Peau de chagrin*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

ECO, U. [1977] : *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani ;

[1976] : *Superuomo di massa*, Milano, Cooperativa scrittori.

ELIADE, M. [1949] : *L'Éternel Retour*, Paris, Gallimard.

FRYE, N. [1991] : *Spiritus Mundi*, Richmond Hill, Fitzhenry & Whiteside.

GRIVEL, C. [1973] : *Production de l'intérêt romanesque*, La Hague, Mouton.

LEBLANC, M. [1965] : *Les Confidences d'Arsène Lupin*, Paris, Livre de poche.

REID, I. [1977] : *The Short Story*, London, Methuen.

RÉSUMÉS/ABSTRACTS

Une lecture sans tradition : lire à la limite de ses habitudes

Bertrand Gervais - page 7

Le passage à un contexte de surextensivité culturelle (a context of cultural surextension) entraîne une transformation importante de nos habitudes de lecture. Pour décrire ce contexte, l'auteur exploite deux situations de lecture : l'une, mise en place par la lecture d'un roman qui joue sur les frontières territoriales et culturelles, *The Crossing*, de Cormac McCarthy ; l'autre, par la lecture/navigation d'un hypertexte fictionnel, *Afternoon, a Story*, de Michael Joyce. Ces situations illustrent, l'une, les rapports à la périphérie dans la sémiotique, l'autre, une transition entre deux médiasphères ; et, ensemble, la portée de l'adaptation qu'auront à subir nos pratiques de lecture.

In a context of cultural surextension, our reading practices undergo important transformations. To help define such a context, the author describes two distinct reading situations. The first one is brought about by Cormac McCarthy's *The Crossing*, a novel which plays with frontiers, both on a geographical and a cultural level ; the second, by Michael Joyce's *Afternoon, a Story*, a fictional hypertext. These situations illustrate, on the one hand, the drive towards periphery in a semiosphere, and on the other hand, transitions between two mediaspheres. Together, they indicate the extent to which our reading practices may have to adapt.

L'interprétation savante d'une poésie prétendument « naïve » :

à la recherche de *Swann*, de Carol Shields
Robert Dion - page 21

Le présent article vise à analyser la mise en fiction de l'activité herméneutique de lecteurs savants attachés à l'interprétation de poèmes « naïfs » dans le roman de Carol Shields, *Swann*. Faisant appel au discours savant de la théorie littéraire aussi bien qu'à celui de la pure fiction, ce roman illustre de façon exemplaire les croisements culturels entre métadiscours et discours, genres légitimes et genres délégitimés ; il indique le rôle du référent culturel dans la lecture en montrant à quel point les stratégies de lecture élues par tel ou tel interprète témoignent de conflits de culture au même titre que le choix des objets de lecture.

This article intends to analyse the way Carol Shields' *Swann* blends into fiction the hermeneutical activity performed by scholarly readers as they interpret « naïve » poems. Resorting to the scholarly discourse of literary

theory as well as to pure fiction, Shields' novel masterfully exemplifies the cultural crossings between metadiscourse and discourse, legitimate genres and illegitimate ones ; it points to the part the cultural referent plays in the reading process by showing how the reading strategies chosen by any interpreter reveals as much cultural conflicts as does the choice of reading matters itself.

Traduction et « plaisir du texte »

Christine Klein-Lataud - page 31

La traduction est transformation d'une lecture en écriture. S'agissant de textes littéraires, selon quelles modalités s'opère celle-ci ? Après une mise en perspective des concepts de texte d'auteur et de lecteur, l'article analyse la démarche du sujet traduisant dans sa double activité de lecture et d'écriture et la façon dont il se situe par rapport à l'auteur. À partir d'exemples variés, on tentera de montrer comment le traducteur ou la traductrice fait entendre à travers l'épaisseur des langues cette « parole singulière » (pour reprendre le titre de Laurent Jenny) dont il prolonge le plaisir en la faisant entendre à un nouveau lectorat.

To translate is to transform a reading into writing. In the case of literary translation, what procedures come into play in the transformation process ? After providing a framework for concepts of text, author and reader, the article analyzes the processes used by the translating subject in the dual activity of reading and writing and the manner in which he positions himself with regard to the author. Through use of a variety of examples, we will attempt to demonstrate how the translator makes the author's « unique voice » (cf. Laurent Jenny's title) heard through the thickness of languages, prolonging the pleasure of the text (to quote Roland Barthes) by making it heard by a new readership.

« The Bully » / « La Brute ».

Le régional et le mythique ou tous les chemins mènent à Rome

Nicole Côté - page 39

Une lecture attentive de la nouvelle « The Bully » / « La Brute » révèle que tout en reflétant avec réalisme le sud-ouest de l'Ontario rural des années quarante, le récit se double d'un monde onirique et mythique. Il en résulte un emploi métaphorique de nombreuses expressions, dont la traduction fait d'autant plus problème que certains de ces termes, qui ont été choisis pour leur pouvoir d'évocation, demandent une traduction où se chevauchent sens propre et sens figuré. Cette double inscription du sens

n'est pas toujours possible, particulièrement dans le cas de termes régionaux. La traductrice examine ici les choix faits et leurs conséquences sur la cohésion du texte français.

A close reading of the short story « The Bully » / « La Brute » shows that while reflecting with realism rural southwestern Ontario in the forties, the narrative is also suffused with a dreamlike mythical world. Thus, numerous expressions are used metaphorically ; their translation is tricky, insofar as having been chosen for their evocative power, they ask for a translation where literal and figurative meanings overlap. Ascribing a double meaning to these expressions in French is not always possible, especially when one is dealing with regional expressions. The translator examines the choices made and their consequences on the cohesion of the text in French.

Le topique et ses îles : culture, philosophie, traduction

Pascal Gin - page 61

Cette étude se propose d'examiner l'incidence culturelle d'une traduction philosophique s'inscrivant explicitement dans le *topos* fédérant du traduire. Elle cherche en cela à déplacer une problématisation culturelle de la traduction, qui privilégie trop souvent la production littéraire et l'« engagement » culturel. Portant sur la toute première traduction française (Aubert et Hacker [1994]) de l'article « Pretending » de J. L. Austin [1979], l'analyse cherche à mettre en évidence le mécanisme par lequel une traduction topique opère un certain type de manipulation culturelle.

This paper looks into the cultural processing of texts intrinsic to the dynamics of translational activity. It offers a comparative analysis of an article drawn from J. L. Austin's *Philosophical Papers* (« Pretending », 1979) and its first French translation (Aubert et Hacker, 1994), which openly seeks inclusion within, but culturally performs an exclusion from, traditional boundaries of non-involvement. By focusing away from both the literary genre and strategies of assertive intervention, the paper further aims to position cultural processing beyond certain limits customary within translation studies.

Translittération et lecture :

Le Livre des jours de Taha Hussein

Rachel Bouvet - page 71

Cet article présente une réflexion sur le processus de lecture des translittérations. Il tente de cerner les principaux aspects de la

translittération et de la distinguer de la traduction proprement dite. Certaines théories de la traduction sont examinées, plus particulièrement celles qui permettent d'envisager la translittération comme un procédé créateur d'effet d'étrangeté. Il propose également une analyse du récit autobiographique de l'auteur égyptien Taha Hussein, intitulé *Le Livre des jours* et traduit en français par Jean Lecerf. L'étude des translittérations permet de mettre en évidence certaines caractéristiques du processus perceptuel de la lecture et de montrer qu'une inversion totale se produit entre le protagoniste (qui est aveugle) et le lecteur de la traduction française, en ce qui concerne, d'une part, le rapport aux sens et, d'autre part, le rapport à la lecture.

This article explores the reading process of transliterations. It tries to define the main aspects of transliteration and distinguishes it from translation. Some translation theories are examined, especially those which consider it as a process creating an effect of strangeness. It also analyses the autobiographic narrative from the Egyptian author Taha Hussein, entitled *Le Livre des jours* and translated into French by Jean Lecerf. The study of transliterations bring to the fore some characteristics of the perceptual reading process. It also shows that a complete inversion occurs between the protagonist (who is blind) and the reader of the translation in french, with regard to senses and reading.

**L'expérience du blanc dans
Les Saisons en cause de Jean Tortel**

Marc André Brouillette - page 86

La poésie moderne a bouleversé notre rapport au langage en accordant une attention particulière au déploiement spatial du texte sur la page. Le blanc est l'un des éléments typographiques qui ont été employés pour faire éclater la structure linéaire du langage. Dans cet article, nous étudions l'interaction entre les fonctions visuelle, rythmique et syntaxique de cet élément graphique. La répartition spatiale du texte, l'accentuation et les rapports syntaxiques entre les mots subissent, par la présence des blancs, diverses tensions qui pluralisent le sens. Nous prendrons pour exemple un poème de Jean Tortel qui s'est beaucoup penché sur cette question tout au long de son œuvre.

Modern poetry has changed our relation to language by giving special attention to the arrangement of the text on the page. The blank space is one of the typographical elements used to break up the linear structure of language. In this article, I analyse the interaction between the visual, rhythmic and syntactic functions of this graphic element. The presence of blanks produces tensions between the spatial presentation, the accentuation and the syntactic relationships, tensions which pluralize meaning. A poem by Jean Tortel, who focused on this question throughout his works, is the basis of this analysis.

**Temps du signe et usure du sens.
Arsène Lupin et « Le signe de l'ombre »**

Vittorio Frigerio - page 95

Cet article examine les fonctions de la représentation du temps et de l'espace dans une nouvelle de Maurice Leblanc mettant en scène le célèbre gentleman-cambrioleur Arsène Lupin. À travers une analyse détaillée de la structure de la nouvelle, il est établi que temps et espace sont des éléments complémentaires dont la particularité est de véhiculer des informations, de les mettre en évidence ou de les dissimuler selon les cas et selon la tactique adoptée pour les interpréter. L'analyse conclut que le rôle spécifique du héros est justement de servir d'interprète de ces deux fonctions, de les dépouiller du mystère qui sert de prétexte à la narration et de montrer la nature réelle des relations logiques cause-effet qui les déterminent.

This article deals with the representation of time and space and their functions in a short story by Maurice Leblanc, featuring his famous character Arsène Lupin. A detailed analysis of the structure of the short story shows that time and space are used by the author as complementary elements, designed primarily to carry information. This information is highlighted or hidden depending on the specific narrative situation and on the technique that is being used to interpret it. The article concludes that the distinctive role of the hero is to be the interpreter of these functions, to free them from the mystery from which the narration originates, and to show the true nature of the logical cause-and-effect relations that determine them.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Rachel Bouvet

Rachel Bouvet est chercheure au Département d'études françaises de l'Université de Montréal et chargée de cours à l'Université du Québec à Montréal. Elle a fait un post-doctorat sur la littérature arabe traduite en français et poursuit actuellement ses recherches sur l'exotisme comme effet de lecture en fonction des récits de voyages et de la littérature francophone du Proche-Orient. Son ouvrage *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique* paraîtra prochainement aux Éd. Balzac. Elle a publié des articles dans *RS/SI*, *Otrante*, *Tangence* et la *Revue de littérature comparée*.

Nicole Côté

Nicole Côté termine un doctorat en stylistique comparée à l'Université Laval sous la direction d'Andrée Mercier et de Louis Jolicœur. Chargée de cours en traduction au Département des langues et linguistique et à l'école des langues de cette même université, elle a traduit le recueil de nouvelles *Storm Glass (Verre de Tempête, L'instant même, 1997)* de Jane Urquhart ; l'une des nouvelles du recueil a d'ailleurs fait l'objet d'une article dans *TTR*. Elle prépare une anthologie de nouvelles du Canada anglais qu'elle a traduites, dont la nouvelle étudiée fait partie.

Robert Dion

Professeur de littératures à l'Université du Québec à Rimouski, Robert Dion a dirigé une recherche consacrée à l'« Adaptation des modèles étrangers dans la critique littéraire québécoise (1950-1980) ». Il poursuit actuellement des travaux sur les « Dispositifs énonciatifs du discours critique québécois depuis 1980 ». Récemment, il a supervisé la publication d'un ouvrage collectif sur Jacques Brault (*Cahiers d'Agonie*, Nuit blanche éd., 1997) ; il publiera bientôt un essai intitulé *Le Moment critique de la fiction*. Il a aussi publié de nombreux articles dans *Littérature*, *RS/SI*, *Voix et Images*, *Protée*, *Tangence*, *Québec Studies*, *Discours social/Social Discourse*, etc. En 1993, il faisait paraître deux ouvrages : *Le Structuralisme littéraire en France* (Éd. Balzac) et *Le Droit du sol. Carnet de Berlin* (Nuit blanche éd.).

Bertrand Gervais

Bertrand Gervais est professeur au Département d'études littéraires et directeur du doctorat en sémiologie de l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux portent sur la sémiotique, les théories de la lecture littéraire et la littérature américaine. Il a publié *À l'écoute de la lecture* (1993) et *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture* (1990), de même que des articles dans *La Lecture littéraire*, *New Literary History*, *Stanford French Review*, *Poétique*, *Protée*, *RS/SI*. Son dernier essai, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, doit paraître en 1998 (XYZ éd.).

Pascal Gin

Pascal Gin poursuit des études de troisième cycle au Département de littérature comparée de l'Université de Montréal. Ses domaines de spécialisation couvrent l'herméneutique, les philosophies de l'action et la traductologie. Il se consacre plus spécifiquement à l'herméneutique post-heideggerienne, à l'examen des enjeux traductologiques que soulève la philosophie de J. L. Austin, à la problématisation du concept d'action dans les œuvres de Claude Simon et d'Édouard Glissant.

Christine Klein-Lataud

Christine Klein-Lataud est professeure titulaire au Collège universitaire Glendon (Université York) et vice-présidente de l'Association des traducteurs et traductrices littéraires du Canada. Auteure de nombreux articles portant sur la stylistique, la traduction et les écrivaines françaises du XIX^e siècle, elle a publié un *Précis des figures de style* (1991). Elle a traduit plusieurs recueils de nouvelles : *Un Oiseau dans la maison* de Margaret Laurence (1989), *Théâtre de revenants* de Steven Heighton (1994), *On ne sait jamais* d'Isabel Huggan (1996), ainsi qu'une anthologie de poèmes : *En guise d'amants* de Miriam Waddington (1994).

Marc André Brouillette

Marc André Brouillette est inscrit au doctorat en études françaises, conjointement à l'Université de Montréal et à l'Université de Paris III. Il prépare une thèse intitulée *Phénoménologie de l'espace dans la poésie contemporaine de langue française*. Il a publié aux Éd. Noroît deux recueils de poésie, *Les Champs marins* (1991) et *Carnets de Brigance* (1994, prix Desjardins) et a collaboré à plusieurs revues québécoises et françaises.

Vittorio Frigerio

Écrivain et essayiste, docteur ès lettres et licencié de l'École supérieure d'art visuel de Genève, Vittorio Frigerio a enseigné à l'Université de Toronto, où il est codirecteur du *Centre de documentation et de recherche sur les littératures romandes*. Il est l'auteur d'une thèse sur Alexandre Dumas et de plusieurs articles, portant notamment sur divers aspects du roman populaire français, ainsi que d'un recueil de nouvelles, *Au bout de la rue*, paru aux Éd. Vents d'Ouest.

PROCHAINS NUMÉROS

- Volume 26, n° 1 : Sémiotique et Interprétation
Volume 26, n° 2 : Faire, voir, dire
Volume 26, n° 3 : Hypoiconicité et sémiotique du qualitatif

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de *Protée*.

DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

- Volume 17, n° 1 : Les images de la scène. Responsable : Rodrigue Villeneuve.
Volume 17, n° 2 : Lecture et mauvais genres. Responsable : Paul Bleton.
Volume 17, n° 3 : Esthétiques des années trente. Responsable : Régine Robin.
Volume 18, n° 1 : Rythmes. Responsable : Lucie Bourassa.
Volume 18, n° 2 : Discours : sémantiques et cognitions. Responsables : Khadiyatoula Fall, Maryse Souchard et Georges Vignaux.
Volume 18, n° 3 : La reproduction photographique comme signe. Responsable : Marie Carani.
Volume 19, n° 1 : Narratologies : États des lieux. Responsable : François Jost.
Volume 19, n° 2 : Sémiotiques du quotidien. Responsable : Jean-Pierre Vidal.
Volume 19, n° 3 : Le cinéma et les autres arts. Responsables : Denis Bellemare et Rodrigue Villeneuve.
Volume 20, n° 1 : La transmission. Responsable : Anne Elaine Cliche.
Volume 20, n° 2 : Signes et gestes. Responsable : Jean-Marcel Léard.
Volume 20, n° 3 : Elle Signe. Responsables : Christine Klein-Lataud et Agnès Whitfield.
Volume 21, n° 1 : Schémas. Responsables : Denis Bertrand et Louise Milot.
Volume 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect. Responsable : Christiane Kegle.
Volume 21, n° 3 : Gestualités (en collaboration avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv).
Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.
Volume 22, n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.
Volume 22, n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.
Volume 22, n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.
Volume 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations. Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauvert et Adel G. El Zaim.
Volume 23, n° 2 : Style et sémosis. Responsable : Andrée Mercier.
Volume 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.
Volume 24, n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe μ (F. Édeline et J.-M. Klinenberg).
Volume 24, n° 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.
Volume 24, n° 3 : Espaces du dehors. Responsable : Charles Grivel.
Volume 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma. Responsable : Lucie Roy.
Volume 25, n° 2 : Musique et procès de sens. Responsables : Ghyslaine Guertin et Jean Fiset.
Volume 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. Responsable : Rachel Bouvet.

FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veillez m'abonner à **PROTÉE**. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

VERSION IMPRIMÉE OU CÉDEROM ANNUEL

VERSION ÉLECTRONIQUE

Disquette 1,4/1,2 Mo Internet
Macintosh Windows

Canada (t.t.c.) 33,04\$ (étudiants 17,09\$)
États-Unis 34\$
Autres pays 39\$

Canada (t.t.c.) 13,64\$ (étudiants 7,98\$)
États-Unis 17,09\$
Autres pays 17,09\$

Nom _____

Adresse _____

Adresse électronique _____

Expédier à : **PROTÉE**, Département des arts et lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites*. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

- d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
- d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, comme par exemple les mots étrangers ;
- de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
- de mettre en italique, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :
 - A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.
 - A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
- de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :
 - Benveniste, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.
 - Greimas, A.-J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
- de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villiers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1988) concernant les titres dans le corps du texte ;
- de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
- de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
- de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages ;
- d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « texte seul » ;
- de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10po (200 x 250cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF.
- d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.